

De naakte waarheid:

hoe en waarom hedendaagse kunstenaars de vulva of vagina afbeelden in hun werk

Merel Buiting
Studentnummer: 3869792
Bachelorscriptie moderne en hedendaagse kunst
Universiteit Utrecht
Datum: 15-08-2017
Scriptiebegeleider: Hestia Bavelaar
Tweede lezer: Sjoukje van der Meulen

Voorwoord

In haar artikel *Waarom de kut meer kunst verdient* in *De Correspondent* benadrukte kunsthistoricus, schrijver en journalist Bregje Hofstede het onlangs al: de kut in de kunst staat, in tegenstelling tot de penis, vandaag de dag nog altijd voor activisme. Telkens als ze opduikt, is ze een statement. “[Het is] dat ene lichaamsdeel waarop het grootste taboe rust.”¹

Hoe zeer dat taboe van kracht is ervoer ik het afgelopen jaar zelf, toen ik een fotoserie uit het tijdschrift *Linda* onder de neus van een vriendin drukte, met daarin een zestal foto’s van fotograaf Frannie Adams. Op deze foto’s zijn de vulva’s van zes vrouwen te zien. Ze maken deel uit van het project *Pussy Portraits* (2013), waarvoor Adams honderd vrouwen en hun vulva’s fotografeerde en deze vrouwen herkenbaar in beeld bracht. Samen geven zij een beeld van de diversiteit van het lichaamsdeel, in al haar vormen, maten en kleuren.² Toen ik de fotoserie aan de vriendin liet zien, reageerde ze geschokt. “Gadverdamme, nee sorry. Ik hoef ze echt niet te zien”, zei ze, terwijl ze haar hoofd wegdraaide bij het zien van de vulva’s. “Sorry”, verontschuldigde ze zich nogmaals, “ik kan er gewoon niet naar kijken.”

Haar reactie liet me niet los. Waarom ervoer mijn vriendin deze foto’s als choquerend? Wat waren de reacties van andere vrouwen in mijn omgeving? Hoe verhiel ik mijzelf, als vrouw, tot deze foto’s? En, gerelateerd aan het artikel van Hofstede, vroeg ik mij af op welke manier de vagina tot uitdrukking komt in hedendaagse beeldende kunst.

De scriptie die ik hieronder presenteer, is het resultaat van onder meer deze vragen en biedt een actueel kader van de hedendaagse vulva- en vaginakunst. Daarnaast dwong het na te denken en over een drempel heen te stappen wat betreft kunst waarin de vulva of vagina is afgebeeld. Hierdoor vond ik voor mezelf antwoord op de vraag die kunstenaar Rhiannon Schneiderman bij de kern benoemt: “*Why is everyone still so terrified of vaginas?*”³

¹ Bregje Hofstede, ‘Waarom de kut meer kunst verdient’, *De Correspondent* datum onbekend 2017 <<https://decorrespondent.nl/6624/waarom-de-kut-meer-kunst-verdient/844145907264-10b8958f>> (23 mei 2017).

² Eva Loesberg, ‘vergelijkend warenonderzoek’, *Linda* januari 2017, pp. 127-140.

³ Priscilla Frank, ‘15 Feminist Artists Respond To The Censorship Of Women’s Bodies Online’, Huffington Post 13 april 2015 <http://www.huffingtonpost.com/2015/04/13/artists-respond-female-body-censorship-online_n_7042926.html> (5 juni 2017).

Inhoudsopgave

Voorwoord.....	2
Inleiding.....	4
Hoofdstuk 1: Feministische denkbeelden uit voorgaande decennia.....	9
1.1. Het ongelijkheidsbesef in de kunstgeschiedenis.....	9
1.2. Essentialistisch denken: een vrouwelijke essentie.....	11
1.3. Vrouwelijkheid als constructie.....	12
1.4. Demystificatie en auto-erotiek.....	13
1.5. De taal.....	14
1.6. De jaren tachtig en negentig.....	15
Hoofdstuk 2: Het afwijzen van de fallocratie.....	16
2.1. Kritiek op de kunstenaar en het instituut.....	16
2.2. Seksualiteit en voyeurisme.....	17
2.3. Een eigen vrouwelijke taal.....	18
2.4. Geluiden uit Japen: de vagina als taboe.....	19
Hoofdstuk 3: Verheerlijking van de vrouwelijkheid.....	21
3.1. Celebrating sexuality: het vrouwelijke orgasme.....	21
3.2. Schoonheid en de vagina: een positief zelfbeeld.....	22
3.3. Schaamhaar.....	24
Conclusie	27
Lijst van afbeeldingen.....	29
Literatuurlijst	38
Samenvatting.....	41

Inleiding

Vulva- en vaginakunst verscheen voor het eerst in groten getale aan het begin van de jaren zeventig als een zeer persoonlijke, psychologische en sociale kunstvorm en ging hand in hand met het feminisme: ze was bedoeld om een einde te maken aan het seksisme, de seksistische uitbuiting en onderdrukking die vrouwen ervoeren in de patriarchale samenleving. Vrouwelijke kunstenaars zoals Hannah Wilke, Carolee Schneeman en Tee Corinne voelden de drang om hun lichaam, en de ervaringen met hun lichaam, te delen en haar in een positief daglicht stellen.⁴ Tegelijkertijd zagen feministische kunstenaars het als hun taak om via *cunt art* meer kennis te verspreiden over de vulva en de vagina, lichaamsdelen die tot dan toe onderbelicht waren geweest in de door mannen gedomineerde samenleving. Het vrouwelijke geslachtsdeel werd daarmee een symbool voor de door vrouwen gevoerde strijd voor gelijke behandeling van mannen en vrouwen.⁵

Recente maatschappelijke ontwikkelingen hebben geleid tot hernieuwde belangstelling voor de vulva en vagina in de hedendaagse beeldende kunst.⁶ Met kunstwerken zoals *Body as Commodity* (2014) van performancekunstenaar Lena Marquise, *CLITERACY, 100 Natural Laws* (2012) van conceptueel kunstenaar Sophia Wallace en *Glitoris* (2017) van kunstenaar Ali Sebastian Wolf lijkt er sprake van een groeiend aantal kunstenaars dat het vrouwelijk geslachtsdeel afbeeldt in zijn of haar werk. “A lot of vagina and vulva artworks are going on”, merkte vulvakunstenaar Jamie McCartney in 2015 op. “It’s almost like a movement.”⁷

Van alle ontwikkelingen die hedendaagse kunstenaars noemen als reden voor deze hernieuwde belangstelling in de vulva en vagina, is er een die opvallend vaak genoemd wordt: in het jaar 2016 steeg het aantal cosmetische schaamlipcorrecties wereldwijd met 45 procent.

Deze ontwikkeling wordt door de wetenschap gelinkt aan sociale media en de invloed die zij hebben op het zelfbeeld van vrouwen; een frequent gebruik van sociale media vergroot het bewustzijn van het eigen uiterlijk en daarmee de wens om cosmetische chirurgie te ondergaan.⁸ De keuze voor de schaamlipcorrectie wordt volgens onderzoek van antropoloog Lilian Fluijt met name gevoed door een ideaal van normaliteit, waarvoor de ‘*playboypussy*’s die in media worden gepresenteerd als ‘normaal’ als belangrijke oorzaak gelden. Dit sluit aan op de motieven van de vrouwen in haar onderzoek: veel van hen vonden hun schaamlippen te ver uitsteken en wilden deze laten verkleinen tot schaamlippen van ‘normale’ grootte.⁹

Hedendaagse kunstenaars reageren hierop. Een voorbeeld is kunstenaar Hilde Atalanta die met haar werk *The Vulva Gallery* uit 2016 en 2017 (afb. 16) de groei van schaamlipcorrecties wil terugdringen.¹⁰ “I aim [...] to contribute in changing the way people view vulvas, by showing them that all vulvas are perfect just the

⁴ Mirjam Westen, *Rebelle. Art & Feminism 1969-2009*, Arnhem 2009, p. 273.

⁵ Barbara Rose, ‘Vaginal Iconology’, in: Hilary Robinson, *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014*, Hoboken 2015, pp. 376-378.

⁶ Clare Johnson, *Femininity, Time and Feminist Art*, Basingstoke 2013, pp. 1-2.

⁷ Mary Katharine Tramontana, ‘Vulva artist transforms Colorado women’s vaginas into body-positive art’, *The Guardian* 30 maart 2015.

⁸ Dit blijkt uit een recent onderzoek van communicatiewetenschapper Dian de Vries. Adolescenten die vaker netwerksites gebruiken, hechten een jaar later meer waarde aan hun uiterlijk, wat er toe leidt dat zij meer geneigd zijn cosmetische chirurgie te ondergaan. Dian A. de Vries, *Social media and online self-presentation. Effects on how we see ourselves and our bodies*, Amsterdam 2014, pp. 144, 148.

⁹ Voor meer over dit onderwerp, zie de documentaire *Beperkt Houdbaar* (2007) van Sunny Bergman.

¹⁰ Afb. 16: Hilde Atalanta, zonder titels (uit de serie *The Vulva Gallery*), 2016-17, materiaal niet teruggevonden, afmetingen niet teruggevonden. Foto: website The Vulva Gallery <http://www.hildeatalanta.com/thevulvagallery/>.

way they are”, stelt ze. Een gelijkaardig statement droeg de tentoonstelling *Mea Vulva/Mooi Kut!* (2009) uit, waarin meer dan dertig kunstenaars kunstwerken toonden met daarin de vulva of vagina als onderwerp.¹¹

Deze kunstenaars en tentoonstellingen reageren daarmee niet alleen op de toename van het aantal schaamlipcorrecties, maar ook de manier waarop identiteit, schoonheid en seksualiteit in het algemeen wordt gerepresenteerd in de mediacultuur en de invloed hiervan op vrouwen. Zo stelt een groot aantal vulva- en vaginakunstenaars bijvoorbeeld dat er een negatieve globale obsessie heerst met het seksualiseren van ‘de vrouw’ en de maakbaarheid van deze vrouw in het algemeen. Hedendaagse voorbeelden van deze verheerlijking van het maakbare zijn het televisieprogramma *Lelijke Eendjes*, waarin we mannen en vrouwen volgen tijdens een, vaak cosmetische, ingreep aan hun lichaam. Of het Zuid-Koreaanse programma *Let Me In*.¹² Maar ook de meer journalistieke BBC-documentaire *My Unusual Vagina* (2017), waarin we kennismaken met de jonge Antonia die een schaamlipcorrectie wil ondergaan.¹³

Dat traditionele media de visie van vrouwen op identiteit, schoonheid en seksualiteit negatief kunnen beïnvloeden, is al langer bekend. Het mag als algemeen bekend worden beschouwd dat de onrealistische schoonheids- en dunheidsidealen die in tijdschriften en op televisie worden getoond, bij vrouwen leiden tot maatregelen om aan deze ideaalbeelden te voldoen.¹⁴ Hier is met name door kunstenaars in de jaren zeventig en tachtig fel op gereageerd, onder meer door de vulva of vagina af te beelden in hun werk. Het om deze reden afbeelden van de vulva of vagina kent een decennialange geschiedenis en is, kortom, niet nieuw.¹⁵

Deze nieuwe tendensen zijn dan ook onderdeel van een bredere ontwikkeling: het afgelopen decennium is er sprake van een hernieuwd debat over de relatie tussen hedendaagse vrouwelijke kunstenaars en feministische kunstenaars uit de jaren zestig, zeventig, tachtig en negentig. Grote en kleine tentoonstellingen besteden aan het begin van de eenentwintigste eeuw aandacht aan parallellen en spanningen tussen kunstenaars uit de verschillende tijdsperiodes, zoals *In The Raw: The Female Gaze on the Nude* (2016), *Body Talk: feminisme, seksualiteit en het lichaam in het werk van zes Afrikaanse kunstenaressen* (2015) en *The Woman Destroyed* (2016).¹⁶ Deze bieden een platform voor kunstenaars die de spanningen en fricties betreft de nog steeds niet gelijkwaardige positie van de vrouw aan de kaak willen stellen.¹⁷

Sinds de opkomst van het tweede generatie-feminisme zijn veel publicaties verschenen waarin het afbeelden van de vulva en vagina is belicht, met name in feministische theorievorming uit de jaren zeventig en tachtig. Voorbeelden hiervan zijn publicaties als *Sex* (1970) van Germaine Greer, *Vaginal Iconology* (1974) van

¹¹ *Mea Vulva/Mooi Kut!* (2009) is een reizende tentoonstelling die in 2009 door Nederland en België reisde. Daarin stelden dertig kunstenaars de vagina centraal in hun werk. De tentoonstelling was onder meer te zien in Tilburg, Nieuwegein, Leeuwarden, Antwerpen en Waalwijk en leidde tot veel ophef. Zo keerden de gemeenteraadsfracties van ChristenUnie (CU) en SGP in Waalwijk zich voor aanvang van de opening tegen de tentoonstelling, omdat deze volgens CU-fractievoorzitter Wim Dekker ‘beschamend’ is voor de gemeente Waalwijk. Naam onbekend, ‘Ook ChristenUnie is tegen ‘Mea Vulva’’, *Brabants Dagblad* 11 februari 2009.

¹² *Let Me In* is een Noord-Koreaans televisieprogramma waarin ‘lelijke’ mannen en vrouwen meerdere plastisch-chirurgische ingrepen ondergaan en worden getransformeerd in vaak onherkenbare ‘mooie zwanen’. De nadruk wordt gelegd op het verschil tussen voor en na de transformatie, waarmee de maakbaarheid van het lichaam wordt verheerlijkt.

¹³ Naam onbekend, *My Unusual Vagina*, videoproductie, Engeland (BBC), 6 maart 2017.

¹⁴ Michelle Blaak, ‘Het effect van media op het zelfbeeld van vrouwen’, *Social Cosmos*, volume 6 issue 1 (2015), pp. 34 - 39.

¹⁵ Anna C. Chave, *The Visible Vagina*, New York 2010, p. 10.

¹⁶ Daarnaast bestaat er een groot aantal kunstenaars dat buiten de muren van de *white cube* opereert, bijvoorbeeld via sociale media of via onafhankelijke kunstmanifestaties.

¹⁷ Mirjam Westen, *Rebelle. Art & Feminism 1969-2009*, Arnhem 2009, pp. 272, 278.

Barbara Rose en *Towards New Expression* (1974) van Suzanne Santoro. Theorie over hedendaagse vulva- en vaginakunst is echter beperkt; er is geen concreet beeld van de motieven en strategieën van hedendaagse vulva- en vaginakunstenaars en de theorieën die zij aanhangen.¹⁸ Dit maakt het relevant deze hedendaagse kunstwerken te analyseren. Op basis hiervan is de volgende onderzoeksvraag geformuleerd:

Met welke beweegredenen beelden hedendaagse kunstenaars het vrouwelijk geslachtsdeel of delen hiervan af in hun werk en welke verbanden bestaan er tussen deze uitwerkingen en beweegredenen en die van feministische kunstenaars uit de jaren zeventig, tachtig en negentig en de theorieën die zij aanhangen?

