

De essentiële tentoonstelling

Een analyse van de veranderende perspectieven op genderessentialisme aan de hand van elf feministische tentoonstellingen vanaf de tweede feministische golf tot nu



Afb. 2. *Womanhouse*, 1972.

Azra Raap
0782548

Masterscriptie Kunstgeschiedenis
Moderne en hedendaagse kunst
Universiteit Utrecht

14-06-2024

Scriptiebegeleider: Dr. Hestia Bavelaar
Tweede lezer: Dr. Wendy Wiertz
Woordenaantal: 15409

Samenvatting

Genderessentialisme is essentieel aan het feminisme, maar tevens de vloek van haar bestaan. Een politiek die streeft naar gendergelijkheid, en de onderdrukking van vrouwen op basis van aangeboren eigenschappen afwijst, ontkomt zelf niet aan het gebruik van essentialistische identificaties om dit streven te behalen. Hiervoor is tenslotte enige definitie nodig van wát genderdifferentiatie inhoudt, en welke rol dit speelt in de samenleving.

De keuzes die curatoren maken bij het samenstellen van feministische tentoonstellingen, creëren overheersende narratieven die grote invloed hebben op het algemene begrip van de feministische beweging en de onderliggende theorieën. Het is hierbij onvermijdelijk keuzes te maken over wat de gehanteerde definitie van ‘vrouw’ is, wat deze tentoonstellingen bij uitstek een gelegenheid maakt om de geschiedenissen van benaderingen rond genderessentialisme te onderzoeken.

Deze thesis onderzoekt hoe feministische tentoonstellingen van de jaren zeventig tot heden zich verhouden tot verschillende perspectieven op genderessentialisme binnen de feministische kunsttheorie. Door de inhoud, theoretische insteek en gebruikte strategieën van elf tentoonstellingen te analyseren, wordt inzicht verkregen in de manieren waarop deze tentoonstellingen genderessentialisme hebben benaderd.

In de eerste feministische tentoonstellingen tijdens de tweede feministische golf werd gezocht naar een overkoepelende beeldtaal om de gedeelde ervaring van onderdrukking tegen te spreken. Later leverde dit vanuit het poststructuralistische feminisme het verwijt op dat die beeldtaal op biologische essenties beruiste. In de tentoonstellingen in de jaren negentig werd deze poststructuralistische kritiek op essentialisme onderzocht, en ontstonden meer veelstemmige benaderingen. De *feminist blockbusters* van de jaren 2000 benadrukten de pluraliteit en diversiteit van feminismes, en hadden een mondiale en intersectionele aanpak. Recente tentoonstellingen incorporeren benaderingen van queertheorie en intersectionaliteit, terwijl ze erkennen dat feministische bewegingen continu in dialoog staan met essentialisme om genderhiërarchieën te doorbreken.

Deze thesis concludeert dat, ondanks de evolutie in benaderingen en theorieën, feministische tentoonstellingen altijd een vorm van strategisch essentialisme hebben gehanteerd om het feministische doel van gelijkheid en de strijd tegen onderdrukking te bevorderen. Dit begrip van essentie werd met de tijd inclusiever, en zelfbewuster over het feit dat vrouwelijkheid geen stabiel gegeven is, maar een noodzakelijke essentialisering.

Voorwoord

Met het schrijven van dit voorwoord komt mijn tijd bij de Universiteit Utrecht (in ieder geval voorlopig – zeg nooit nooit) tot zijn eind. Drie jaar geleden studeerde ik af aan de kunstacademie met een project over feministische schuldgevoelens – hoe bepaalde acties en uitingen van 'vrouwelijkheid' gevoelsmatig mijn eigen feministische principes tegenwerkten. Ik heb me in de afgelopen weken vaak afgevraagd hoe dat project er uit had gezien met de kennis die ik in dit onderzoek heb opgedaan; in ieder geval weet ik nu dat zekere feministen het met me eens zouden zijn geweest. De theoretische kennis en verdieping, over kunst, over feminisme, en nog zo veel andere dingen, die ik destijds miste, heb ik in de afgelopen twee jaar ruimschoots in kunnen halen.

Allereerst gaat mijn dank uit naar Dr. Hestia Bavelaar, wiens feedback, correcties en suggesties, maar ook begrip als het even minder ging, mij op weg hebben geholpen en enthousiast hebben gemaakt voor deze scriptie. Ik wil mijn vader, Edwin Raap, bedanken voor zijn kritische redactionele blik, en, samen met mijn moeder en zus, de onvoorwaardelijke steun. Tot slot wil ik Agnes, Maayke, Maschinka, Natasja en Zenzy bedanken voor hun hulp, maar ook voor hun humor en steun in de afgelopen maanden. Het politieke is persoonlijk – het persoonlijke is politiek: zo ook deze scriptie. Ik hoop dat u, de lezer, deze masterthesis met interesse en verwondering zal lezen, maar ook nog meer bewust zal worden van de voortdurende urgente van de representatie van vrouwen – en dan bedoel ik ‘vrouwen’ in de breedste zin van het woord.

“Woman is not a static, monolithic term but one that has simultaneously different, even opposite and always changing significations... a contested terrain, constantly being fought over and redefined.”¹

- Silvia Federici

¹ Silvia Federici, *Beyond the Periphery of the Skin: Rethinking, Remaking and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism* (Oakland, CA: PM Press/Kairos, 2020), 48.

Inhoudsopgave

Inleiding.....	5
1. Op zoek naar de essentie.....	14
<i>1971-1996: Het ‘intergenerationele’ debat rond genderessentialisme van de tweede feministische golf in de feministische tentoonstellingsgeschiedenis.</i>	
2. Essentiële veelstemmigheid.....	28
<i>1989-2009: Genderessentialisme tijdens de derde feministische golf en het postfeminisme aan de hand van feminist blockbusters.</i>	
3. Instabiel en fluïde, maar nog altijd essentieel.....	41
<i>2009-2024. Genderessentialisme als tentoonstellingsstrategie tijdens de vierde feministische golf.</i>	
Conclusie.....	54
Bronnenlijst.....	58
Afbeeldingenlijst.....	63

Inleiding

De associatie van vrouwen met natuur – verzorgend, de bron van het leven, maar ook passief, stil en irrationeel – en van mannen, als tegengestelde daarvan, met cultuur, wordt vaak gezien als een van de belangrijkste oorzaken van de onderdrukking van vrouwen, en wordt al sinds het begin van het feminisme geïmpliciteerd.² Het ecofeminisme, dat ontstond in de jaren zeventig, maakte echter gebruik van deze dichotomie. Ecofeministen signaleerden een diepe verbondenheid tussen de intensieve exploitatie van de aarde en de sociale uitbuiting van vrouwen en minderheden, en zagen dit als een resultaat van dezelfde sociale, economische en politieke krachten binnen de patriarchale samenleving.³ De aandacht voor deze stroming en de bijbehorende kunst, doofde met de tijd uit, nadat feministische critici stelden dat deze beweging patriarchale ideeën over genderverschillen in stand hield.