Via deze hoofdvraag wil ik een rijk beeld scheppen van de verschillende motieven van hedendaagse kunstenaars die de vulva of vagina afbeelden in hun werken. Daarbij interpreteer, contextualiseer en vergelijk ik de vulva- en vaginakunst aan de hand van de bevindingen die ik doe via kwalitatief onderzoek.

In deze scriptie staan kunstwerken centraal die zijn gemaakt in de periode van 2007-2017. Deze keuze is gemaakt op basis van de tentoonstelling en de gelijknamige publicatie *The Visible Vagina* (2010), waarin de curatoren en de auteur de destijds recente belangstelling onder kunstenaars benadrukken.¹⁹

Zoals zal blijken in deze scriptie, is een groot deel van de hedendaagse vulva- en vaginakunst direct te herleiden tot de ervaringen van vrouwen in de patriarchale samenleving. Deze ervaringen worden meestal verbonden aan twee denkkaders van het feminisme: verschil en gelijkheid. Gelijkheidsdenkers verdedigen de rechten van de vrouw als ‘mens’ en individu. Zij geloven dat de oorzaak van ongelijkheid niet biologisch, maar sociologisch is bepaald en zien de verschillen tussen mannen en vrouwen daarmee als opgelegd of aangeleerd. De vrouw is, in hun ogen, een constructie. Onder deze feministen valt de meerderheid van de tweede generatie-feministen uit de jaren zestig en begin jaren zeventig.²⁰ Verschil-denkers daarentegen verdedigen juist de rechten van de vrouw als ‘vrouw’. Zij zijn ervan overtuigd dat mannen en vrouwen fundamenteel van elkaar verschillen op zowel biologisch, psychologisch als metafysisch niveau. Zij proberen het patriarchaat aan te tasten door de vrouwelijke domeinen tot bloei te laten komen en door het vormgeven van een relatie tussen vrouwen. Alleen dan kan de mannelijke maatstaf voor vrouwelijkheid worden verworpen en kan een vrouwelijke maatstaf voor vrouwelijkheid ontstaan. Zowel de theorie van het gelijkheidsdenken als die van verschil-denken wordt door de hedendaagse kunstenaars in deze scriptie aangehangen.²¹

Eind jaren zeventig ontstond een radicale groep verschil-denkers: de differentiedenkers. Zij verwerpen het gehele taalsysteem, omdat zij dit zien als mannelijk en hiërarchisch geordend. Deze voornamelijk Franse poststructuralistische denkers ontwierpen eind jaren zeventig een ‘vrouwelijk schrijven’, met een centrale plaats

¹⁸ Hedendaagse publicaties zijn meestal gericht op de kunst uit vroegere decennia, met als doel deze vanuit het heden te contextualiseren en interpreteren. Een voorbeeld hiervan is: Laura Cottingham, *Seeing through the seventies: Essays on feminism and art*, Amsterdam 2000.

¹⁹ *The Visible Vagina* (2010) is een tentoonstelling van de mannelijke curatoren Francis M. Naumann en David Nolan, die van 28 januari tot 20 maart 2010 te zien was in de David Nolan Gallery in New York. In deze tentoonstelling werd moderne en hedendaagse kunst met de vulva en vagina als onderwerp tentoongesteld.

²⁰ Hannelore Vandebroek, *Het geslacht van de arbeid: opvattingen over vrouwenarbeid in Belgische katholieke intellectuele kringen (1945-1960)*, Leuven 2002, p. 27-28.

²¹ Iris van der Tuin, ‘Feminisme als strijdtoneel: Simone de Beauvoir en de geschiedenis van het feminisme’, in: Rosemarie Buikema, *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, Bussum 2015² (2007), pp. 34-35.

voor wederkerigheid tussen vrouwen.²² De belangrijkste theoretici die hiertoe behoren zijn Julia Kristeva, Hélène Cixous en Luce Irigaray. Zij stellen dat de vrouw niet alleen wordt onderdrukt door de man, maar dat zij ook geen kans krijgt om haar specifieke seksualiteit uit te drukken in een maatschappij waarin rechten zijn bepaald door mannen. Irigaray is een van de weinige denkers van de twintigste eeuw die, in haar opvattingen over het mens-zijn en verschillen tussen mensen, een prominente plaats toekent aan lichamelijke en aan de vulva en vagina. Dit maakt haar theorie relevant voor deze scriptie.²³ Volgens deze theorie kan een lichaam alleen bestaan door middel van zijn of haar sociaal-linguïstische constructie. Om mogelijk te maken dat vrouwen op hun eigen voorwaarden gaan denken, spreken en schrijven, moeten de structuren die de seksuele ongelijkheid bepalen worden benoemd en 'aangetast'.²⁴

Haar oeuvre bestaat grofweg uit drie fasen: de eerste fase, waarin ze felle kritiek uit op het fallocratische denken in de westerse cultuur en specifiek op de psychoanalyse.²⁵ De tweede fase, waarin ze voorwaarden naar voren schuift voor de mogelijkheid tot de subjectwording van de vrouw. En de derde fase, waarin ze de mogelijkheden belicht voor de totstandkoming van een cultuur waarin de vrouw en man beiden het subject zijn en zij elkaars differentie, elkaars verschil, respecteren. Het overzichtswerk van Elizabeth Grosz, getiteld *Sexual subversions. Three French Feminists* (1989) en het boek *In het spoor van seksuele differentie* (1989) van Rina van der Haegen zijn hier belangrijke bronnen voor.

Voor literatuur over het afbeelden van de vagina is gebruik gemaakt van *The Vagina: A Literary and Cultural History* (2013) door Emma L. E. Rees, het hoofdstuk *Cunt Art* in *Gendered: Art and Feminist Theory* door Tal Dekel en de eerdergenoemde publicatie *The Visible Vagina* (2010). Voor het plaatsen van deze literatuur in een bredere feministische context is de volgende literatuur geraadpleegd: *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014* (2015) door Hilary Robinson, *Handboek Genderstudies in media, kunst en cultuur* (2015) door Rosemarie Buikema en Liedeke Plate, *Rebelle: Art & Feminism 1969-2009* (2009) door Mirjam Westen en *Art and Feminism* (2001) door Helena Reckitt en Peggy Phelan. De verschillende visies van de hedendaagse kunstenaars in dit onderzoek komen naar voren in een groot aantal interviews en blogs, dat voor deze scriptie is geraadpleegd.

Deze scriptie is opgedeeld in twee delen en bestaat uit drie hoofdstukken. In het eerste deel, hoofdstuk 1, komen relevante theorieën, kunstwerken en ontwikkelingen die in het verleden hebben bijgedragen aan de kunst met en theorie over dit onderwerp, aan de orde. Daarin wordt een aantal kernbegrippen van feministische denkbeelden en uitingen uit de jaren zestig, zeventig, tachtig en negentig geïntroduceerd, dat ook in deze tijd nog een rol speelt. Het tweede gedeelte, opgedeeld in hoofdstuk 2 en 3, betreft een onderzoek naar de twee meest voorkomende thema's onder hedendaagse vulva- en vaginakunstenaars: het afwijzen van de fallocratie en de verheerlijking van de vrouwelijkheid.²⁶

²² Elizabeth Grosz, *Sexual subversions. Three French Feminists*, Sydney 1989, p. Preface viii.

²³ Tonja van den Ende, *In levende lijven. Identiteit, lichamelijke en verschil in het werk van Luce Irigaray*, Leende 1999, p. 11.

²⁴ Rina van der Haegen, *In het spoor van de seksuele differentiatie*, Nijmegen 1989, p. 16-17.

²⁵ Voor een exacte definitie van fallocentrisme verwijs ik naar de woordenlijst in: Elizabeth Grosz, *Sexual subversions. Three French Feminists*, Sydney 1989, p. Woordenlijst xx.

²⁶ Dat dit de meest voorkomende thema's zijn blijkt uit hedendaagse kunstwerken die in tentoonstellingen, manifestaties of online worden getoond en opgevoerd.

Hoofdstuk 2 behandelt hedendaagse kunstenaars die de fallocratie afwijzen. Zij zien de macht van de man – het subject met de fallus – en de algehele patriarchale cultuur als oorzaak van de instandhouding van ongelijkheid tussen mannen en vrouwen en richten zich direct op het aantasten en vernietigen van de patriarchale maatschappij om zo de positie van vrouwen te verbeteren. Een aantal actuele onderwerpen wordt belicht, zoals objectificatie, het kunstinstituut en het taboe op de vulva- en vagina.

Hoofdstuk 3 behandelt kunstenaars die de vulva- en vagina afbeelden om de vrouwelijkheid te vieren. Zij leggen juist de nadruk op het verheerlijken van de eigen identiteit, schoonheid en seksualiteit. Ook hier wordt een aantal actuele onderwerpen belicht, zoals plastische chirurgie, het vrouwelijk orgasme en schaamhaar.

De keuze voor de kunstwerken is gebaseerd op een aantal criteria, waarvan het afbeelden van het vrouwelijk geslachtsdeel als belangrijkste geldt. Daarnaast is kritisch gekeken naar de het medium, het thema, de intentie(s) en uitwerking van de kunstenaars en de theorieën die zij aanhangen. De kunstwerken die op basis hiervan zijn gekozen, beschouw ik als sleutelwerken die samen een divers begrip van de huidige tijd voortbrengen; ze bevragen de bestaande begrippen van vrouwelijkheid en dragen bij aan het vormen van een nieuw concept van vrouwelijkheid.²⁷ Daarbij richt ik me specifiek op kunstenaars, wier kunst voortkomt vanuit een bepaald engagement met het thema. Kunstwerken die staan voor iets dat is te herleiden tot fetisjisme door de man, laat ik buiten beschouwing.

Via deze weg is gepoogd een representatieve weergave te geven van de manieren waarop hedendaagse kunstenaars de vagina onderwerp van hun werk maken en de redenen die zij hiervoor hebben. Hoewel de nadruk ligt op de Europese en Amerikaanse kunst, is het streven deze te benaderen vanuit diverse sociale, interculturele en politieke contexten. Want, zo benadrukken de feministische theoreticus Peggy Phelan en curator Angela McRobbie: “*Creating feminist art in Beijing is a radically different undertaking from making feminist art in London.*”

²⁷ In deze filosofische benadering volg ik de lijn van theoreticus Clare Johnson, die in haar publicatie *Femininity, Time and Feminist Art* (2013) vrouwelijkheid benadert als een gegeven dat kan worden opgevat als een relatie tot de tijd. Clare Johnson, *Femininity, Time and Feminist Art*, Basingstoke 2013, pp. 1-2.

Hoofdstuk 1: Feministische denkbeelden uit voorgaande decennia

“Female nudity painted by men gets documented. When women create this ideology as their own, it gets obliterated.” – kunstenaar Hannah Wilke.²⁸

Een van de eerste kunstenaars die vanuit feministische overwegingen de vulva of vagina afbeeldde in haar kunst is de Amerikaanse feministische kunstenaar Hannah Wilke.²⁹ Aan het begin van de jaren zestig begon zij als een van de weinige kunstenaars te experimenteren met het vrouwelijk geslachtsdeel als onderwerp van haar werk. De keramische vulvasculpturen die ze in die periode maakte, zoals *Yellow Rose of Texas* en *San Antonio Rose* uit 1966 (afb. 1), tonen de vroegste kunstenaarskritieken op de traditionele representatie van de vrouw in het algemeen en specifiek de vulva en vagina.³⁰ “My concern is with [...] creating a positive image, to wipe out the prejudices, aggression, and fear associated with the negative connotations of pussy, cunt, box”, verklaarde Wilke.³¹ Het onderwerp dat ze hiermee aan de orde stelde, zou in de jaren daarna een van de centrale thema’s worden in de feministische kunst: de vrouwelijke identiteit en seksualiteit en de manier waarop deze worden gerepresenteerd in beelden in de film, media en kunst.

Kritieken van kunstenaars zoals Wilke op het traditionele – mannelijke – beeld van de vrouw en het vrouwelijk geslachtsorgaan, kwamen uiteraard niet uit de lucht vallen. Gevoed door het politiek activisme van onder meer de burgerrechtenbeweging en de studentenopstand, ontstond begin jaren zestig een algeheel besef onder vrouwen dat de man-vrouwrolpatronen die tot dan toe als vanzelfsprekend werden gezien, onderdeel waren van grotere, politieke structuren.³² Vrouwen werden zich er bewust van dat zij niet op gelijke wijze werden behandeld als mannen. Wanneer zij zich buiten de gebaande paden van het moederschap en huishoudelijk leven wilden begeven, werden zij geconfronteerd met seksisme, seksuele uitbuiting en onderdrukking. De beperkingen en obstakels die deze vrouwen ervoeren, komen aan bod in de vele feministische publicaties, die voornamelijk in de jaren zestig zijn geschreven, zoals Betty Freidan’s *Femine Mystique* (1963), Kate Millett’s *Sexual Politics* (1970) en Shulamith Firestone’s *Dialect of Sex* (1970).³³

Het ongelijkheidsbesef in de kunstgeschiedenis

Vanaf eind jaren zestig ontstond ook in de kunstwereld het besef dat mannelijke en vrouwelijke beeldende kunstenaars niet op gelijke wijze werden behandeld. Vrouwelijke kunstenaars realiseerden zich dat de artistieke

²⁸ Joanna Frueh, ‘Feminism’, in: Hilary Robinson, *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014*, Hoboken 2015² (2001), p. 379.

²⁹ Hoewel Niki de Saint-Phalle’s *Hon* (1966) en Louise de Bourgeois’ genderkritische werken zoals *Le Regard* (1966) al eerder verwezen naar de vagina en vulva, werd er pas eind jaren zestig aangedrongen op de betekenisgeving van kunst. De reden hiervoor was de val van de formalistische kritiek. Daarmee kwam officieel een tijd waarin kunstenaars zich niet hoefden te verantwoorden voor de betekenis, een tijd waarin De Saint-Phalle en De Bourgeois nog zo vrij hadden kunnen experimenteren met vulva- en vaginakunst. Anna C. Chave, *The Visible Vagina*, New York 2010, pp. 11-12.

³⁰ Afb. 1: Hannah Wilke, *San Antonio Rose*, 1966, keramiek, afmetingen niet teruggevonden, privécollectie. Foto: website Hannah Wilke, <http://www.hannahwilke.com/id2.html>.

Van het kunstwerk *Yellow Rose of Texas* van Hannah Wilke is de precieze datum onbekend. Wel staat vast dat dit werk begin jaren zestig is gemaakt.

³¹ Joanna Frueh, ‘Feminism’, in: Hilary Robinson, *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014*, Hoboken 2015² (2001), p. 381.

³² Helena Reckitt en Peggy Phelan, *Art and Feminism*, London 2001, p. 20.

³³ Laura Cottingham, *Seeing through the seventies: Essays on feminism and art*, Amsterdam 2000, p. 21.

productie, kunstwereld en kunstgeschiedenis werden bepaald door sociale, institutionele structuren waarin mannen het voor het zeggen hadden – een thema dat Linda Nochlin aan de orde stelde in het nog altijd relevante *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971). Als reactie op de ongelijkheid van hun positie als kunstenaar en de positie van de vrouw in het algemeen, drong in de jaren zestig de vraag op waarom de kunst nauwelijks representaties kenden van de vagina. In de sculpturen die gemaakt zijn tijdens de Griekse oudheid werd de penis voortdurend afgebeeld. Waarom moest de vagina, als zij al werd afgebeeld, genoeg nemen met een schampere driehoek? En wat was de reden dat de kunstenaars binnen het negentiende-eeuwse realisme de vulva slechts achter schaduw of gesluierd afbeeldden – terwijl het weergeven van de werkelijkheid in datzelfde realisme centraal staat? De beeldende kunst, zo stelde kunstenaar en theoreticus Joanna Frueh in haar artikel *Feminism* (1989), heeft door de eeuwen heen geprobeerd te bewijzen dat vrouwen *niets* hebben.³⁴ Een verklaring hiervoor geeft de Belgische poststructuralist Luce Irigaray in *In This Sex Which Is Not One* (1977). Daarin stelt ze dat mannelijke kunstenaars het vrouwelijke geslachtsdeel uit machtsoverwegingen nooit hebben afgebeeld. De vrouw – het object – diende in afbeeldingen lustobject voor de man – het subject. Vandaar dat haar lichaam slechts is geërotiseerd:

“[A woman] is to be the beautiful object of contemplation. While her body finds itself thus eroticized, and called to a double movement of exhibition and of chaste retreat in order to stimulate the drives the ‘subject’, her sexual organ represents the horror of nothing to see. A defect in this systematics of representation and desire. A “hole” in its scopophilic lens. It is already evident in Greek statuary that this nothing-to-see has to be excluded, rejected, from such a scene of representation. Woman’s genitals are simply absent, masked, sewn back up inside their ‘crack’.”

Ze wijst hier niet alleen op de passieve rol die de kunstgeschiedenis de vrouw toedicht. Irigaray en met haar veel feministische denkers, uit hier ook belangrijke kritiek op de theorie van psychoanalist Sigmund Freud. Freud conceptualiseert vrouwelijke seksualiteit op basis van mannelijke parameters. In zijn visie is de vrouw minderwaardig aan de man. Hij gelooft dat het vrouwelijke geslachtsdeel mannen confronteert met het feit dat de vrouw is ‘gecastreerd’. De vulva en vagina – *nothing to see* – zouden de castratie van de vrouw symboliseren en daarmee de man choqueren. Haar *vrouw-zijn* is volgens Freud niet alleen de reden dat haar geslachtsdeel in de kunstgeschiedenis nooit is afgebeeld, maar ontnemt hiermee ook haar recht op subject-zijn. Een belangrijk gevolg hiervan is dat zij wordt gezien als ‘het andere geslacht’, waaraan door de man allerlei stereotype beelden worden verbonden.

Stereotypebeelden van vrouwen zijn al sinds het ontstaan van de kunstgeschiedenis toegepast. Voorbeelden hiervan zijn de vrouw als lustobject of de vrouw als moeder. Vooral het vrouwelijk naakt kent een lange traditie in de kunstgeschiedenis; ‘belangrijke’ westerse schilderijen als Titiaans *Venus van Urbino*, Rubens’ *Het Pelsken* en Picasso’s *Demoiselles d’Avignon* stellen allemaal het passieve, vrouwelijk naakt centraal.³⁵

³⁴ Joanna Frueh, ‘Feminism’, in: Hilary Robinson, *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014*, Hoboken 2015² (2001), p. 383.

³⁵ Ann-Sophie Lehmann, ‘De opstanding van Maria Magdalena in de feministische kunstgeschiedenis’, in: Rosemarie Buikema, *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, Bussum 2015² (2007), p. 242.

Essentialistisch denken: een vrouwelijke essentie

Op zoek naar alternatieve beelden van de vrouw, creëerden feministische kunstenaars eind jaren zestig een eigen 'feminiene' wijze om het vrouwelijk naakt weer te geven. Het meest bekende voorbeeld hiervan is de door Judy Chicago gemaakte installatie *The Dinner Party* uit 1974-79 (afb. 2), een driehoekige tafel, gedekt voor 33 vrouwen uit de geschiedenis en mythologie, met daarop borden met afbeeldingen die lijken op vulva's.³⁶ Met haar *Central Core Imagery* was zij een van de eerste kunstenaars die een groot publiek bereikte met werken waarin de vulva en vagina als grootste inspiratiebronnen golden.³⁷ Haar 'harten, bloemen, tunnels en portalen die leiden tot een mysterieuze oneindigheid' moesten met name een vrouwelijke essentie uitdragen. Daarbij gaf abstractie kunstenaars zoals Chicago en Miriam Schapiro met haar *Big Ox* (1967) de mogelijkheid om hun seksualiteit uit te drukken, zonder direct het terrein te betreden van de subject-object dichotomie.³⁸

Op deze manier vierden zij het vrouwelijk geslachtsdeel als de bron van vrouwelijk seksueel genot en creëerden zij tegelijkertijd een iconografisch symbool dat het concept van de 'fallus als grootmacht' weerlegt. Iets waar in die tijd veel behoefte aan was, verklaart kunstenaar Faith Wilding: "We knew it was a catalyst for thinking about our bodies and about female representation."³⁹ Net als Wilke stelden Wilding, Chicago en Schapiro het als doel het beeld van vrouwen te weerleggen, dat verweven was in de patriarchale cultuur. Zo vertelt Wilding achteraf:

"Cunt art", made for the female gaze, aimed to reverse the negative connotations of a dirty word with a defiant challenge to traditional depictions of submissive female sexuality displayed for the male gaze. [...] Cunt art gave the female organs a life of their own, the part stood in for the whole desiring body."⁴⁰

Een belangrijk initiatief dat dit mede als doel stelde is Chicago's en Schapiro's *Feminist Art Program*, een alternatieve opleiding voor vrouwelijke kunststudenten, waarvan de tentoonstelling *Womanhouse* (1972) het resultaat is.⁴¹ Met werken zoals het performance *The Cock and Cunt Play* (1971) en de installatie *Menstruation*

³⁶ Afb. 2: Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-79, keramiek, porselein en textiel, 1463 x 1463 cm, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, New York. Foto: website Judy Chicago, <http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#9>. Emma L. E. Rees, *The Vagina: A Literary and Cultural History*, New York en London 2013, p. 159.

³⁷ Joan Semmel en April Kingsley, 'Sexual Imagery in Women's Art', *Woman's Art Journal* (1980), nr. 1, p. 2.

³⁸ Afb. 3: Miriam Schapiro, *Big Ox*, 1967, acrylverf op doek, 72 x 80 cm, The Estate of Miriam Schapiro, courtesy Eric Firestone Gallery, New York. Foto: website Hyperallergic <https://hyperallergic.com/283426/miriam-schapiros-road-to-feminism/>.

Joan Semmel en April Kingsley, 'Sexual Imagery in Women's Art', *Woman's Art Journal* (1980), nr. 1, p. 3.

³⁹ Jill Fields, *Entering the picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the collective visions of women artists*, New York 2012, pp. 54-55.

⁴⁰ Jill Fields, *Entering the picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the collective visions of women artists*, New York 2012, pp. 54-55.

⁴¹ Het Feminist Art Program (FAP) is een alternatieve opleiding voor vrouwelijke studenten, dat Chicago en Schapiro ontwikkelden op het The California Institute of the Arts, ook wel CalArts genoemd. Haar motivatie hiervoor beschrijft Chicago als volgt: "I started the Feminist Art Program in Fresno because, as a result of my own struggle, I suspected that the reason women had trouble realizing themselves as artists was related to their conditioning as women." Judy Chicago, 'Feminist Art Education: Made in California', uitspraak geciteerd van: website van de kunstenaar <<http://www.judychicago.com/wp-content/uploads/2015/07/made-in-california.pdf>> (4 augustus 2017).

Bathroom (1972) behandelde deze Amerikaanse expositie voor het eerst op expliciete wijze de eigen vrouwelijke identiteit.

In deze periode, eind jaren zestig en begin jaren zeventig, legden kunstenaars de nadruk op het vieren van vrouwelijkheid. “Even if feminist art bears no slogans proclaiming *power to the pubis*, that is what is essentially about”, stelde Barbara Rose in 1974. Krachtig, schoon, mooi, en goed gemaakt waren woorden waarmee vrouwelijke theoretici en kunstenaars het vrouwelijk geslachtsdeel omschreven. *Glorify the vagina*, was het uitgangspunt. De noodzaak hiervoor komt tot uiting in de vele publicaties hierover, zoals *Vaginal Iconology* (1974) van Barbara Rose, *Towards new expression* (1974) van Suzanne Santoro en *Sex* (1970) van Germaine Greer. In dit laatste artikel illustreert Greer deze noodzaak aan de hand van een persoonlijke anekdote:

“Women’s sexual organs are shrouded in mystery. [...] I myself did not realize that the tissues of my vagina were quite normal until I saw a meticulously engraved dissection in an eighteenth-century anatomy book.”⁴²

Aan het begin van de jaren zeventig had *cunt art* veel terrein geboekt. De vulva en vagina werd door steeds meer kunstenaars afgebeeld en ook vrouwelijke auteurs maakten de vulva- en vagina onderwerp van hun teksten. Zo beschreef Journalist Maryse Holder in 1973 in het feministische tijdschrift *Off Our Backs*:

“These days, as if by some spontaneous combustion, women all over the country and in all media are describing unprecedentedly explicit sexual content [...] redeeming their cunts from male pawn shops [...] All those years of doodling (not to mention diddling) our own anatomy has given rise to a great sexual blossom.”

Deze kunstenaars werkten voornamelijk met nieuwe of alternatieve media, zoals performances en installaties en technieken zoals naaien en borduren, die traditioneel als vrouwelijk werden beschouwd. Dit omdat schilderen en beeldhouwen waren millennia lang mannelijke tradities geweest.⁴³

Vrouwelijkheid als constructie

Halverwege de jaren zeventig werden feministische kunstenaars sterk beïnvloed door het poststructuralisme en de psychoanalyse. Er ontstonden felle kritieken op de *central core imagery*, de stijl die Chicago in een toespraak in 1973 nog omschreef als een trend.⁴⁴ Vrouwen vonden dat de *central core*-kunstenaars het essentialisme, het idee dat er een aangeboren mannelijke en vrouwelijke essentie is, verheerlijkten. Deze essentie wordt bepaald door biologische kenmerken die onveranderlijk zijn in hun verschil. Voor feministen uit de jaren zeventig en tachtig was dit concept problematisch; zij stelden het veranderen van de positie van de vrouw en de manier waarop zij wordt gepresenteerd te veranderen als doel. Het uitgaan van een biologisch bepaalde vrouwelijke essentie zou betekenen dat het behalen van dit doel onmogelijk was.

⁴² Helena Reckitt en Peggy Phelan, *Art and Feminism*, London 2001, p. 202.

⁴³ Jill Fields, *Entering the picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the collective visions of women artists*, New York 2012, p. 55.

⁴⁴ Maryse Holder, ‘Another cuntree: at last, a mainstream female art movement’, *Off Our Backs* 10 (1973), p. 11.

Theoretici Griselda Pollock en Rosita Parker beargumenteerden bijvoorbeeld dat het afbeelden van de vulva en vagina vanuit een essentialistische uitgangspunt er niet in slaagde de seksuele identiteit van vrouwen uit te drukken. Veel feministische theoretici en kunstenaars legden daarom het accent op de maakbaarheid van het concept 'vrouwelijkheid'. Zij stelden dat je niet als vrouw wordt geboren, maar als vrouw gemaakt – een idee waarvoor de Franse filosoof Simone de Beauvoir met haar boek *Le Deuxième Sexe* (1949) de basis legde. Het concept vrouw was volgens hen een constructie. Door dit concept te deconstrueren, kon een begin worden gemaakt aan de verandering van de positie van de vrouw.⁴⁵ Deze culturele constructies zijn vanaf de jaren zeventig en daarna in de jaren tachtig en negentig door een groot aantal vrouwelijke kunstenaars blootgelegd. Een voorbeeld hiervan is kunstenaar Cindy Sherman die met kunstwerken zoals de foto *Untitled #122 uit 1983* (afb. 4) het door de patriarchale maatschappij opgelegde stereotype beeld deconstrueert en daarmee de vloeibaarheid van het subject benadrukt.⁴⁶

Humor en satire kenmerkt kunst uit die tijd, met name in relatie tot beelden uit de populaire cultuur, waarin de vrouw als object werd gepresenteerd. Een kunstenaar die met een vulva- of vaginawerk scherpe kritiek uitte op de objectificatie van vrouwen, is Wilke.⁴⁷ In haar kunstwerk *What does this represent? What do you represent?* uit 1978-84 (afb. 5) zien we Wilke zitten in de hoek van een kamer met haar benen gespreid.⁴⁸ Ze is naakt, op make-up en stiletto's na. Op de vloer voor haar liggen stereotype mannelijke voorwerpen. Het werk is een directe reactie op het werk *What does this represent?* (1945) van *New York School*-kunstenaar Ad Reinhardt en verwijst naar de machtsverhoudingen in genderrepresentatie. Wilke presenteert zichzelf hier als object, dat letterlijk in de hoek is gedrukt door de *male gaze*.⁴⁹

De objectificatie van vrouwen is een terugkerend thema in de feministische kunst en berust op het concept van de *male gaze*: het weergeven van de vrouw vanuit mannelijk oogpunt. Een van de eerste auteurs die het afbeelden van de vrouw in de kunstgeschiedenis analyseerde, is John Berger. In *Ways of Seeing* (1972). "Men look at women. Women watch themselves being looked at." Doordat de vrouw dit aangeleerd wordt, gaat zij de mannelijk blik accepteren en daarmee ook haar hiërarchische positie als 'de ander.' "She turns herself into an object."⁵⁰ Kunstenaars zoals Sylvia Sleigh en VALIE EXPORT gingen hier fel tegenin. De vrouw was, stelden zij, wel degelijk een subject, met autonome verlangens. Ze creëerden daarom het concept van de *female gaze*: het afbeelden van de man vanuit vrouwelijk oogpunt.

Demystificatie en auto-erotiek

In 1975 publiceerde de Amerikaanse lesbische kunstenaar Tee Corinne het *Cunt Coloring Book* (afb. 6) een boek met daarin tekeningen van vulva's – waaronder tijdens masturbatie – gebaseerd op anatomische studies van

⁴⁵ Over een aspect waren vrouwen het echter wel eens: met de *central core*-kunstwerken van onder meer Chicago brak een nieuwe tijd aan, waarin een nieuwe, vrouwelijke esthetiek tot stand kwam.