Nu, in een tijd waarin de gevolgen van klimaatverandering steeds voelbaarder zijn, en waarin de onderdrukking van mensen op basis van gender, seksualiteit, etniciteit, klasse, herkomst en immigratiestatus nog altijd voortduurt, is de beweging echter weer springlevend. Dat stelt Alona Pardo, de curator van de tentoonstelling *Re/sisters: A Lens on Ecology and Gender*, die in 2023 in het Barbican Art Center in Londen werd gerealiseerd. Niet alleen het ecofeminisme krijgt echter museale belangstelling. Met de komst van wat door velen wordt gezien als de vierde feministische golf, krijgt ook het feminisme in de bredere zin veel aandacht in musea, bijvoorbeeld met de tentoonstellingen *52 Artists: a Feminist Milestone* (2022), die door Amy Smith-Stewart werd samengesteld voor het Aldrich Contemporary Art Museum in Ridgefield, Connecticut, en *Women in Revolt! Art and Activism in the UK 1970-1990* (2023) in het Tate Modern in Londen, samengesteld door Lindsay Young.

Deze trend markeert niet de eerste keer dat feministische kunst museale aandacht krijgt: tussen 2005 en 2012 werd in korte tijd een groot aantal overzichtstentoonstellingen van feministische kunst georganiseerd. Volgens Hilary Robinson, die deze explosie aan tentoonstellingen de *feminist blockbusters* noemt, kwam dit doordat er een tijd was aangebroken waarin de feministische beweging van de jaren zeventig een historisch onderwerp werden.⁴ Een nieuwe generatie feministische kunsthistorici hield zich bezig met

² Sherry B. Ortner, "Is female to male as nature is to culture?" In *Woman, culture, and society*, M. Z. Rosaldo en L. Lamphere red., (Stanford, CA: Stanford University Press, 1974) 68-87.

³ Alona Pardo, "Reweaving the Web of Womanist Ecopolitics," *Re/sisters: A Lens on Gender and Ecology*, Alona Pardo red. (Munich: Prestel Verlag, 2023,) 15-16

⁴ Hilary Robinson, "Feminism Meets the Big Exhibition: Museum Survey Shows since 2005," *On Curating*, 29(2016)2: 30.

het evalueren, beschrijven en canoniseren van feministische kunst, waaruit overzichtstentoonstellingen met verschillende ‘verhalen’ van de geschiedenissen van feministische kunst voortvloeiden. Het feminisme is echter geen eenduidig verhaal, met een enkele interpretatie van wat het is, om wie het gaat, en wat de beste methodes zijn om het gemeenschappelijke doel van gelijkheid te behalen; eerder is het een landschap van feminismes, elk met verschillende theorieën en doelen, die soms tegenstrijdig aan elkaar zijn. Amelia Jones stelt in een artikel in *On Curating* dat kunsthistorische en theoretische argumentaties concreet worden gemaakt bij het samenstellen van retrospectieve tentoonstellingen: door keuzes te maken over wát gepresenteerd wordt, en hoe dat wordt gedaan, ontstaan bepaalde overheersende narratieven. Hierdoor hebben tentoonstellingen van feministische kunst een grote impact op het algemene begrip van de ontwikkelingen van de feministische beweging, en de theorieën die daaraan ten grondslag liggen.⁵

Een narratief dat hardnekkig blijft voortbestaan over de feministische beweging van de jaren zeventig en tachtig, is dat er sprake was van een intergenerationele strijd. Hierbij wordt de generatie feministische kunstenaars en theoretici van het begin van de tweede feministische golf gezien als naïef verstrikt in genderessentialisme, waarvan een volgende, meer theoretisch onderlegde generatie vanaf de jaren tachtig vervolgens afstand nam.⁶ In de huidige feministische golf, aangewakkerd door bewegingen als #MeToo, is er opnieuw aandacht voor een aantal van de belangrijkste onderwerpen van de tweede feministische golf, zoals (seksueel) geweld tegen vrouwen, abortus- en anticonceptierechten en gelijke kansen op de werkvloer.⁷ Hoewel het hedendaagse feministische discours voortbouwt op de theorieën van de ‘intellectuele’ generaties van de jaren tachtig en negentig, ontstaat er kritiek op de afwijzing van het vermeend ‘naïeve’ feminisme van de tweede feministische golf. Het feminisme neemt opnieuw een meer activistische houding aan, waardoor enige mate van genderessentialisme wederom noodzakelijk is. Om op een structurele manier tot gendergelijkheid te komen, is er tenslotte enige definitie nodig van wát genderdifferentiatie

⁵ Amelia Jones, “Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?),” *On Curating*, 29(2016)2: 5.

⁶ Michelle Meagher, “Telling Stories About Feminist Art,” *Feminist Theory* 12(2012)3: 297.

Hoewel de meningen rond het denken in feministische golven sterk uiteenlopen, zowel over de afbakening van elke golf als over de zinnigheid het van golvenmodel in het algemeen, zullen deze termen in deze scriptie gebruikt worden om een duidelijk onderscheid te maken tussen bepaalde periodes en denkwijzen. Zie voor een toelichting van de feministische golven bijvoorbeeld: Els Kloek, *Feminisme*, (Amsterdam: Polak & van Genneep, 2024; Ealasaid Munro, “Feminism: A Fourth Wave?” *Political Insight*, 4(2013)2: 22–25.