⁴⁶ Marta Zarzycka, 'Angry Fashion: Cindy Sherman en de politiek van het beeld', in: Rosemarie Buikema, *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, Bussum 2015² (2007), p. 256.

Afb. 4: Cindy Sherman *Untitled #122*, 1983, Kleurafdruk, 35 1/4 x 21 1/4 in 89.5 x 54 cm, Metro Pictures, New York. Foto: Artsy, <https://www.artsy.net/artwork/cindy-sherman-untitled-number-122>.

⁴⁷ Met haar keramische 'vaginasculpturen' uit begin jaren zestig was Hannah Wilke een van de eerdere kunstenaars die het vrouwelijk geslachtsdeel afbeeldde en daarmee een direct feministisch standpunt uitdroeg.

⁴⁸ Afb. 5: Hannah Wilke, *What does this represent? What do you represent?*, 1978-84, Vintage handgekleurde foto, ingelijst 114,3 x 76.2 cm niet ingelijst 117 x 79 cm, Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles. Foto: Alison Jacques Gallery, <http://www.alisonjacquesgallery.com/artists/41-hannah-wilke/works/8164/>.

⁴⁹ Helena Reckitt en Peggy Phelan, *Art and Feminism*, London 2001, p. 127.

⁵⁰ John Berger, *Ways of Seeing*, London 1972, p. 46-47.

lesbische vriendinnen.⁵¹ Corinne merkte dat vrouwen ambivalente gevoelens hadden over hun vulva's en wilde het vrouwelijke geslachtsdeel demystificeren, door verschillende vulva's – elk een eigen vorm, grootte en lengte – realistisch af te beelden.⁵² De Beauvoir schreef begin jaren vijftig al over die ambivalente houding van vrouwen tegenover hun vagina. Zij stelde:

*“The female sex organ is mysterious even to the woman herself, concealed, mucous, and humid as it is [...] the woman does not recognize herself in it, and this explains in large part why she does not recognize its desires as hers.”*⁵³

Aansluitend op de demystificatie van het vrouwelijk geslachtsdeel, ontstond in de jaren zeventig veel aandacht voor masturbatie als vorm van auto-erotiek. Niet de vagina, maar de clitoris was de bron van het vrouwelijk orgasme, schreef Anne Koedt in *The Myth of the Vaginal Orgasm* (1970). Ze wilde dat vrouwen zichzelf weer seksueel gingen ontdekken. Diverse tentoonstellingen schonken hier aandacht aan, zoals *Erotic Garden* (1973), die stelde als doel dat ‘onze cultuur een eerste stap zet richting het accuraat begrijpen van wat vrouwen als stimulerend ervaren.’⁵⁴ Een voorbeeld van een auto-erotisch werk is *Touch* uit 1975 (afb. 7) van Joan Semmel, waarin we de naakte lichamen zien van een liggende man en vrouw.⁵⁵ Semmel laat zien dat liefde bedrijven betekent dat twee mensen samen komen en beiden actief zijn. Net als de man, heeft ook de vrouw verlangens. Semmel beeldt haar hand daarom af bij haar onderbuik, onderweg naar zelfbevrediging. Er bestaan ook explicietere voorbeelden: ter aankondiging van haar najaarstentoonstelling in 1974 plaatste de kunstenaar Lynda Benglis een advertentie in het tijdschrift *Artforum*, met daarin een foto waarop ze naakt te zien was en met een mannelijk kapsel en jaren vijftig zonnebril, terwijl ze masturbeerde met een dildo.⁵⁶

De taal

Het benadrukken van de vrouwelijke seksualiteit in het algemeen en de rol voor de clitoris van eind jaren zeventig, werd sterk beïnvloed door het feministische activisme en de nieuwe teksten uit die periode. Met name Franstalige vrouwelijke schrijvers, onder wie Irigaray, rebelleerden sterk tegen de ideeën van Freud, die de clitoris zag als een onontwikkelde penis en vrouwen verweet van penisnijd.⁵⁷ Zo schreef Irigaray in *This Sex*

⁵¹ Afb. 6: Tee Corinne, #5 (van het *Cunt Coloring Book*), 1975, Vintage afdruk, 28 x 20 cm, Lesbian Herstory Educational Foundation, New York. Foto: website Leslie Lohman museum of gay and lesbian art <https://www.leslielohman.org/exhibitions/2014/bodies/bodies-1.html>.

⁵² De tekeningen van Tee Corinne tonen een sterk contrast met de abstracte *cunt*-vormen van Judy Chicago, omdat Corinne er naar streefde de vulva's realistisch weer te geven.

⁵³ Tal Dekal, *Gendered: Art and Feminist Theory*, Newcastle 2013, p. 40.

⁵⁴ Andrew D. Hottle, *The Art of the Sister Chapel: Exemplary Women, Visionary Creators, and Feminist Collaboration*, Farmham 2014, p. 243.

⁵⁵ Afb. 7: Joan Semmel, *Touch*, 1975, olieverf op doek, 144.8 x 330.2 cm, Alexander Gray Associates, New York. Foto: website Whitney Museum of American Art <http://whitney.org/WatchAndListen/1315>.

⁵⁶ Joan Semmel en April Kingsley, ‘Sexual Imagery in Women’s Art’, *Woman’s Art Journal* (1980), nr. 1, pp. 2, 5-6.

⁵⁷ Volgens Freud verschillen de geslachtsdeel van jonge jongens en meisjes weinig van elkaar: de jongen heeft een piemel en het meisje heeft een clitoris, die hij beschouwt als een kleine versie van een piemel. Ze zien elkaar als gelijkwaardig. Wanneer het meisje zich ontwikkelt als vrouw – en haar castratie erkent – stopt zij met masturberen. Dit omdat masturbatie ‘een mannelijke bezigheid’ is. Elizabeth Grosz, *Sexual subversions. Three French Feminists*, Sydney 1989, p. 20.

Which Is Not One:

*“How can we accept the idea that woman’s entire sexual development is governed by her lack of, and thus by her longing for, jealousy of, and demand for, the male organ? [...] All Freud’s statements describing feminine sexuality overlook the fact that the female sex might possibly have its own “specificity.”*⁵⁸

Poststructuralisten zagen de taal, verweven met de patriarchale cultuur, als belangrijke oorzaak van het in stand houden van het concept van de vrouwelijke passieve seksualiteit. “All the vulgair linguistic emphasis is placed upon the *poking* element; *fucking, screwing, rooting, shagging* are all acts performed upon the passive female: the names for the penis are all *tool* names”, stipte Germaine Greer aan in *Sex* (1970).⁵⁹ Tegelijkertijd werd duidelijk hoe moeilijk het was deze structuur te veranderen. Zo stelt filmtheoreticus Laura Mulvey in *Visual pleasure and Narrative Cinema* (1973), een kernartikel voor de feministische cinemagrafie: “*How to fight the unconscious structured like a language while still caught within the language of the patriarchy?*”⁶⁰

De jaren tachtig en negentig

Halverwege de tachtigerjaren kreeg het feminisme een steeds negatievere connotatie. Zij werd als dogmatisch en ouderwets gezien en feministen werden in toenemende mate ‘mannenhaatster’ of ‘lesbienne’ genoemd. Een term die mede hierdoor opkwam, was ‘postfeminisme’. Post-feministische vrouwen waren het wel het eens met de doelen van het feminisme, maar noemden zichzelf geen feminist. Deze trend zette door in de jaren negentig, waarin het ‘F-woord’ steeds minder populair werd.⁶¹

Met de algemene herleving van *body art* in de kunst in de jaren negentig grepen feministische vulva- en vaginakunstenaars in jaren met name terug op de thema’s en kunstenaarsinitiatieven uit de jaren zeventig. De tendens was echter wel anders: in de voorgaande decennia hielden vrouwen zich nog bezig met het vraagstuk of hun erotisch getinte werk diende als lust voor de man. Dit omschreef de invloedrijke theoreticus Lucy Lippard in 1976 als: “A subtle abyss that separates men’s use of women for sexual titillation from women’s’ use of women to expose that insult.”⁶² Veel kunstenaars uit de jaren negentig gingen deze lust in de jaren negentig juist omarmen, bijvoorbeeld via thema’s als pornografie. Zoals theoreticus Anna Chave recentelijk aantoonde, worden deze jaren deels gekenmerkt door een ‘onbeschaamde explicitering’.⁶³ Deze is mede het resultaat van de individualisering en digitalisering, die in de jaren negentig terrein wonnen.

⁵⁸ Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, New York 1985, p. 69.

⁵⁹ Helena Reckitt en Peggy Phelan, *Art and Feminism*, London 2001, p. 203.

⁶⁰ Helena Reckitt en Peggy Phelan, *Art and Feminism*, London 2001, p. 230.

⁶¹ Mirjam Westen, *Rebelle. Art & Feminism 1969-2009*, Arnhem 2009, p. 272.

⁶² Lucy R. Lippard, *From the center: feminist essays on women's art*, New York 1976, p. 125.

⁶³ Anna C. Chave, *The Visible Vagina*, New York 2010, p. 23.

Hoofdstuk 2: het afwijzen van de fallocratie

Zoals het eerste hoofdstuk aantoonde, richt een groot aantal feministische kunstenaars zich vanaf de jaren zeventig tot in de jaren negentig op het afwijzen van de fallocratie. Zij uitten kritiek op door de man gedomineerde maatschappij waarin de vrouw ‘een constructie’ is en niet als volwaardig subject, maar als ‘de ander’ van de man wordt gezien.

Dit hoofdstuk behandelt hedendaagse kunstenaars die de fallocratie afwijzen. Zij zetten hun kunst in om aan te tonen dat de vrouw nog steeds als ‘de ander’ van de man wordt gezien in een door mannen gedomineerde maatschappij. Met name de representatie van vrouwen en de manier waarop zij worden ‘geconstrueerd’, vormen essentiële onderwerpen. Daarmee willen zij aantonen dat, hoewel de positie van de vrouw is verbeterd, zij nog altijd niet gelijk wordt behandeld als de man.

Kritiek op de kunstenaar en het instituut

Een hedendaagse feministische kunstenaar die de *male gaze* en de constructie van vrouwelijkheid aan de kaak stelt, is de Luxemburgse kunstenaar Deborah de Robertis. In 2014 zorgde zij in het Musée d'Orsay in Parijs voor veel ophef, toen ze in 2014 onaangekondigd haar performancekunstwerk *Mirror of Origine* (afb. 8) opvoerde.⁶⁴ In deze performance ging De Robertis, gehuld in een gouden jurk en voor het oog van de bezoekers, op de grond van het museum zitten met haar rug richting het schilderij *L'Origine du monde* (1866) van Gustave Courbet. Ze spreidde haar benen, terwijl ze met haar vingers haar buitenste schaamlippen opende en bood daarmee bezoekers de mogelijkheid in de opening van haar vagina te kijken. Toen ze na een waarschuwing van de museumbeveiligers weigerde te vertrekken uit het museum, met als argument dat ze bezig was met een performance, werd ze onder dwang verwijderd.⁶⁵

Met heperformancekunstwerk wil De Robertis verschillende dingen aantonen. Allereerst uit ze kritiek op de traditioneel masculiene aard van kunst, waarin kunstenaar en mannelijke kijker voyeur zijn. Dit doet ze via het toepassen van de *reversed gaze*; waar het vrouwelijk lichaam traditioneel wordt afgebeeld als ‘object’, is dit in haar werk omgekeerd: niet de bezoeker kijkt naar de vrouw, maar de vrouw kijkt naar de bezoeker. Daarmee eigent De Robertis zichzelf de subject-status toe die de vrouw in het schilderij van Courbet is ontnomen:

“My gesture is thus political, because opening my sex is like opening up, tearing the canvas. Making the choice to take a stand in a work of art is making a choice to register one’s place in the history of art by reversing the point of view and therefore also the sense of history.”⁶⁶

Meerdere feministische kunstenaars hebben deze tactiek in het verleden toegepast, zoals Sylvia Sleigh. Zij draaide de *male gaze* om door mannelijke modellen in naakte poses af te beelden. Daarmee mimeerde ze de

⁶⁴ Afb. 8: Deborah de Robertis, *film still* uit een video van *Mirror of Origine*, 2014, performance, afmetingen niet teruggevonden, opgevoerd in het Musée d'Orsay in Parijs. Foto: Website Frieze <https://frieze.com/article/portfolio-chen-fei>.

⁶⁵ Anna Freeman, ‘Why this artist flashes her vagina in museums and galleries’, *Dazed* datum onbekend, geraadpleegd via: <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/33808/1/why-artist-deborah-de-robertis-flashes-her-vagina-in-museums-and-galleries>> (21 juli 2017).

⁶⁶ Anna Freeman, ‘Why this artist flashes her vagina in museums and galleries’, *Dazed* datum onbekend, <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/33808/1/why-artist-deborah-de-robertis-flashes-her-vagina-in-museums-and-galleries>> (21 juli 2017).

venussen van de oude meesters. Haar werk *Paul Rosano Seated Nude* uit 1973 (afb. 9) is daar een voorbeeld van.⁶⁷

Een ander thema dat ze in haar werk incorporeert is institutionele kritiek. Ze stelt dat het museum het vrouwelijk naakt gebruikt als publiekstrekker; niet alleen Courbet, maar ook het museum maakt zich daarmee schuldig aan objectificatie, omdat het ‘misbruik maakt’ van het vrouwelijk naakt. Veel musea zijn daarmee, stelt ze impliciet, mannelijke instituties, een onderwerp dat al aan de kaak werd gesteld in de tijd waarin Nochlin haar *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971) schreef.⁶⁸

De performance van De Robertis is bovenal relevant omdat Musée d'Orsay de kunstenaar beschuldigde van exhibitionisme. Daarmee zegt het museum impliciet dat het haar niet serieus neemt als kunstenaar. Het feit dat filmpjes van het kunstwerk op internet worden gecensureerd door een zwart vlak voor haar geslachtsdeel plaatsen, bevestigt tegelijkertijd de noodzaak die kunstenaars voelen voor het afbeelden van de vulva en vagina in het algemeen: er kleven nog altijd negatieve connotaties aan het vrouwelijk geslachtsdeel. Daarmee zijn de doelen die kunstenaars zoals Wilke eind jaren zestig stelden, nog steeds aan de orde:

“My concern is with [...] creating a positive image. To wipe out the prejudices, aggression, and fear associated with the negative connotations of pussy, cunt, box.”⁶⁹

Seksualiteit en voyeurisme

Meer kunstenaars lieten zich de laatste tien jaar inspireren door kunst uit voorgaande decennia. Een belangrijk thema is seksualiteit. Een voorbeeld van een kunstenaar die zich hiermee bezighoudt is de Zwitserse Milo Moiré, die veel met het medium performancekunst werkt. Uit protest tegen de Keulse vrouwenaanrandingen in 2015, voerde zij in 2016 de performance *Mirror box* (afb. 10) op.⁷⁰ Daarin gaat Moiré de straat op in een rok die bestaat uit spiegels met ter hoogte van haar vulva een opening die is gesloten door een gordijn. Ze nodigt voorbijgangers uit dertig seconden achter het gordijn te voelen en haar geslachtsdeel aan te raken. Het doel is om zichzelf en andere vrouwen een seksuele stem te geven, om aan te tonen dat mannen en vrouwen gelijke sekspartners zijn.⁷¹

Door spiegels te gebruiken als materiaal wordt de toeschouwer zich via zijn reflectie bewust van zijn rol als voyeur. De reflectie wordt daarmee een metafoor de omgedraaide rollen van voyeur en het bekeken object. Daarmee is een constant spel van de omkering van rollen. Wat anders is dan in de voorgaande jaren, is dat Moiré

⁶⁷ Eleanor Heartney, Helaine Posner en Nancy Princenthal, *Art after the revolution: women who transformed Contemporary art*, Prestel 2013² (2007), p. 16.

Afb. 9: Sylvia Sleigh, *Paul Rosano Seated Nude*, 1973, olieverf op doek, 142.2 x 106.6 cm, National Museum of Women in the Arts, Washington. Foto: website Freymond-guth Ltd. Fine Arts http://freymondguth.com/old_site/SSleigh.html.

⁶⁸ Eleanor Heartney, Helaine Posner en Nancy Princenthal, *Art after the revolution: women who transformed Contemporary art*, Prestel 2013² (2007), p. 10.

⁶⁹ Joanna Frueh, ‘Feminism’, in: Hilary Robinson, *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014*, Hoboken 2015² (2001), p. 381.

⁷⁰ Voor een video van deze performance, zie: <https://youtu.be/xTmfbr6cCTU>.

Afb. 10: Milo Moiré, *Mirror box*, 2016, performance met spiegels, afmetingen niet teruggevonden, reizend kunstwerk. Foto: website Milo Moiré <http://milomoire.com/en/mirror-box/>.

⁷¹ Informatie over het kunstwerk *Mirror Box* (2014) ontleend aan: website Milo Moiré <<http://milomoire.com/en/mirror-box/>> (8 augustus 2017).

hier ook verwijst naar de rollen die mensen aannemen in de digitale wereld, waarin zij switchen tussen kijker en de bekekenen. Zij snijdt dus niet een, maar meerdere aspect aan in één werk.

Mirror box is vergelijkbaar met *TAPP und TASTKINO* (1968) en *Aktionhose: Genitalpanik* uit 1968 (afb. 11) van VALIE EXPORT, waarmee ze het publiek via een soortgelijke methode uitdaagde om in contact te komen met een ‘echte vrouw’, uit protest tegen objectificatie van vrouwen en hun representatie in films.⁷² Daarmee kan het werk worden gezien als hedendaagse *reenactment* van deze performances.⁷³

Moiré en De Robertis zijn slechts twee van de vele kunstenaars die het medium performance gebruiken om de fallocratie af te wijzen. Andere voorbeelden zijn de kunstwerken *Body as Commodity* (2014) van Lena Marquise, *Casting of my Womb* (2013) van Casey Jenkins en *The Birth of Baby X* (2011) van Marni Kotak.⁷⁴

Een eigen vrouwelijke taal

"We can see the effectiveness of misogyny located in the body [...] in legal language which almost exclusively treats the male body as the neutral body, arguing for example that all men are created equal, while enacting laws and cultural mores that treat women as far from equal under the law." – conceptueel kunstenaar Sophia Wallace, 2013.⁷⁵

In het werk van verscheidene hedendaagse vulva- en vaginakunstenaars die de fallocratie afwijzen, is een link met de theorie rondom *écriture féminine*. Eind jaren zeventig stelden poststructuralistische differentiedenkers dat vrouwen geen kans krijgen om hun specifieke seksualiteit uit te drukken in een maatschappij waarin structuren worden bepaald door mannen. Als mogelijke oplossing hiervoor ontwikkelden zij een ‘vrouwelijke schrijven’. Daarvan was het uitgangspunt onder meer dat de structuren die de ‘seksuele indifferentie’ bepalen, moeten worden benoemd en ‘aangetast’, om mogelijk te maken dat vrouwen op hun eigen voorwaarden gaan denken, spreken en schrijven. Een van die structuren is de taal. Taal, als belangrijke oorzaak van de instandhouding van het heersende concept van vrouwelijkheid, is macht. Het is dus essentieel om de taal te veroveren en het vrouwelijke dat daarin wordt onderdrukt, te laten spreken. Dit moet volgens Irigaray van buitenaf, door een eigen vrouwelijk schrijven te ontwikkelen:

*"For what is important to disconcert the staging of representation according to exclusively ‘masculine’ parameters, that is, according to a phallogocentric order. It is not a matter of toppling that order so as to replace it, starting from an ‘outside’ that is exempt, in part, from phallogocentric law."*⁷⁶

Deze theorie dient voor verschillende hedendaagse feministische kunstenaars als inspiratiebron. Een voorbeeld is conceptueel kunstenaar Sophia Wallace, die met haar werk de constructie onderzoekt van het vrouwelijke

⁷² Afb. 11: VALIE EXPORT, *Aktionhose: Genitalpanik*, 1968, 6 afdrukken op papier, 65,8 x 45,9 cm per stuk, Tate Modern, London. Foto: website Tate <http://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233>.

⁷³ Anna C. Chave, *The Visible Vagina*, New York 2010, p. 20.

⁷⁴ Wegens het beperkte woorden aantal van deze scriptie is gekozen een aantal voorbeelden uitgebreid te analyseren, in plaats van alle voorbeelden kort toe te lichten.

⁷⁵ Sophia Wallace, ‘Artist Sophia Wallace Responds to CLITERACY Critiques’, *The Feminist Wire* (29 november 2013), geraadpleegd via: < <http://www.thefeministwire.com/2013/11/artist-sophia-wallace-responds-to-cliteracy-critiques/> > (10 augustus 2017).

⁷⁶ Hilary Robinson, *Reading Art, Reading Irigaray: The Politics of Art by Women*, London 2006, p. 61.

geseksualiseerde lichaam als passief object. De afgelopen jaren verschoof haar kunst van het onderzoeken van invloeden van beelden op gender en seksualiteit naar het onderzoeken van invloeden van taal op gender en seksualiteit. Haar *mixed media*-kunstwerk *CLITERACY, 100 Natural Laws* uit 2012 (afb. 12) is hier een voorbeeld van.⁷⁷ Dit kunstwerk bestaat uit honderd woorden en zinnen die de rechten van de clitoris uitdrukken. Daarmee onderzoekt ze de paradox van de globale obsessie met het seksualiseren van het vrouwelijk lichaam in een wereld die ‘ongeleterd’ is wat betreft diezelfde vrouwelijke seksualiteit. De ‘honderd wetten’ bieden daarbij een nieuwe taal, buiten het paradigma van het ‘gebrek’ en de schaamte die vaak het geseksualiseerde lichaam karakteriseren.

“The project [...] seeks to liberate female, feminized and pathologized bodies from being denied citizenship by having the language of those bodies continuing to function as the intractable site of shame. Signifiers of language that locates shame in the female or feminized genitals can be observed in common profanity such as “pussy”, “cunt”, “whore”, “faggot”, and “twat” among others. It can further be seen in epithets that suggest that being on the receptive side of penetration takes away from one’s humanity with words like “fucker,” “cock-sucker,” “slut,” “hooker,” and ‘tramp’.”⁷⁸

Waar De Robertis en Milo Moiré slechts de nadruk leggen op tonen van en kritiek geven op ongelijkheid, focust Wallace zich zowel op het tonen van ongelijkheid als het creëren van mogelijkheden tot verandering.

Geluiden uit Japen: de vagina als taboe

Tot nu toe zijn hoofdzakelijk Europese en Amerikaanse vulva- en vaginakunstenaars en hun werken belicht. Het is belangrijk om te noemen dat feministische kunst in de jaren zestig niet globaal ontstond. Een land waar geen feministische revolutie plaatsvond is Japan. Daar strijdt de Japanse kunstenaar Megumi Igarashi – bekend als Rokudenashiko, Japans voor ‘nergens-goed-voor meisje’ – tegen de ongelijke behandeling van de vulva en vagina. Centraal in haar manga-sculpturen en illustraties staat een schattig, kinderlijk roze stripfiguur dat een vagina voorstelt.⁷⁹

Haar bekendste werk is *Pussy Boat* uit 2013 (afb 13), een via crowdfunding gefinancierde kajak gemodelleerd naar een 3d-scan van haar *manko* – Japans voor vagina – waarin ze in oktober 2013 over de Tamari rivier voer.⁸⁰ Daarmee wilde Igarashi de vagina demystificeren om zo het taboe dat hierop ligt open te breken. Haar reden houdt verband met die van Europese en Amerikaanse vulva- en vaginakunstenaars in de jaren zestig en zeventig:

⁷⁷ Afb. 12: Sophia Wallace, *CLITERACY, 100 Natural Laws*, 2012, mixed media, 304,8 x 396,24 cm, plaats niet teruggevonden. Foto: website Sophia Wallace, <http://www.sophiawallace.com/cliteracy-100-natural-laws>.

⁷⁸ Sophia Wallace, ‘Artist Sophia Wallace Responds to CLITERACY Critiques’, *The Feminist Wire* (29 november 2013), geraadpleegd via: < <http://www.thefeministwire.com/2013/11/artist-sophia-wallace-responds-to-cliteracy-critiques/> > (10 augustus 2017).

⁷⁹ Megumi Igarashi, *What Is Obscenity?: The Story of a Good For Nothing Artist and Her Pussy*, 2016, pp. 4-11.

⁸⁰ Afb. 13: Megumi Igarashi, *Pussy Boat*, 2013, kunststof 3d print, afmetingen niet teruggevonden, locatie niet teruggevonden. Foto: website 3ders <http://www.3ders.org/articles/20170418-3d-printed-vagina-artist-megumi-igarashi-fined-400k-after-obscenity-charges-upheld-by-tokyo-high-court.html>.

“I had never seen the vagina of others and I was too self-conscious of mine [...] so I thought mine was abnormal. Manko and vagina, have been such a taboo in Japanese society. Penis, on the other hand, has been used in illustrations and has become a part of pop culture. But vagina has never been so cute. Vagina has been thought to be obscene because its been overly hidden.”⁸¹

In haar speelse poging de vagina ‘onderdeel van de Japanse popcultuur te maken’, snijdt Igarashi een onderwerp uit feministische kunsttradities aan: de ongelijke representatie van het mannelijk en vrouwelijk geslachtsdeel en daarmee de ongelijke behandeling van mannen en vrouwen in Japan. Hoe ongelijk deze is, werd duidelijk in juli 2014 toen de Japanse autoriteiten opdracht gaven om de kunstenaar te arresteren. De reden: haar *pussy boat*-performance en de bijbehorende, onder donateurs verspreide, 3d-bestanden van haar vagina waren ‘obsceen’. De staat pleegde daarmee onterecht censuur op haar kunst. Dit is voor Igarashi een extra reden voor het maken van vaginakunst. “It’s wrong for the government to judge what is art and what is not.”⁸²

Via de verschillende mediums die ze gebruikt, zoals illustratie en sculptuur, zet ze vooral positivisme en humor in om de vagina te demystificeren en de macht van het patriarchaat en zijn censuur aan te tonen. “Humor has the power to overcome entrenched concepts [...] The more this trial is talked about, the more chances it brings about for people to realize that common sense and stereotypes are not always correct.”⁸³

⁸¹ Megumi Igarashi, ‘Cartoonist Megumi Igarashi’, citaat geciteerd van: persoonlijke blog kunstenaar <<https://6d745.com/profile/>> (14 juli 2017).

⁸² Daisuke Kikuchi, ‘“Vagina artist” Megumi Igarashi continues her battle with Japan’s definition of obscenity’, *The Japan Times* 18 april 2017.

⁸³ Daisuke Kikuchi, ‘“Vagina artist” Megumi Igarashi continues her battle with Japan’s definition of obscenity’, *The Japan Times* 18 april 2017.

Hoofdstuk 3: de verheerlijking van de vrouwelijkheid

“Although there are many categories of women’s erotic art, the most novel are those that glorify vaginas. [...] Their erotic art is, in effect, propaganda for sexual equality based on discrediting the idea of penis envy.” – Barbara Rose, 1974.⁸⁴

Een tweede, groot thema in de hedendaagse vulva- en vaginakunst is het vieren van de vrouwelijkheid. Veel kunstenaars richten zich niet of niet langer direct op het afwijzen van de fallocratie, maar proberen hun eigen positie te sterken door hun identiteit, schoonheid en seksualiteit te vieren. Anders dan kunstenaars in hoofdstuk 2, lijken zij te erkennen dat een deel van de vrouwelijkheid is aangeboren. Deze visie is in lijn met een recent Nederlands onderzoek. Daaruit blijkt dat genen en omgevingsfactoren een nagenoeg even grote rol spelen bij de bepaling van menselijke eigenschappen; *nature* en *nurture* zijn kortom beide belangrijk bij de bepaling van vrouwelijkheid.⁸⁵

Celebrating sexuality: het vrouwelijke orgasme

Een onderwerp dat veel feministische kunstenaar belichten is het vrouwelijk orgasme en specifiek het orgaan dat dit mogelijk maakt: de clitoris. Zoals hoofdstuk 2 aantoonde via het werk van Sophia Wallace, kiezen diverse feministische kunstenaars dit onderwerp met als doel het afwijzen van de fallocratie. Een voorbeeld van een kunstenaar die dit onderwerp vanuit een geheel andere visie belicht, is de Australische kunstenaar Alli Sebastian Wolf. Zij kwam begin dit jaar in de publiciteit met haar kunstwerk *Glitoris* uit 2017 (afb. 14) een grote, goudkleurige en glinsterende sculptuur van een clitoris.⁸⁶ Het kunstwerk is gebaseerd op een anatomisch model van de clitoris, met een schaal van 100:1. Het thema is het vieren van de anatomie van de clitoris en daarmee de vrouwelijke actieve seksualiteit, vandaar de keuze voor glinsterende materialen.⁸⁷ Wolf stelt twee doelen: vrouwen laten inzien hoe *fabulous* de clitoris is en hen onderwijzen over haar anatomie:

*“Almost no one I talk to knows about this incredible organ. How far it extends beyond what you can see on the surface and how it works. It’s the most fabulous body part in the whole known universe—the only one that serves no purpose other than pleasure, and it’s been ignored by Western culture for so many centuries [so] I wanted to make something that celebrated it, a giant golden sparkling shrine that would help people come to love it like I do.”*⁸⁸

⁸⁴ Barbara Rose, ‘Vaginal Iconology’, in: Hilary Robinson, *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014*, Hoboken 2015, pp. 376-378.

⁸⁵ Naam onbekend, ‘Grootste tweelingstudie ooit: invloed genen en omgeving even groot’, *Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek* 29 mei 2015.