⁷ Kloek, *Feminisme*, 128.

inhoudt, en welke rol dit speelt in de hedendaagse samenleving.⁸ Daarnaast spelen onderwerpen als transidentiteiten en genderfluiditeit, die zowel berusten op genderessentialisme als daar tegenin gaan, in het hedendaagse feministische discours rond gender een steeds grotere rol.⁹ De manieren waarop feministische kunst door de jaren heen in overzichtstentoonstellingen is gepresenteerd, kan inzicht bieden in hoe het beeld van een intergenerationele tweestrijd rondom genderessentialisme is ontstaan, hoe dit discours zich sindsdien heeft ontwikkeld, en wat de hedendaagse perspectieven daarop zijn.

Het filosofische begrip ‘essentialisme,’ waarmee gesteld wordt dat iedere entiteit wordt gedefinieerd door een ‘essentie’ – eigenschappen die inherent en noodzakelijk zijn, en het maakt tot wat het fundamenteel is – wordt in de feministische theorie gebruikt voor het idee dat er een bepaalde essentie van het vrouwelijke bestaat: onveranderlijke, niet aan tijd en plaats gebonden eigenschappen die een vrouw tot vrouw maken.¹⁰ Hoewel feministen van meet af aan afwezen dat de onderdrukking van vrouwen een natuurlijk gevolg is van aangeboren verschillen tussen mannen en vrouwen, zijn de overheersende feministische perspectieven rond genderessentialisme veranderlijk.¹¹

Tijdens de tweede feministische golf, die in de jaren zestig van de vorige eeuw vorm begon te krijgen, werden feministische perspectieven op genderessentialisme en kunst voor het eerst gearticuleerd. In het invloedrijke artikel “Female Imagery” uit 1973 stelden de feministische kunstenaars Judy Chicago en Miriam Schapiro dat er overkoepelende thema’s in de levensverhalen en ervaringen van vrouwen zijn, die in hun kunst tot uiting komt via ‘*central core imagery*’ – expliciete of impliciete beeldende verwijzingen naar het vrouwelijk lichaam, en in het bijzonder de ‘*central cavity*,’ de vagina.¹²

Vrijwel direct ontstond kritiek op deze benadering, die werd verweten essentialistisch te zijn. Het zou door middel van stereotypering en biologisch determinisme vrouwen reduceren tot hun lichaam en aangeboren sekse. Bovendien was het gebaseerd op een gegeneraliseerd idee dat niet representatief is voor alle vrouwen: het categoriseert vrouwen op basis van slechts één facet van hun identiteit.¹³ Vanuit deze kritieken, veelal gepubliceerd in

⁸ Amelia Jones, “Essentialism, Feminism, and Art: Spaces Where Woman “Oozes Away,” in *A Companion to Feminist Art*, red. Hilary Robinson en Maria Elena Buszek, (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc., 2019), 157-159.

⁹ Ibid., 166.

¹⁰ Mary d. Garrard, “Feminist Art and the Essentialism Controversy,” *The Centennial Review*, 39(1995)3: 469.

¹¹ Jones, “Essentialism, Feminism, and Art,” 157-159.

¹² Miriam Schapiro en Judy Chicago, “Female Imagery,” *Womanspace* 1(1973): 11-14.

¹³ Jones, “Essentialism, Feminism, and Art,” 162.

het Britse filmtijdschrift *Screen* door onder andere filmtheoreticus Stephen Heath en kunstenaar en criticus Mary Kelly, werden in eerste instantie enkel nuances in deze benadering aangebracht, waarbij nog wel aandacht was voor de overkoepelende ervaringen van vrouwen en de ‘female imagery’ die daaruit voortvloeide, maar waarin het vermeende biologisch determinisme werd afgewezen.¹⁴

In de jaren tachtig ontstond vooral in Groot-Brittannië een explicieter anti-essentialistisch geluid, gebaseerd op poststructuralistische benaderingen, psychoanalyse, en marxistische theorie, die gender omschreef als een sociaal construct. Feministische kunst die het vrouwelijk lichaam en vrouwelijke seksualiteit afbeeldt werd geproblematiseerd als stereotyperend, en kreeg het verwijt dat het fetisjering van het vrouwelijk lichaam in de hand werkt, doordat het de ‘*Male Gaze*’ bedient, een term die voor het eerst gebruikt werd door Laura Mulvey in haar invloedrijke artikel “Visual Pleasure and Narrative Cinema” uit 1975.¹⁵ Onder andere de Britse kunsthistorici Lisa Tickner, Griselda Pollock en Roszika Parker waren vooraanstaande critici van ‘essentialistische’ feministische kunst, die vonden dat theorieën zoals ‘*female imagery*’ associaties met stereotyperingen van vrouwen in stand hielden.¹⁶ Van grote invloed op het narratief van dit debat rond genderessentialisme als een strijd tussen twee oppositionele kampen, verdeeld door generatie en locatie (het westen van de Verenigde Staten versus Groot-Brittannië), was het artikel “The Feminist Critique of Art History” door Thalia Gouma-Peterson en Patricia Mathews, uit 1987.¹⁷

Met het ontstaan van queertheorie tijdens de derde feministische golf, waarin het model van binaire genderdifferentiatie waarop het feminisme van de tweede golf berustte werd afgewezen, raakte het debat rond essentialisme in de loop van jaren negentig op de achtergrond. Van grote invloed was het boek *Gender Trouble* (1990) door Judith Butler, en diens uitleg van gender als performatief.¹⁸ Hierin stelt die dat gender geen stabiele identiteit is die bepaalde eigenschappen voortbrengt, maar dat genderidentiteiten ontstaat door het herhaaldelijk uitvoeren van bepaalde acties en conventies.¹⁹ Queertheorie en andere theorieën, zoals intersectionaliteit – het idee dat verschillende vormen van marginalisatie, zoals op basis

¹⁴ Ibid., 161-162.

¹⁵ Ibid., 162-163.

¹⁶Zie bijvoorbeeld: Lisa Tickner, “The body politic: Female sexuality and women artists since 1970,” *Art History* 1(1978)2: 236-249; Roszika Parker en Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981).

¹⁷ Michelle Meagher, “Telling Stories,” 304.

¹⁸ Butler gebruikt zowel she/her als they/them als persoonlijke voornaamwoorden, maar gaf in een interview in de Duitse krant *Der Tagesspiegel* in 2020 aan een voorkeur te hebben voor they/them. In deze scriptie worden de Nederlandse voornaamwoorden die/hun/diens gebruikt.