<<https://www.nwo.nl/actueel/nieuws/2015/magw/grootste-tweelingstudie-ooit-invloed-genen-en-omgeving-even-groot.html>> (8 juli 2017).

⁸⁶ Afb. 14: Alli Sebastian Wolf, *Glitoris*, 2017, materiaal niet teruggevonden, afmetingen niet teruggevonden, locatie niet teruggevonden. Foto: website Alli Sebastian Wolf <http://www.allisebastianwolf.com/glitoris!.html>.

⁸⁷ Welke materialen Wolf gebruikt in *Glitoris* (2017) is niet bekend.

⁸⁸ Katherine Gillespie, ‘All Hail ‘Glitoris’ the Giant Golden Clitoris’, *Creators Vice* 24 januari 2017, geraadpleegd via: < https://creators.vice.com/en_us/article/aen5dj/the-glitoris-giant-golden-clitoris-sculpture> (10 juni 2017).

Wolf reageert hier indirect op de theorie van Freud. Freud gelooft dat het 'normaal' is voor een jong meisje om te masturberen, maar dat zij hiermee stopt wanneer zij zich ontwikkelt tot een vrouw. Dit omdat masturbatie 'een mannelijke bezigheid' is. "Het elimineren van de clitorale seksualiteit [is] de voorwaarde is waarvan de ontplooiing van de vrouwelijkheid afhangt", stelt Freud. Masturberen zou kortom onvrouwelijk en daarmee onaantrekkelijk zijn.⁸⁹ Met *Glitoris* gaat Wolf tegen dit idee in en benadrukt daarmee de superioriteit van de clitoris: terwijl de penis van de man en de vagina van de vrouw beide de voortplanting als hoofddoel hebben, hebben vrouwen als enige een geslachtsorgaan dat puur is gericht op seksueel genot.

Hedendaagse kunstenaars zoals Wolf zijn uiteraard niet de eersten die kritiek leveren op de theorie van Freud over de passieve vrouwelijke seksualiteit in relatie tot haar clitoris. Zoals hoofdstuk 1 beschreef, ontstond in de jaren zeventig al aandacht voor masturbatie als vorm van auto-erotiek. Daarmee reageerden kunstenaars op mannelijke theoretici zoals Freud en op het verbod dat tussen 1950 en 1970 in Amerika gold op het benoemen van de functies van de clitoris in de wetenschappelijke literatuur.⁹⁰ Dit ondanks de vele wetenschappelijke bewijzen die aantonen dat de clitoris de bron van het vrouwelijk orgasme is.⁹¹ Belangrijke doelen die de kunstenaars in de jaren zeventig stelden waren demystificatie en educatie. Zij wilden af van het taboe op de clitoris en vrouwen een actieve, seksuele stem geven. Er kan daarmee een parallel worden getrokken tussen deze en hedendaagse kunstenaars. Wolf stelt namelijk de verspreiding van anatomische kennis over de clitoris als doel. Ze refereert aan het feit dat de clitoris 'het topje van de ijsberg' is; het grootste gedeelte van de clitoris zit onder het oppervlak en is vanaf de buitenkant niet zichtbaar.⁹² Deze ontdekking werd pas eind jaren negentig gedaan.⁹³ Wolf: "[This] is not in our sex education, it's not in our culture [...] It's really only in the last 20 years it has started to come into medical understanding and then from that it's just slowly started to trickle down into the rest of society."

Schoonheid en de vagina: een positief zelfbeeld

Een van de belangrijkste onderwerpen binnen de hedendaagse vulva- en vaginakunst is het vieren van de schoonheid van de vagina. Hedendaagse kunstenaars zien het als taak om een positief beeld te laten zien van de vagina, vulva en vrouwen in het algemeen. De belangrijkste doelen die zij stellen zijn het creëren van een positief zelfbeeld over de vulva en een tegengeluid bieden aan het toenemende aantal schaamlipcorrecties. Een voorbeeld hiervan is de schilderijenserie *The Diversity of Nature* uit 2017 (afb. 15) van Jacqueline Secor, die de

⁸⁹ Om te kunnen begrijpen wat Freud hier bedoelt, moet worden gekeken naar theorie van Freud over het geslachtsdeel van jonge kinderen. Freud ziet geslachtsdelen van kinderen als gelijkwaardig: hij beschouwt de clitoris als een variant op de piemel, wat maakt dat jonge jongens en meisjes een gelijkwaardig geslacht hebben. Waar de piemel zich echter ontwikkelt tot een penis, gebeurt dit bij de vrouw niet en komt de nadruk te liggen op haar vagina, die de bron is van haar vrouwelijkheid. Zij wordt daarom niet langer geacht om haar clitoris – een mannelijk geslachtsdeel – te stimuleren, omdat dit in de weg staat van haar ontplooiing van de vrouwelijkheid.

⁹⁰ Steven Seidman, Nancy Fischer, *Introducing the New Sexuality Studies*, Abingdon 2011, p. 97.

⁹¹ In 1953 publiceerde Alfred Kinsley het boek *Sexual Behavior in the Human Female*, samengesteld op basis van 5940 interviews met vrouwen. De interviews leidden tot het definiëren van de clitoris als de 'plek van de vrouwelijke seksuele prikkeling en het orgasme'. Steven Seidman, Nancy Fischer, *Introducing the New Sexuality Studies*, Abingdon 2011, p. 97.

⁹² Katherine Gillespie, 'All Hail 'Glitoris' the Giant Golden Clitoris', *Creators Vice* 24 januari 2017, geraadpleegd via: <https://creators.vice.com/en_us/article/aen5dj/the-glitoris-giant-golden-clitoris-sculpture> (10 juni 2017).

⁹³ De Australische uroloog Helen O'Connell deed deze ontdekking eind jaren negentig via een studie naar zowel de interne als externe anatomie van de clitoris. Daaruit bleek onder meer dat de clitoris meer dan twee keer zo veel zenuwuiteinden heeft als een penis.

invloed van de huidige cultuur ziet als beweegreden voor haar kunst.⁹⁴ “Culture has created [...] a strange dichotomy for women: reveal and conceal. [...] We’re always supposed to reveal enough of ourselves to be sexually attractive, but simultaneously we’re expected to conceal our bodies, our opinions, and, ultimately, I believe, our power.”⁹⁵ Daarmee reageert ze zowel op nieuwe, actuele denkbeelden over de vulva en vagina als lelijk, stinkend en afstotend als op de macht die de man heeft in de maatschappij.⁹⁶ Voordat een analyse kan worden gedaan van kunstwerken zoals die van Secor, moet eerst gekeken worden naar actuele ontwikkelingen die deze kunstwerken contextualiseren.

Sociale media hebben gezorgd voor een ‘meedogenloze externalisatie’ van het vrouwelijk bewustzijn. In bestseller *Girls and Sex* (2016) beschrijft journalist Peggy Orenstein dat onze huidige beeldcultuur gaat over ‘being hot’, een samensmelting van de begrippen ‘fuckable’ en ‘sellable’.⁹⁷ De berichten op sociale mediapagina’s van meisjes zijn in disproportionele mate gefocust op het uiterlijk, dat, meer dan in de echte wereld, een maatstaaf wordt voor vriendschap, zelfbeeld en eigenwaarde.⁹⁸ Het idee dat ‘being hot’ bepaalt wie we zijn als vrouw, is niet nieuw. Zo schreef Irigaray in 1987 in *Sexes and Genealogies*:

*“Female beauty is always considered finery [...] We look at ourselves in the mirror to please someone, rarely to interrogate the state of our body or our spirit, rarely for ourselves and in search of our own becoming.”*⁹⁹

Wat Orenstein echter aan de kaak stelt, is de commodificatie van dit idee, die wordt gevoed door de populaire media; zij dragen bij aan de negatieve beeldvorming over de vulva en vagina. Dit beschrijft Emma Rees als de culturele ‘demonisering’ van het geslachtsdeel.¹⁰⁰ Een voorbeeld is de film *Knocked Up* (2007), waarin Jason Segel de bebaarde Martin Starr bespot door te zeggen: “You stay here [...] cause your face looks like a vagina.”¹⁰¹ Een andere negatieve uitspraak deed Twilight-acteur Robert Pattinson – onderwerp van menig seksuele fantasieën van meisjes – in een interview in 2010, toen hij zei: “I really hate vaginas. I’m allergic to vagina.”¹⁰²

Kunstenaars zien beeldvormingen zoals deze als belangrijke aanleiding om de schoonheid van de vulva af te beelden en engageren zich met dit onderwerp door de vulva en vagina te vieren. Een voorbeeld hiervan is *The Vulva Gallery* van Hilde Atalanta, een grootschalig, lopend illustratieproject dat ze in 2016 begon. Daarin beeldt ze de vulva af in realistische vormen en heldere kleuren, die staan voor de verschillende huidskleuren van

⁹⁴ Afb. 15: Jacqueline Secor, zonder titel (uit de serie *The Diversity of Nature*), 2016, mixed media op wollen paneel, 53.3 × 53.3 × 7.6 cm, locatie niet teruggevonden. Foto: website Jacqueline Secor, <https://jacquelinesecorart.com/diversity-of-nature/>.

⁹⁵ Priscilla Frank, ‘Artist’s Unapologetic Vagina Paintings Are A Force Of Body Positivity. Jacqueline Secor painted her way to self-love, one vulva at a time’, *Huffington Post* 21 februari 2017.

⁹⁶ Tal Dekal, *Gendered: Art and Feminist Theory*, Newcastle 2013, p. 38.

⁹⁷ In plaats van over wederkerigheid, respect, zorg en het leren kennen van de mens achter de genitalia.

⁹⁸ Peggy Orenstein, *Girls & Sex: Navigating the Complicated New Landscape*, New York 2016, pp. 38-39.

⁹⁹ Hilary Robinson, *Reading Art, Reading Irigaray: The Politics of Art by Women*, London 2006, p. 173.

¹⁰⁰ Emma L. E. Rees, *The Vagina: A Literary and Cultural History*, New York en London 2013, p. 285.

¹⁰¹ Expliciet is het artikel *I’m a Feminist, but I don’t Eat Pussy* dat in 2013 *viral* ging op de website *Though Catalog*. Daarin schreef de auteur dat de vagina ‘erg goed’ voelt als de penis de vagina penetreert, maar dat de vagina verder een ‘ranzig’, ‘slecht smakend’ en ‘harig’ geslachtsdeel is, dat geen orale seks verdient.

¹⁰² Peggy Orenstein, *Girls & Sex: Navigating the Complicated New Landscape*, New York 2016, p. 38-39.

mensen. Het doel is ‘to celebrate the vulva in all its diversity all over the world’. Daarmee wil Atalanta een tegengeluid bieden aan de toename van cosmetische schaamlipcorrecties:

“No vulva-owning individual should have to undergo this just because they want their vulva to look like the ones they see on the internet (for example in porn), or like what they think other people expect them to look. I find it very difficult to see how far many individuals go to reach the ‘perfect’ looks. [...] It makes me really sad to see that the pressure so many individuals feel from the outside world is so big that they feel they need to undergo surgery.”

Hier haalt ze een belangrijk fenomeen aan: vrouwen handelen naar wat zij denken dat ‘normaal’ is. Atalanta wil dit tegengaan. Dit door te laten zien dat er zo veel verschillende vulva’s zijn in verschillende vormen, maten en kleuren. Atalanta: “The only way to change the way individuals experience their bodies is to educate them.”¹⁰³

Schaamhaar

Sinds de jaren negentig is schaamhaar in rap tempo verdwenen uit onze beeldcultuur. We harsen, scheren en laseren het weg en stellen daarmee onze meest intieme lichaamsdelen beschikbaar voor ongekende controle, evaluatie en commodificatie.¹⁰⁴ Vrouwen leren al op zeer jonge leeftijd dat het ‘normaal’ is om schaamhaar te verwijderen of te laten verwijderen. Zij ervaren de haarloze *punani* niet alleen als schoner, maar ook als aantrekkelijker.¹⁰⁵ Mannen ervaren schaamhaar vaak als ‘vies’, ‘onhygiënisch en ‘niet-vrouwelijk’. De ‘kale poes’, zoals de haarloze venusheuvel in de volksmond wordt genoemd, is een belangrijk schoonheidsideaal geworden en maakt daarmee deel uit van onze beeldcultuur. Zoals aangetoond in de vorige alinea, hebben de mediabeelden zoals die in tijdschriften, films en televisieprogramma’s en die op sociale media zoals *Instagram* en *Facebook* hier grote invloed op en vormen zijn een reden voor kunstenaars om vulva- en vaginakunst te maken. Een voorbeeld hiervan is de onderstaande dialoog uit de aflevering *Sex and another City* (2000) van de televisieserie *Sex and the City* (1998-2004). Daarin bespreken personages Carrie, Miranda en Samantha de *Brazilian wax* die Carrie zo juist heeft ondergaan in een beautysalon:

Carrie: “*I got mugged. She took everything I got.*”

Samantha: “*It’s called the Brazilian wax.*”

Miranda: “*Why didn’t you tell her to stop?*”

Carrie: “*I tried. I feel like one of those freaking hairless dogs.*”

¹⁰³ Dat dit effectief kan zijn, blijkt uit onderzoek van seksuoloog Ellen Laan. Zij concludeerde dat 43 Nederlandse vrouwen van gemiddeld 23 jaar positiever gingen denken over hun eigen geslachtsdelen als ze afbeeldingen hadden gezien van verschillende andere vulva’s. Atalanta herkent. “Sommige [vrouwen] durven door de illustraties weer een bikini aan of seks te hebben.” ¹⁰³ NRC.next, 6 februari 2017, *Vraag eens een vulva voor je verjaardag*, Daan Borrel, p. 2.

¹⁰⁴ Peggy Orenstein, *Girls & Sex: Navigating the Complicated New Landscape*, New York 2016, p. 38-39.

¹⁰⁵ *Punani* is een veelgebruikt woord uit de populaire cultuur en betekent ‘vrouwelijk geslachtsdeel’. Het woord is afkomstig uit India en is overgenomen door de Kama Sutra-wereld.

Samantha: “*It’s an aesthetic thing, everyone goes bare out here.*”

Miranda: “*Of course, they do. LA men are too lazy to go searching for anything.*”¹⁰⁶

Schaamhaar, stelde John Berger in 1972 in *Ways of seeing*, wordt traditioneel geassocieerd met seksuele macht en passie.¹⁰⁷ Omdat schilderijen van naakte vrouwen doorgaans waren bedoeld voor het oog van de man – die ook vaak opdrachtgever van een schilderij was – moest de seksuele macht en passie van de vrouw geminimaliseerd worden. Hiermee gaf de kunstenaar de kijker het gevoel dat hij alleenrecht had op passie. Hij was het kijkende subject, zij het bekeken object.¹⁰⁸ Het is onder meer dit aspect dat kunstenaars zoals VALIE EXPORT en Hannah Wilke in de jaren zeventig herhaaldelijk aan de kaak stelden, wanneer zij hun schaamhaar afbeeldden in hun werk.