¹⁹ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York and London: Routledge, 1990), 519.

van etniciteit, klasse en seksualiteit, tegelijkertijd opereren en elkaar versterken – werden gezien als een progressievere en overtuigendere manier om te denken over gegenderde lichamen, en hoe die zich verhouden tot de sociale constructen in de samenleving.²⁰

Het narratief van de tweedeling tussen een essentialistisch en een anti-essentialistisch kamp, en het verwerpen van vroege ‘essentialistische’ feministische kunst, wordt in de laatste dertig jaar steeds vaker geproblematiseerd. In het artikel “Feminist Art and the Essentialism Controversy” door Mary Garrard uit 1995 wordt beargumenteerd dat essentialistische feministische kunst uit de jaren zeventig een duidelijk feministisch, politiek doel diende.²¹ Met een beperkt vocabulaire, voortkomend uit taboes en stereotyperingen, werd volgens Garrard voor het eerst op een positieve manier gepraat over het vrouwelijk lichaam en seksualiteit. Het ‘essentialisme’ als een naïeve, niet-theoretisch-onderbouwde feministische tactiek, werd uitgevonden door voorstanders van een anti-essentialistische benadering, en hield niet genoeg rekening met het sociale klimaat waarin het feminisme ontstond. Hierdoor werd een niet-bestaande ‘Ander’ gecreëerd, – een tweedeling binnen een beweging die uiteindelijk hetzelfde doel nastreeft – wat het feministische project niet diende.

Een recente voortzetting van dit debat is het artikel “Essentialism, Feminism, and Art” door Amelia Jones uit 2019, waarin de paradox van het afwijzen van essentialisme uiteen wordt gezet. Volgens haar zijn feministische theorieën voortdurend in dialoog met essentialisme, omdat ze trachten te begrijpen hoe individuen zichzelf identificeren binnen een samenleving waarin normen van seksueel verschil dominant zijn.²² Wanneer je genderhiërarchieën wil doorbreken, kun je niet ontkomen aan het gebruik van essentialistische identificaties. Ze gebruikt het onderscheid tussen ‘echte’ en ‘nominale’ essentie, zoals Engelse filosoof John Locke dat in 1689 al omschreef, om aan te tonen hoe essentialisme gebruikt wordt in nagenoeg alle feministische theorie. De ‘echte’ essentie is het ‘objectieve karakter, de intrinsieke aard als een 'ding-op-zichzelf;’ in tegenstelling hiermee is de ‘nominale’ essentie de manier waarop we iets leren kennen – het geïnterpreteerde *idee* van wat iets is, zoals bepaald door onze ervaring van de gedeelde eigenschappen met andere vergelijkbare substanties of dingen.²³

²⁰ Jones, “Essentialism, Feminism, and Art,” 164.

²¹ Garrard, “Feminist Art and the Essentialism Controversy,” 469.

²² Jones, “Essentialism, Feminism, and Art,” 157-160.

²³ *Ibid.*, 159-161.

In een heteronormatieve patriarchale samenleving moeten we volgens Jones genderidentiteit blijven begrijpen in termen van nominale essenties, waarbij we veronderstellen te weten wat een ‘vrouw’ is om de onderdrukking van vrouwen als groep tegen te gaan. Ze benadrukt de rol van transgender, transnationale, queer en mondiale feministische bewegingen in het verschuiven van theorieën en praktijken van geloof in ‘echte’ essenties naar een flexibeler, ervaringsgerichter en intersectioneler begrip van ‘nominale’ essenties.²⁴

Bij het samenstellen van feministische tentoonstellingen kunnen curators dit debat rond essentialisme niet uit de weg: bij het tentoonstellen van ‘vrouwelijke kunst,’ kunst door vrouwen, of feministische kunst, zullen zij keuzes moeten maken over hoe ze omgaan met de definitie ‘vrouw.’ Vermoedelijk zal ieder van hen hierin beïnvloed zijn door de destijds overheersende theorieën. Uit deze veronderstelling vloeit de volgende hoofdvraag voort: hoe verhouden de inhoud, de theoretische insteek en de gebruikte (activistische) strategieën van feministische overzichtstentoonstellingen die plaatsvonden vanaf de jaren zeventig tot op heden zich tot de verschillende perspectieven op genderessentialisme binnen de feministische kunsttheorie?

Om deze hoofdvraag te beantwoorden, zullen allereerst de ontwikkeling van het feministische discours en de verschillende theoretische benaderingen rond genderessentialisme worden onderzocht en beschreven. Een selectie van feministische tentoonstellingen, die hieronder wordt toegelicht, wordt vervolgens geanalyseerd aan de hand van deze ontwikkelingen. Er wordt onderzocht wat voor werken en kunstenaars in de overzichtstentoonstellingen werden getoond, en hoe deze werden gepresenteerd; wat voor (activistische) strategieën werden toegepast bij de samenstelling ervan, en wat de intenties daarvan waren; welke theoretische benaderingen rond genderessentialisme expliciet of impliciet voorkomen in de catalogi, en wat voor interpretaties de curators hanteerden voor termen als ‘vrouw,’ ‘vrouwelijkheid’ en ‘feminisme.’ Dit wordt gedaan aan de hand van de tentoonstellingscatalogi, en wordt onderbouwd met secundaire literatuur en eerdere analyses van de overzichtstentoonstellingen tot aan de *feminist blockbusters*. De bovengenoemde meest recente ervaring van feministische overzichtstentoonstellingen zal aan de hand van recente ontwikkelingen in het feministische discours rond genderessentialisme en tentoonstellingspraktijken worden geanalyseerd en in deze discourses worden geplaatst.

Hoewel zowel het feministische discours rond essentialisme en anti-essentialisme als de feministische tentoonstellingsgeschiedenis en -praktijk in het verleden al uitgebreid zijn onderzocht, zijn de twee nog niet eerder volledig met elkaar in verband gebracht. De opkomst van de vierde feministische golf, met een steeds meer fluïde en intersectioneel begrip van gender, maakt bovendien een kritische evaluatie van de hedendaagse benaderingen rond genderessentialisme en de totstandkoming daarvan, en hoe deze worden gepresenteerd en gebruikt in feministische overzichtstentoonstellingen, een relevante toevoeging aan feministische discourses rond de tentoonstellingspraktijk.

In de feministische tentoonstellingsgeschiedenis zijn verschillende perioden te herkennen. Allereerst werden in de jaren zeventig en vroege jaren tachtig de eerste tentoonstellingen georganiseerd met eigentijdse feministische kunst. Enerzijds werden de eerste groepstentoonstellingen samengesteld vanuit een feministische invalshoek, zoals Lucy Lippards *Twenty Six Contemporary Women Artists* (1971) in het Aldrich Contemporary Art Museum. Anderzijds werden door feministische kunstenaars zelf projecten georganiseerd, zoals door Chicago en Schapiro met *Womanhouse* (1972). Na deze eerste golf van feministische tentoonstellingen volgde een periode tot halverwege de jaren negentig waarin maar een beperkt aantal tentoonstellingen werd georganiseerd met een expliciet feministische inslag, waarvan geen zich bezighield met het tonen van geschiedenissen van feministische kunst.²⁵

Het jaar 1996 luidt een nieuwe fase in waarin voor het eerst historiserende feministische tentoonstellingen werden georganiseerd: *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, samengesteld door Amelia Jones en gerealiseerd in het UCLA/Hammer Museum of Art, en *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of and from the Feminine*, samengesteld door Catherine de Zegher, voor het Institute of Contemporary Art in Boston. Na 1996 was er weer een periode met weinig feministische overzichtstentoonstellingen, tot de explosie van de eerdergenoemde *feminist blockbusters* tussen 2005 en 2012. Robinson formuleerde een aantal criteria waaraan deze tentoonstellingen voldeden: allereerst moet de tentoonstelling georganiseerd zijn in een groot museum; ten tweede is het een overzichtstentoonstelling en niet een thematische tentoonstelling; ten derde is het expliciet (in benaderingswijze bij het samenstellen van de tentoonstelling) of impliciet (in keuze van kunstenaars en essays) verbonden aan feminisme;

²⁵ Amelia Jones, red, *Sexual politics: Judy Chicago's Dinner party in feminist art history* (Berkeley: University of California, 1996), 24.

en tot slot reageert het op een kritiek moment in de evaluatie van het feminisme.²⁶ In deze scriptie zullen de volgende tentoonstellingen die aan deze criteria voldoen worden geanalyseerd: *WACK! Art and the Feminist Revolution* (2007) in het Museum of Contemporary Art in Los Angeles, samengesteld door Cornelia Butler; *Global Feminisms* (2007), samengesteld door Maura Reilly en Linda Nochlin voor het Brooklyn Museum of Art; en tot slot *REBELLE: Art and Feminism 1969-2009* (2009) in het Museum voor Moderne Kunst Arnhem, samengesteld door Mirjam Westen.

De meest recente tentoonstellingen die zullen worden geanalyseerd, *52 Artists, Women in Revolt!* en *Re/Sisters*, zijn uitgekozen met de maatstaven die Robinson hanteert voor *feminist blockbusters* in het achterhoofd, maar voldoen niet per se aan haar definities.²⁷ De behandelde tentoonstellingen zijn geen compleet overzicht van overzichtstentoonstellingen van feministische kunst, en presenteren bovendien een nagenoeg uitsluitend Euro-Amerikaans perspectief. Desondanks wordt met deze selectie gepoogd een divers beeld van de verschillende theoretische benaderingen en feministische strategieën in tentoonstellingspraktijk te tonen.

Bij het bespreken van ‘feministische kunst’ en ‘feministische tentoonstellingen’ zal in deze scriptie gehanteerd worden dat dit kunst of tentoonstellingen betreft die gemaakt of samengesteld zijn met de intentie feministisch te zijn, of die zich expliciet verhouden tot feministisch gedachtegoed. Het begrip van essentialisme en anti-essentialisme zal in dit onderzoek hoofdzakelijk gebaseerd zijn op de benaderingen van Jones, zoals zij die beschrijft in “Essentialism, Feminism, and Art,” waarin een onderscheid wordt gemaakt tussen ‘echte’ en ‘nominale’ essentie. Ook zal haar omschrijving van de paradox van genderessentialisme in feministische theorie het kader bepalen waarbinnen de ‘intergenerationele tweestrijd’ wordt beschouwd. Een toevoeging hieraan is het begrip *strategic essentialism*, een term bedacht door Gayatri Spivak, waarbij vanuit een politiek oogpunt gepretendeerd wordt dat essenties bestaan – op deze manier kunnen theorieën zoals genderperformativiteit en de noodzaak

²⁶ Hilary Robinson, “Feminism Meets the Big Exhibition,” 30.

²⁷ *Re/sisters* was met de focus op ecofeminisme misschien meer een thematische tentoonstelling dan een overzichtstentoonstelling. Bovendien wordt door Robinson niet toegelicht wat haar maatstaven zijn voor een ‘groot museum,’ maar het valt te betwisten of het Barbican Centre en het FOMU aan deze eisen voldoen. Het Aldrich Museum, waar *52 Artists* werd gerealiseerd, zal hier waarschijnlijk ook niet onder vallen, aangezien het een onafhankelijk instituut is zonder eigen collectie, dat zich specifiek focust op kunstenaars aan het begin van hun carrière en gevestigde kunstenaars die gewoonlijk worden ondergewaardeerd; “About the Aldrich,” *The Aldrich Contemporary Art Museum*, geraadpleegd 11 juni 2024, <https://thealdrich.org/about/>.

binnen de strijd voor gendergelijkheid tot het definiëren van homogene groepen naast elkaar bestaan.²⁸

De praktijk van *Curatorial Activism* zal belangrijk zijn bij het begrijpen van de verschillende feministische strategieën die in de tentoonstellingen worden toegepast. Deze praktijk wordt door Maura Reilly omschreven in haar manifest *Curatorial Activism*, en omvat verschillende strategieën: revisionisme, waarbij kunstenaars die behoren tot gemarginaliseerde groepen worden toegevoegd aan de bestaande (nog altijd witte, mannelijke, westerse) canon; *area studies*, waarbij met een focus op een bepaalde gemarginaliseerde groep een canon wordt gevormd die losstaat van de bestaande canon; en tot slot *relational studies*, een veelstemmige benadering waarbij hiërarchieën van de bestaande canon worden doorbroken.²⁹ De voornaamste doelen van elk van deze strategieën zijn te zorgen dat groepen mensen niet langer worden uitgesloten en gemarginaliseerd binnen de narratieven van de kunstwereld, en te streven naar initiatieven die zich afzetten tegen de status-quo.³⁰

Omwille van overzichtelijkheid, wordt deze scriptie op chronologische wijze uiteengezet. Het eerste hoofdstuk behandelt de ontwikkelingen van de tweede feministische golf en, aan de hand van de twee tentoonstellingen in 1996, de daaropvolgende poststructuralistische kritieken. In hoofdstuk twee zal grofweg de derde feministische golf, vanaf het ontstaan van queertheorie in de jaren negentig tot de laatste *blockbuster* tentoonstelling in 2009, behandeld worden. Tot slot zullen in hoofdstuk drie de meest recente theoretische ontwikkelingen van de huidige feministische golf en de bijbehorende tentoonstellingen aan bod komen. In ieder hoofdstuk zullen aan de hand van secundaire literatuur de perspectieven op genderessentialisme van elke periode uitgebreider worden omschreven.