Ook in de hedendaagse beeldende kunst vormt schaamhaar een belangrijk onderwerp. Anders dan EXPORT en Wilke, die een statement wilden maken tegen de fallocratie, beelden hedendaagse kunstenaars dit thema echter af met als doel: de verheerlijking van de vrouwelijkheid. Zij engageren zich met dit onderwerp door de schoonheid van schaamhaar te tonen en tegelijkertijd te onderzoeken of en hoe schaamhaar past in onze huidige cultuur. Een voorbeeld van een vrouwelijke kunstenaar die zich bezighoudt met dit vraagstuk is kunstenaar Marilyn Minter. Voor de fotoserie *Plush* uit 2014 (afb. 17) fotografeerde zij zes of zeven vulva’s van douchende vrouwen, vanachter het glazen raam van de douchecabine.¹⁰⁹ Het thema van het werk is de schoonheid van schaamhaar. De titel *Plush* is afgeleid van de Franse woorden *peluche* en *pluche* die in de zestiende eeuw refereerden naar een hoogpolig tapijt en in de negentiende eeuw naar schaamhaar. Het werk is bedoeld om schaamhaar te ‘promoten’. Zo vertelt Minter:

*“The glamour industry has created such distortion in young girls. I know young girls who are lazering all the hair off their bodies! And for pubic hair to look disgusting to young boys, that’s not healthy. I wanted to make beautiful images of pubic hair so that women have more choices”*¹¹⁰

Met *Plush* toont Minter niet alleen de schoonheid van schaamhaar, maar geeft ze ook een inkijk in de privémomenten van een vrouw – zoals die tijdens een beautyritueel – en nodigt ze uit tot voyeurisme. *Plush* representeert vrouwen die baas zijn over hun eigen seksualiteit en genieten van de aanwezigheid van de voyeur. Daarmee zet ze haar schoonheid in als wapen. Iets dat Irigaray in 1987 beschreef als: “Use [of] their beauty as a weapon for themselves [or] als a spiritual weapon [...] to advance self-love, self-fulfilment.” Door

¹⁰⁶ Deze dialoog komt uit de aflevering *Sex and another City* (2000) van de succesvolle televisieserie *Sex and the City* (1998-2004). Daarin bespreken *Sex and the City*-personages Carrie, Samantha en Miranda de *Brazilian wax* die Carrie zo juist heeft ondergaan in een beautysalon in Los Angeles.

¹⁰⁷ Dit legt Berger uit aan de hand van het schilderij *Allegorie met Venus en Cupido* (1546) van Bronzino.

¹⁰⁸ John Berger, *Ways of Seeing*, London 1972, p. 54-55.

¹⁰⁹ Afb. 17: Marilyn Minter, zonder titel (uit het fotoboek *Plush*), 2014, afdruk op papier, 22,86 x 30,48 cm, locatie niet teruggevonden. Foto: website Marilyn Minter <http://www.marilynminter.net/project/plush/#10>. Minter vertelt in een interview dat ze niet meer weet hoeveel modellen ze uiteindelijk fotografeerde voor de serie: zes of zeven.

¹¹⁰ Lily Silverton, ‘Marilyn Minter: Plush’ *Hunger TV* 23 december 2014, geraadpleegd via: <<http://www.hungertv.com/feature/marilyn-minter-plush/>> (7 augustus 2017).

dit gebruik doorbreekt Minter de heersende machtsstructuren van porno; ze legt de nadruk op de zelfbeschikking van de vrouw in plaats van op de opwinding die de man kan ervaren.¹¹¹

Conclusie

De voorgaande hoofdstukken brachten verschillende beweegredenen van hedendaagse kunstenaars voor het afbeelden van de vulva en vagina aan het licht en toonden verbanden tussen deze beweegredenen en die van feministische kunstenaars uit de jaren zestig, zeventig, tachtig en negentig.

Hieruit blijkt dat de belangrijkste beweegreden is: de representatie van vrouwelijkheid in de media en de negatieve invloed die deze representatie heeft op meisjes en vrouwen. Zowel binnen het thema ‘het afwijzen van de fallocratie’ als het thema ‘verheerlijking van de vrouwelijkheid’ grijpt een groot deel van de kunstenaars terug op dezelfde thema’s en beweegredenen als kunstenaars in de jaren zestig en zeventig, zoals beweegredenen als negatieve beeldvorming, thema’s als schoonheid, seksualiteit en identiteit en subthema’s als de schoonheid van de vulva, de *male gaze* en het vrouwelijk orgasme. Ook blijkt bij de meeste kunstenaars geen sprake van beperking tot één specifiek thema of doel. Zij kiezen weliswaar één specifiek onderwerp, maar incorporeren meerdere thema’s en doeleinden in hun werk.

Er blijken echter ook veel verschillen te bestaan tussen de beweegredenen en werkwijzen van kunstenaars die de fallocratie afwijzen en zij die vrouwelijkheid verheerlijken. Allereerst komt in beide hoofdstukken naar voren dat kunstenaars óf de focus leggen op de connotatie van de vulva of vagina óf deze inzetten als symbool voor hun vrouwelijkheid en de ongelijkheid die zij hiermee ervaren op andere terreinen. Een voorbeeld hiervan is ongelijkheid op de arbeidsmarkt of ongelijkheid in de manier waarop masturbatie wordt gerepresenteerd in de maatschappij.

Er werd door mij verwacht dat kunstenaars die de verheerlijking van vrouwelijkheid als uitgangspunt nemen, in tegenstelling tot kunstenaars die zich richten op het afwijzen van de fallocratie, daarmee geen of weinig kritiek willen leveren op de fallocratie. Dit blijkt onjuist. De keuze voor het afbeelden van de vulva of vagina lijkt bij een groot deel van deze kunstenaars ontstaan vanuit hun visie op de verschillende posities die mannen en vrouwen hebben in de maatschappij. Het verschil is echter dat de kunstenaars in het hoofdstuk ‘de verheerlijking van de vrouwelijkheid’ niet of niet direct wijzen naar mannen. Zij geven vaker kritiek op de cultuur en beeldvorming in het algemeen en zijn milder in hun reactie.

Specifieke verschillen tussen kunstenaars in de hoofdstukken ‘het afwijzen van de fallocratie’ en ‘verheerlijking van de vrouwelijkheid’ komen zowel tot uiting in de onderwerp- als de mediumkeuzes. Voor de onderwerpkeuze geldt dat kunstenaars die de fallocratie afwijzen vaker kritiek uiten op het instituut kunst en de positie van mannelijke kunstenaar tegenover de vrouwelijke kunstenaar, terwijl kunstenaars in het hoofdstuk ‘verheerlijking van de vrouwelijkheid’ de schoonheid en diversiteit van de vulva vaker als onderwerp kiezen.

Opvallend in dit onderzoek is dat kunstwerken van kunstenaars die zich specifiek richten op de representatie van het vrouwelijk geslachtsorgaan - de vagina, vulva of specifiek de clitoris – zich duidelijk laten kenmerken door vrolijkheid en positivisme. Tegelijkertijd toont dit de urgentie van hun doel: er moet verandering komen in de manier waarop de vulva en vagina worden gerepresenteerd.

Tot slot kiezen kunstenaars die de fallocratie afwijzen opvallend vaak voor performancekunst als medium, terwijl kunstenaars onder ‘verheerlijking van de vrouwelijkheid’ vaker kiezen voor traditionele mediums, zoals fotografie, illustratie en beeldhouwkunst. Hoe de keuze voor dit medium in relatie staat tot feministische kunst uit de voorgaande decennia is niet onderzocht. Dit omdat het zwaartepunt ligt op de beweegredenen van hedendaagse kunstenaars voor het afbeelden van de vulva- of vagina. Mogelijk houdt deze

keuze verband met de status van performancekunst als een 'nieuw' medium, tegenover de andere genoemde mediums als traditioneel mannelijke mediums.

Met dit onderzoek is gepoogd een beeld te schetsen van de verschillende beweegredenen van hedendaagse kunstenaars die de vulva of vagina afbeelden in hun werken. De resultaten die hier zijn gepresenteerd, kunnen als handvatten dienen bij een vervolgonderzoek. Voor een vervolgonderzoek is het interessant om via kwantitatief onderzoek te onderzoeken of en op welke manier de mediumkeuze van kunstenaars in relatie staat met hun beweegredenen, om zo nieuwe waardevolle inzichten te krijgen in de hedendaagse vulva- en vaginakunst.

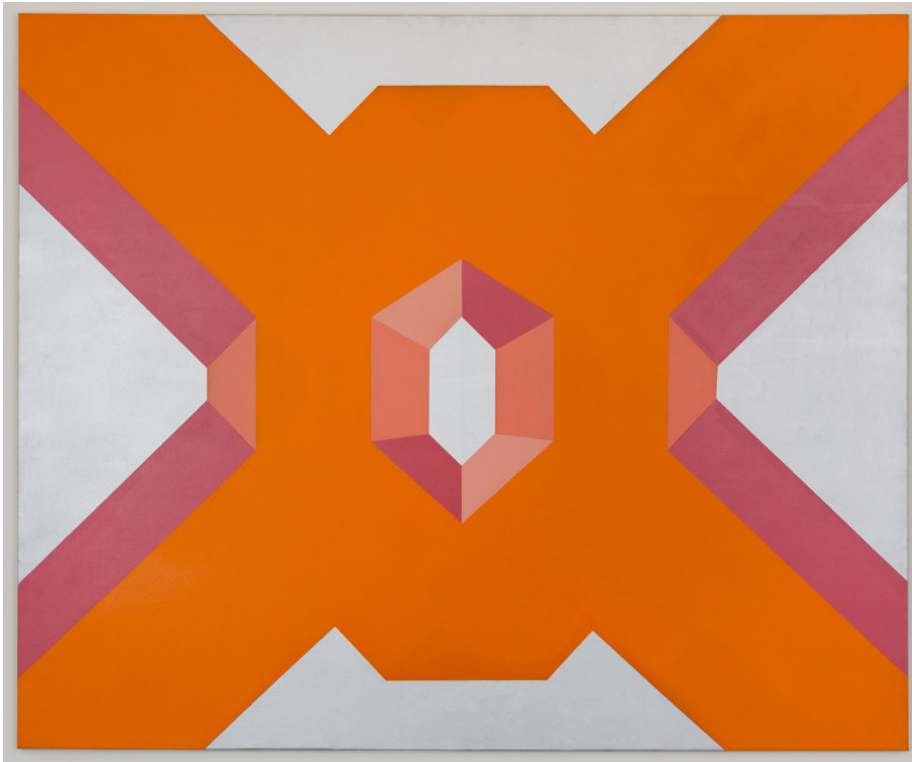
Afbeeldingenlijst



Afbeelding 1: Hannah Wilke, *San Antonio Rose*, 1966, keramiek, afmetingen niet teruggevonden, privécollectie. Foto: website Hannah Wilke, <http://www.hannahwilke.com/id2.html>.



Afbeelding 2: Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-79, keramiek, porselein en textiel, 1463 × 1463 cm, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, New York. Foto: website Judy Chicago, <http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#9>.



Afbeelding 3: Miriam Schapiro, *Big Ox*, 1967, acrylverf op doek, 72 x 80 cm, The Estate of Miriam Schapiro, courtesy Eric Firestone Gallery, New York. Foto: website Hyperallergic <https://hyperallergic.com/283426/miriam-schapiros-road-to-feminism/>.



Afbeelding 4: Cindy Sherman *Untitled #122*, 1983, Kleurafdruk, 35 1/4 x 21 1/4 in 89.5 x 54 cm, Metro Pictures, New York. Foto: Artsy, <https://www.artsy.net/artwork/cindy-sherman-untitled-number-122>.



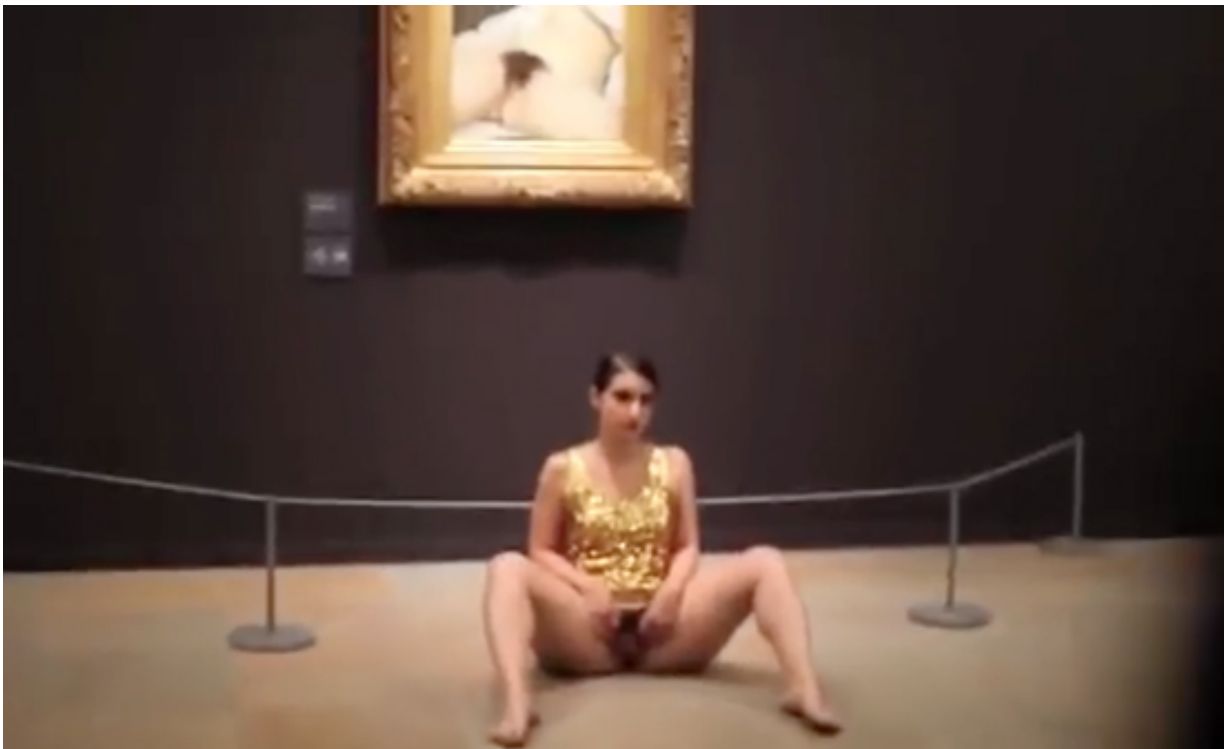
Afbeelding 5: Hannah Wilke, *What does this represent? What do you represent?*, 1978-84, Vintage handgekleurde foto, ingelijst 114,3 x 76.2 cm niet ingelijst 117 x 79 cm, Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles. Foto: Alison Jacques Gallery, <http://www.alisonjacquesgallery.com/artists/41-hannah-wilke/works/8164/>.