De tentoonstellingen dienen als casestudies, waarbij getoetst wordt of, en hoe, deze perspectieven tot uiting komen. Om antwoord te geven op de hoofd- en deelvragen worden de catalogi van de tentoonstellingen geanalyseerd, alsmede secundaire literatuur over de specifieke tentoonstellingen en over feministische tentoonstellingspraktijk in het algemeen. De essays in de catalogi van de tentoonstellingen bieden hierbij inzicht in de theoretische benaderingen waardoor de curators zich hebben laten beïnvloeden.

²⁸ Gayatri Spivak, "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography," in *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, (New York & London: Routledge, 1987), 197-221.

²⁹ Maura Reilly en Lucy R Lippard, *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (London: Thames & Hudson, 2018), 23-31.

³⁰ *Ibid.*, 21-22.

Op zoek naar de essentie

1971-1996: Het 'intergenerationele' discours rond genderessentialisme in de tentoonstellingsgeschiedenis van de tweede feministische golf

Biologisch determinisme – het idee dat aangeboren biologische kenmerken, zoals het hebben van een baarmoeder, borsten en de mogelijkheid kinderen te baren, een vrouw tot vrouw maken – was tot de tweede feministische golf de overheersende, dan wel enige, benadering van gender.³¹ Bepaalde karaktereigenschappen en gedragingen werden gezien als inherent verbonden aan de biologische verschillen tussen mannen en vrouwen. In bijvoorbeeld *On the Evolution of Sex* door bioloog en socioloog Patrick Geddes en natuurwetenschapper J. Arthur Thompson uit 1889, wordt beargumenteerd dat het vrouwelijk lichaam energie conserveert omdat het kinderen moeten baren, wat vrouwen van nature passief, conservatief, traag en ongeïnteresseerd in politiek maakt.³² Deze eigenschappen verklaarden voor Geddes en Thompson niet alleen verschillen in gedrag, maar verantwoordden voor hen ook de ondergeschikte sociale en politieke positie van vrouwen.

Afwijzing van deze pre-feministische biologisch-essentialistische benadering van gender, of in Jones' termen 'echte' essentie, en de gemarginaliseerde sociale en politieke posities van vrouwen die deze voortbrachten, ligt ten grondslag aan modern feminisme. Simone de Beauvoir (1908-1986) was een van de eersten die deze benaderingen bekritiseerde, en met haar beroemde claim "*On ne naît pas femme, on le devient*" gender omschreef als een sociaal construct.³³ In *Le Deuxième Sexe* (1949) stelt zij dat de vermeende inherent vrouwelijke eigenschappen niet evolutionair bepaald zijn, maar zijn aangeleerd binnen een onderdrukkende patriarchale samenleving, één die er baat bij heeft dit te gebruiken als een reden om vrouwen sociale en politieke gelijkheid te ontzeggen. Wel riep de Beauvoir vrouwen op om gebruik te maken van de universaliteit die hen door het patriarchaat was opgelegd, en daar hun kracht uit te putten.

³¹ Allison Stone, "Essentialism and Anti-Essentialism in Feminist Philosophy," *Journal of Moral Philosophy* 1(2004)2: 139.

³² Mari Mikkola, "Feminist Perspectives on Sex and Gender," *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, editie herfst 2023 Edward N. Zalta & Uri Nodelman red., geraadpleegd 23 april 2024, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/feminism-gender/>.

³³ "Je wordt niet als vrouw geboren; je wordt tot vrouw gemaakt"; Simone de Beauvoir; vertaling Jan Hardenberg, *De tweede sekse: Feiten, mythen en geleefde werkelijkheid* (Utrecht: Bijleveld, 1982), 249.

Activisme en inclusie: *Twenty Six Contemporary Women Artists*

Ondanks de Beauvoirs vroege afwijzing van een biologisch gedetermineerde universaliteit van vrouwen, waren binnen de radicaalfeministische beweging aan het begin van de tweede feministische golf stemmen die zochten naar natuurlijke eigenschappen die vrouwen met elkaar verbindt. Bijvoorbeeld Luce Irigaray, die claimde dat, naast het sociale construct ‘vrouw,’ een essentiële vrouwelijkheid bestond, *une femme*, waarbij vrouwen een soort oer-verbintenis zouden hebben met vloeistoffen. Dit soort theorieën waren exemplarisch voor het feminisme van de vroege jaren zeventig, een periode waarin vooral geëxperimenteerd werd met wat feministisch gedachtegoed kon inhouden, waarbij verschillende mogelijkheden werden uitprobeerde, en waarbij interne contradicties voor lief werden genomen.³⁴

Bovenal was de feministische beweging in de jaren zestig en zeventig een politiek-activistische beweging, met als doel niet alleen gelijkheid tussen mannen en vrouwen te bereiken, maar ook een totale reformatie teweeg te brengen van de onderliggende patriarchale structuren die ongelijkheid veroorzaakt hebben.³⁵ Binnen de kunstwereld kwam dit onder andere tot uiting in de demonstraties van actiegroepen als het in 1969 opgerichte *Women Artists in Revolution (WAR)*, die streed voor gendergelijkheid en inclusie in kunstinstututen. In de kunstgeschiedschrijving deed het feminisme haar intrede met oproepen tot onderzoek naar en inclusie van vrouwelijke kunstenaars die tot dan toe door patriarchale instututen buiten werden gesloten, zoals in Linda Nochlins artikel “Why have there been No Great Women Artists” uit 1971.