Afbeelding 6: Tee Corinne, #5 (van het *Cunt Coloring Book*), 1975, Vintage afdruk, 28 x 20 cm, Lesbian Herstory Educational Foundation, New York. Foto: website Leslie Lohman museum of gay and lesbian art <https://www.leslielohman.org/exhibitions/2014/bodies/bodies-1.html>.



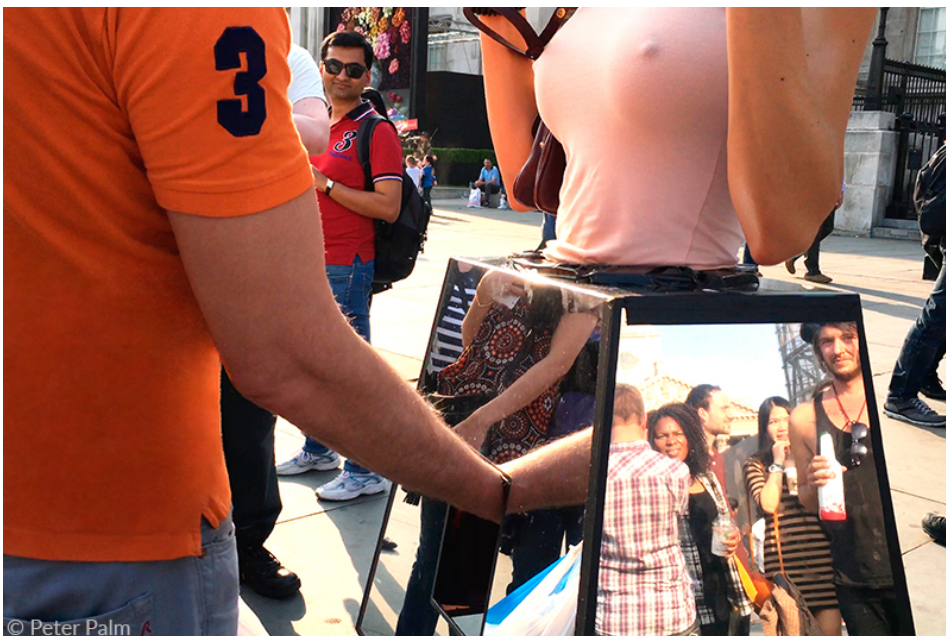
Afbeelding 7: Joan Semmel, *Touch*, 1975, olieverf op doek, 144.8 x 330.2 cm, Alexander Gray Associates, New York. Foto: website Whitney Museum of American Art <http://whitney.org/WatchAndListen/1315>.



Afbeelding 8: Deborah de Robertis, *film still* uit een video van *Mirror of Origine*, 2014, performance, afmetingen niet teruggevonden, opgevoerd in het Musée d'Orsay in Parijs. Foto: Website Frieze <https://frieze.com/article/portfolio-chen-fei>.



Afbeelding 9: Sylvia Sleigh, *Paul Rosano Seated Nude*, 1973, olieverf op doek, 142.2 x 106.6 cm, National Museum of Women in the Arts, Washington. Foto: website Freymond-guth Ltd. Fine Arts http://freymondguth.com/old_site/SSleigh.html.



Afbeelding 10: Milo Moiré, *Mirror box*, 2016, performance met spiegels, afmetingen niet teruggevonden, reizend kunstwerk. Foto: website Milo Moiré <http://milomoire.com/en/mirror-box/>.



Afbeelding 13: Megumi Igarashi, *Pussy Boat*, 2013, kunststof 3d print, afmetingen niet teruggevonden, locatie niet teruggevonden. Foto: website 3ders <http://www.3ders.org/articles/20170418-3d-printed-vagina-artist-megumi-igarashi-fined-400k-after-obscenity-charges-upheld-by-tokyo-high-court.html>.



Afbeelding 14: Alli Sebastian Wolf, *Glitoris*, 2017, materiaal niet teruggevonden, afmetingen niet teruggevonden, locatie niet teruggevonden. Foto: website Alli Sebastian Wolf <http://www.allisebastianwolf.com/glitoris!.html>



Afbeelding 15: Jacqueline Secor, zonder titel (uit de serie *The Diversity of Nature*), 2016, mixed media op wollen paneel, 53.3 × 53.3 × 7.6 cm, locatie niet teruggevonden. Foto: website Jacqueline Secor, <https://jacquelinesecorart.com/diversity-of-nature/>.



Afbeelding 16: Hilde Atalanta, zonder titels (uit de serie *The Vulva Gallery*), 2016-17, materiaal niet teruggevonden, afmetingen niet teruggevonden. Foto: website The Vulva Gallery <http://www.hildeatalanta.com/thevulgallery/>.



Afbeelding 17: Marilyn Minter, zonder titel (uit het fotoboek *Plush*), 2014, afdruk op papier, 22,86 x 30,48 cm, locatie niet teruggevonden. Foto: website Marilyn Minter <http://www.marilynminter.net/project/plush/#10>.

Literatuurlijst

Andrew D. Hottle, *The Art of the Sister Chapel: Exemplary Women, Visionary Creators, and Feminist Collaboration*, Farmham 2014, p. 243.

Anna C. Chave, *The Visible Vagina*, New York 2010, p. 23.

Ann-Sophie Lehmann, 'De opstanding van Maria Magdalena in de feministische kunstgeschiedenis', in: Rosemarie Buikema, *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, Bussum 2015² (2007), p. 242.

Anna Freeman, 'Why this artist flashes her vagina in museums and galleries', *Dazed* datum onbekend, geraadpleegd via: <<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/33808/1/why-artist-deborah-de-robertis-flashes-her-vagina-in-museums-and-galleries>> (21 juli 2017).

Bregje Hofstede, 'Waarom de kut meer kunst verdient', *De Correspondent* datum onbekend 2017 <<https://decorrespondent.nl/6624/waarom-de-kut-meer-kunst-verdiert/844145907264-10b8958f>> (23 mei 2017).

Barbara Rose, 'Vaginal Iconology', in: Hilary Robinson, *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014*, Hoboken 2015, pp. 376-378.

Clare Johnson, *Femininity, Time and Feminist Art*, Basingstoke 2013, pp. 1-2.

Daisuke Kikuchi, '“Vagina artist” Megumi Igarashi continues her battle with Japan’s definition of obscenity', *The Japan Times* 18 april 2017.

Dian A. de Vries, *Social media and online self-presentation. Effects on how we see ourselves and our bodies*, Amsterdam 2014, pp. 144, 148.

Eleanor Heartney, Helaine Posner en Nancy Princenthal, *Art after the revolution: women who transformed Contemporary art*, Prestel 2013² (2007), p. 16.

Elizabeth Grosz, *Sexual subversions. Three French Feminists*, Sydney 1989, p. 100-178.

Emma L. E. Rees, *The Vagina: A Literary and Cultural History*, New York en London 2013, p. 157-169.

Eva Loesberg, 'vergelijkend warenonderzoek', *Linda* januari 2017, pp. 127-140.

Hannelore Vandebroek, *Het geslacht van de arbeid: opvattingen over vrouwenarbeid in Belgische katholieke intellectuele kringen (1945-1960)*, Leuven 2002, p. 27-28.

Helena Reckitt en Peggy Phelan, *Art and Feminism*, London 2001, p. 20.

Iris van der Tuin, 'Feminisme als strijdtoneel: Simone de Beauvoir en de geschiedenis van het feminisme', in: Rosemarie Buikema, *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, Bussum 2015² (2007), pp. 34-35.

Jill Fields, *Entering the picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the collective visions of women artists*, New York 2012, pp. 54-55.

Joan Semmel en April Kingsley, 'Sexual Imagery in Women's Art', *Woman's Art Journal* (1980), nr. 1, pp. 2-6.

Joanna Frueh, 'Feminism', in: Hilary Robinson, *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014*, Hoboken 2015² (2001), p. 381.

John Berger, *Ways of Seeing*, London 1972, p. 46-47.

Katherine Gillespie, 'All Hail 'Glitoris' the Giant Golden Clitoris', *Creators Vice* 24 januari 2017, geraadpleegd via: <https://creators.vice.com/en_us/article/aen5dj/the-glitoris-giant-golden-clitoris-sculpture> (10 juni 2017)

Laura Cottingham, *Seeing through the seventies: Essays on feminism and art*, Amsterdam 2000.

Lily Silverton, 'Marilyn Minter: Plush' *Hunger TV* 23 december 2014, geraadpleegd via: <<http://www.hungertv.com/feature/marilyn-minter-plush/>> (7 augustus 2017).

Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, New York 1985, p. 69.

Lucy R. Lippard, *From the center: feminist essays on women's art*, New York 1976, p. 125.

Marta Zarzycka, 'Angry Fashion: Cindy Sherman en de politiek van het beeld', in: Rosemarie Buikema, *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, Bussum 2015² (2007), p. 256.

Mary Katharine Tramontana, 'Vulva artist transforms Colorado women's vaginas into body-positive art', *The Guardian* 30 maart 2015.

Maryse Holder, 'Another cuntree: at last, a mainstream female art movement', *Off Our Backs* 10 (1973), p. 11.

Megumi Igarashi, 'Cartoonist Megumi Igarashi', citaat geciteerd van: persoonlijke blog kunstenaar <<https://6d745.com/profile/>> (14 juli 2017).

Michelle Blaak, 'Het effect van media op het zelfbeeld van vrouwen', *Social Cosmos*, volume 6 issue 1 (2015), pp. 34 - 39.

Mirjam Westen, *Rebelle. Art & Feminism 1969-2009*, Arnhem 2009, p. 272-78.

Naam onbekend, 'Grootste tweelingstudie ooit: invloed genen en omgeving even groot', *Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek* 29 mei 2015. <<https://www.nwo.nl/actueel/nieuws/2015/magw/grootste-tweelingstudie-ooit-invloed-genen-en-omgeving-even-groot.html>> (8 juli 2017).

Naam onbekend, 'Ook ChristenUnie is tegen 'Mea Vulva'', *Brabants Dagblad* 11 februari 2009.

Naam onbekend, *My Unusual Vagina*, videoproductie, Engeland (BBC), 6 maart 2017.

Peggy Orenstein, *Girls & Sex: Navigating the Complicated New Landscape*, New York 2016, p. 38.

Priscilla Frank, '15 Feminist Artists Respond To The Censorship Of Women's Bodies Online', Huffington Post 13 april 2015 <http://www.huffingtonpost.com/2015/04/13/artists-respond-female-body-censorship-online_n_7042926.html> (5 juni 2017).

Priscilla Frank, 'Artist's Unapologetic Vagina Paintings Are A Force Of Body Positivity. Jacqueline Secor painted her way to self-love, one vulva at a time', *Huffington Post* 21 februari 2017
<http://www.huffingtonpost.com/entry/jacqueline-secor-vagina-painting_us_58ab534be4b07028b702f650> (8 augustus 2017).

Rina van der Haegen, *In het spoor van de seksuele differentiatie*, Nijmegen 1989, p. 16-17.

Sophia Wallace, 'Artist Sophia Wallace Responds to CLITERACY Critiques', *The Feminist Wire* (29 november 2013), geraadpleegd via: <<http://www.thefeministwire.com/2013/11/artist-sophia-wallace-responds-to-cliteracy-critiques/>> (10 augustus 2017).

Steven Seidman, Nancy Fischer, *Introducing the New Sexuality Studies*, Abingdon 2011, p. 97.

Tal Dekal, *Gendered: Art and Feminist Theory*, Newcastle 2013, p. 38.

Tonja van den Ende, *In levende lijven. Identiteit, lichamelijkeheid en verschil in het werk van Luce Irigaray*, Leende 1999, p. 11.

Samenvatting

In de hedendaagse beeldende kunst lijkt er sprake te zijn van een groeiend aantal kunstenaars dat de vulva- of vagina afbeeldt in zijn of haar werk. De theorie over deze kunst is echter beperkt; er is geen concreet beeld van de motieven en strategieën van hedendaagse vulva- en vaginakunstenaars en de theorieën die zij aanhangen. Dit onderzoek brengt daarom de verschillende beweegredenen van deze kunstenaars in kaart, via een analyse van vulva- en vaginakunstwerken die in de periode 2007-2017 zijn gemaakt. Hieruit blijkt dat de belangrijkste beweegreden is: de representatie van vrouwelijkheid in de media en de negatieve invloed die deze representatie heeft op meisjes en vrouwen.

In dit onderzoek staan twee thema's centraal: het afwijzen van de fallocratie en de verheerlijking van de vrouwelijkheid. Dit omdat uit een analyse door de auteur blijkt dat dit de meest voorkomende thema's zijn in de hedendaagse vulva- en vaginakunst. Het eerste thema in dit onderzoek is 'het afwijzen van de fallocratie'.

'Het afwijzen van de fallocratie' behandelt hedendaagse vulva- en vaginakunstenaars die zich met hun kunst richten op het afwijzen van de fallocratie. Zij zetten hun kunst in om aan te tonen dat de vrouw nog steeds als 'de ander' van de man wordt gezien in een door mannen gedomineerde maatschappij. Met name de representatie van vrouwen in onze cultuur en de manier waarop vrouwelijkheid wordt 'geconstrueerd', vormt een essentieel onderwerp. Daarmee willen deze kunstenaars aantonen dat, hoewel de positie van de vrouw is verbeterd, zij nog altijd niet gelijk wordt behandeld als de man. De nadruk ligt binnen dit thema op een aantal actuele onderwerpen, waaronder objectificatie van de vrouw, het kunstinstituut en het taboe op de vulva- en vagina.

'Verheerlijking van de vrouwelijkheid' behandelt hedendaagse vulva- en vaginakunstenaars die in hun kunst de nadruk leggen op het vieren van vrouwelijkheid en het verheerlijken van de vrouwelijke identiteit, schoonheid en seksualiteit. De nadruk ligt binnen dit thema op een aantal actuele onderwerpen, zoals plastische chirurgie, het vrouwelijk orgasme en schaamhaar.

De context in dit onderzoek wordt zowel gegeven aan de hand van maatschappelijke ontwikkelingen en actuele denkbeelden, als aan de hand van relevante maatschappelijke ontwikkelingen uit voorgaande decennia en denkbeelden en vulva- en vaginakunstwerken van feministische kunstenaars uit de jaren zestig, zeventig, tachtig en negentig. Belangrijke actuele maatschappelijke ontwikkelingen zijn de toenemende invloed van sociale media op beeldvorming over identiteit, schoonheid en seksualiteit en het groeiende aantal schaamlipcorrecties. Zo blijkt dat veel kunstenaars het groeiend aantal schaamlipcorrecties als reden zien voor het maken van vulva- en vaginakunst.

Naast de overeenkomsten van de beweegredenen van de kunstenaars binnen deze twee thema's blijken er ook verschillen te bestaan tussen de beweegredenen van de kunstenaars in de twee thema's. Deze verschillende beweegredenen hebben invloed op de onderwerp- en mediumkeuzes van de kunstenaars.