De tentoonstelling *Twenty Six Contemporary Women Artists*, die in 1971 door kunsthistoricus Lucy R. Lippard werd georganiseerd in het Aldrich Museum of Contemporary Art in Ridgefield, wordt vaak gezien als de eerste feministische tentoonstelling in de Verenigde Staten.³⁶ (Afb. 1.) Eerder werden al tentoonstellingen georganiseerd met enkel vrouwelijke kunstenaars, zoals twee vrouwententoonstellingen georganiseerd in 1943 en 1945 door Peggy Guggenheim, maar *Twenty Six Women* was de eerste groepstentoonstelling die voortkwam uit

³⁴ Garrard, “Feminist Art and the Essentialism Controversy,” 470-471.

³⁵ Michael Hatt en Charlotte Klonk, *Art history: A Critical Introduction to its Methods* (Manchester: Manchester University Press, 2006), 146.

³⁶ Alexandra Schwartz, ““Women’s Lib Art Show”: Lucy R. Lippard and the Birth of the Feminist Exhibition,” in *52 Artists: A Feminist Milestone*, Amy Smith-Stewart, red. (Ridgefield, CT: Aldrich Contemporary Art Museum, 2022), 29.

expliciet feministisch gedachtegoed.³⁷ De tentoonstelling is ondanks de historische significantie ervan slecht gedocumenteerd, en totdat Amy Smith-Stewart en Alexandra Schwartz rond 2017 begonnen met onderzoek ernaar, voor de tentoonstelling *52 Artists*, is er weinig over geschreven.

Lippards vele andere feministische acties en projecten zijn daarentegen wel uitgebreid gedocumenteerd. Haar vroege kunstkritiek in de jaren zestig focuste zich vooral op popart, en minimalistische en conceptuele kunst. Hiermee cureerde ze ook een aantal tentoonstellingen, waaronder *Eccentric Abstraction* (1966)

en *Soft and Apparently Soft Sculptures* (1968).³⁸ Destijds was Lippard al op zoek naar een meer ‘excentriek of erotisch alternatief’ voor het ‘plechtig en vastberaden minimalisme’ van die tijd, wat ze terugblikkend ziet als een zoektocht naar ‘feministische kunst’: kunst met een meer sensuele, ‘vrouwelijke’ vorm van abstractie.³⁹

Het ontwaken van haar eigen ‘feministische bewustzijn’ gaat terug naar 1970, toen ze begon te participeren in demonstraties tegen de afwezigheid van vrouwelijke kunstenaars in de Whitney’s Sculpture Annual en medeoprichter was van *WAR*.⁴⁰ Haar politieke activisme was al gauw terug te zien in haar kunstkritieken en in de door haar samengestelde tentoonstellingen, na haar realisatie dat ook zij tot dan toe het werk van vrouwelijke kunstenaars minder serieus overwoog dan dat van hun mannelijke collega’s. In deze tijd ontstond het idee voor het organiseren van de eerste feministische vrouwententoonstelling in



Afb. 1. Foto van *Twenty Six Contemporary Women Artists* in het Aldrich Contemporary Art Museum, 1971.

³⁷ Zie voor een overzicht van tentoonstellingen met enkel vrouwelijke kunstenaars: “Selected Chronology of All-Women Group Exhibitions, 1943-83,” in *WACK!: Art and the Feminist Revolution*, Cornelia Butler en Gabrielle Lisa Mark, red. (Los Angeles: Museum of Contemporary Art; Cambridge, MA: MIT Press, 2007), 473-499.

³⁸ Schwartz, ““Women’s Lib Art Show,”” 29.

³⁹ “From eccentric to Sensuous Abstraction: An Interview with Lucy R. Lippard,” in *More Than Minimal: Feminism and Abstraction in the ‘70’s*, Susan L. Stoops red., (Rose Art Museum: Waltham Massachusetts, 1996), 27.

⁴⁰ Schwartz, ““Women’s Lib Art Show,”” 29.

een museum, wat ze tot uitvoering kon brengen toen Larry Aldrich haar een vrijbrief gaf om een tentoonstelling in zijn museum compleet naar haar eigen inzicht samen te stellen.⁴¹

Een deel van Lippards motivatie voor het organiseren van *Twenty Six* was als persoonlijke goedmaker naar de vrouwen die ze in het verleden onbedoeld had achtergesteld en onderschat.⁴² Ze bezocht meer dan honderd ateliers in een periode van zes weken, waarbij haar perceptie van wat een ‘serieuze’ kunstenaar was constant op de proef werd gesteld. Eerder dacht ze dat dit enkel zelfverzekerde kunstenaars waren die in professionele ateliers monumentaal werk maakten. Tijdens haar atelierbezoeken viel haar op hoe vrouwelijke kunstenaars net zulk serieus werk produceerden, maar dat deden naast hun onbetaalde huishoudelijke werk, met toegankelijke materialen en in geïmproviseerde ateliers in bijvoorbeeld een hoekje van de keuken.⁴³

Uiteindelijk besloot ze tot het opnemen van werk van zesentwintig vrouwelijke kunstenaars die niet eerder een solotentoonstelling hadden gehad – welke werken dit precies waren is nog altijd niet geheel duidelijk. Het werd een uiterst diverse tentoonstelling met zowel sculptuur als tweedimensionaal werk, *environmental art*, en *site-specific* installaties. Het werk was veelal abstract, met veel gebruik van organische en industriële materialen – materialen die de tand des tijds slecht kunnen doorstaan.⁴⁴ Het eclecticisme van de tentoonstelling linkte Lippard zelf aan de problematiek van het organiseren van een feministische tentoonstelling. In het introducerende essay van de catalogus geeft ze aan geen duidelijk beeld te kunnen vormen van wat ‘vrouwenkunst’ precies inhoudt; wat de kunstenaars en hun werk verbindt, los van hun vrouw-zijn. Desondanks was ze overtuigd van een bepaalde overkoepelende gevoeligheid: een ‘aardsheid,’ een hang naar ‘organische beelden,’ ‘gebogen lijnen’ en een gecentraliseerde focus (naar het idee van ‘central core imagery’ dat Judy Chicago destijds aan het formuleren was, en waarvan Lippard op de hoogte was).⁴⁵ Geheel overtuigd van gegenderde eigenschappen van kunst leek ze echter niet, en ze waarschuwde voor de clichés die het definiëren van ‘vrouwelijke kunst’ met zich mee kon brengen.⁴⁶

⁴¹ Toen bleek dat ‘a show, any show,’ waar Aldrich om had gevraagd, betekende dat het een tentoonstelling met enkel vrouwelijke kunstenaars zou worden, was hij minder enthousiast. Schwartz theoretiseert dat zijn onverschilligheid over de tentoonstelling heeft bijgedragen aan de minimale documentatie ervan; *ibid.*

⁴² Lucy R. Lippard, introductie van *Twenty Six Contemporary Women Artists* (Ridgefield, CT: The Aldrich Museum of Contemporary Art, 1971).

⁴³ Lucy R. Lippard, “Changing since Changing,” in *From the Center: Feminist Essays on Women’s Art* (New York: E. P. Dutton, 1976), 4-5.

⁴⁴ Schwartz, ““Women’s Lib Art Show,” 29-34.

⁴⁵ Lippard, *Twenty Six Women Artists*.

⁴⁶ *Ibid.*

Opvallend is de afwezigheid van expliciet feministisch-activistisch gedachtegoed in de werken: hiervoor was het simpelweg nog te vroeg.⁴⁷ Ideeën over wat feministische kunst in kon houden stonden destijds nog in de kinderschoenen. Deze werden nog geformuleerd door onder andere Chicago en Miriam Schapiro – wiens oprichting van de CalArts *Feminist Art Program* in 1971-72 en het daaropvolgende eindproject *Womanhouse* een grote impact hadden op het ontstaan van een expliciet feministische kunstbeweging.

The personal is political: *Womanhouse*

In 1970 nam Chicago een onderwijspositie aan bij het Fresno State College, waar ze een experimenteel kunstprogramma begon, uitsluitend voor vrouwelijke studenten. Ze geloofde dat vrouwelijke kunstenaars enkel authentieke kunst konden maken vanuit hun eigen ervaringen, en moedigde haar studenten aan zich af te zetten tegen het conventionele kunstonderwijs waarin zij niet serieus werden genomen.⁴⁸ Toen Chicago merkte dat Fresno State College terughoudend was in het omarmen van haar visie, werd het experimentele project door Schapiro, die Chicago kort daarvoor had ontmoet, naar het California Institute of the Arts overbracht. Samen stichtten zij daar het *Feminist Art Program*.

Naast het maken van kunst bestond het onorthodoxe programma uit een methode van groeps-coöperatie, waarbij de studenten zittend in een cirkel aan de hand van verschillende onderwerpen hun persoonlijke verhalen in het bredere perspectief van de algemene onderdrukking van vrouwen onderzochten. De discussies, waarin de onofficiële feministische slogan ‘*the personal is political*’ in praktijk werd gebracht, moesten een ‘voedzame bodem voor groei’ zijn, en een ‘baarmoeder-achtige’ atmosfeer teweegbrengen.⁴⁹ Samen onderzochten ze hiermee manieren om een beeldtaal te creëren waarmee ze hun inzichten rond traditionele genderrollen en patriarchale hiërarchieën in de kunstwereld konden weergeven.

⁴⁷ Alexandra Schwartz, “How a Landmark Feminist Show Got Erased From Collective Memory,” *Hyperallergic*, geraadpleegd 7 juni 2024, <https://hyperallergic.com/788475/lucy-lippard-feminist-show-got-erased-from-collective-memory/>.

⁴⁸ Garrard, “Feminist Art and the Essentialism Controversy,” 473.

⁴⁹ Miriam Schapiro, “The Education of Women as Artists: Project Womanhouse,” *Art Journal*, 31(1972)3: 268–270.



Afb. 2. Voorpagina van de catalogus van *Womanhouse*, Foto Sheila Levrant de Bretteville, 1972.

In het eerste jaar resulteerde het programma in het project *Womanhouse*, een kunstinstallatie en performanceruimte die zes weken lang te zien was in een voor de sloop bestemd herenhuis in Hollywood. (Afb. 2.) De tentoonstelling, die ongeveer tienduizend bezoekers trok, was een van de eerste manifestaties van de bewustwording van vrouwelijke onderdrukking in beeldende kunst.⁵⁰ De studenten onderzochten in de tentoonstelling het huis als het gebied van de vrouw, en lieten zien hoe het ideaal van

huiselijkheid gebruikt werd om jonge vrouwen te vormen en beheersen. Het Victoriaanse pand werd omgebouwd tot een archetypisch huis, een symbool voor de onderdrukking van vrouwen, waarin in iedere kamer van het huis met interventies door een of meerdere studenten een ander facet van de mythe van de gelukkige, witte, middenklasse huisvrouw werd gedeconstrueerd.⁵¹

De participerende kunstenaars gebruikten parodie en overdrijving als middelen om essentialistische stereotypes te ondermijnen, wat het volgens Temma Balducci een van de eerste kunstwerken maakt waarin de grenzen tussen essentiële en geconstrueerde betekenissen van vrouwelijkheid worden bevraagd. Aan de ene kant is volgens Balducci het concept van een ‘womanhouse’ op zichzelf essentialistisch, aangezien het een ruimte suggereert voor vrouwen – vrouwen gedefinieerd door hun verschil met mannen. Bovendien suggereert het werk dat de problematiek die aangekaart wordt relevant is voor alle vrouwen, ongeacht klasse, ras, leeftijd of seksuele oriëntatie.⁵² Aan de andere kant kan de manier waarop de kunstenaars de voorgeschreven rol van ‘vrouw’ gebruikten gezien worden als een vorm van strategisch

⁵⁰ Garrard, “Feminist Art and the Essentialism Controversy,” 473.

⁵¹ Temma Balducci, “Revisiting “Womanhouse”: Welcome to the (Deconstructed) “Dollhouse”,” *Woman’s Art Journal* 27(2006)2: 17.

⁵² *Ibid.*, 18.

essentialisme, waarbij, door repetitie van de acties en conventies die bij deze rol horen, de essentie ervan wordt bevraagd. In *Leah's Room* bijvoorbeeld, waarin met een performance door Karen LeCoq en Nancy Youdelman de performativiteit van vrouwelijke schoonheid voor het genot van mannen werd geparodieerd door het obsessief aanbrengen van lagen make-up. (Afb. 3.) Volgens Balducci werden stereotypes hiermee niet bevestigd, maar wordt door dramatisering en overdrijving getoond dat dit soort uitingen van 'vrouwelijkheid' niet natuurlijk zijn, maar het product van een sociaal construct.⁵³



Afb. 3. Karen LeCoq en Nancy Youdelman, *Leah's Room* in *Womanhouse*, 1972.

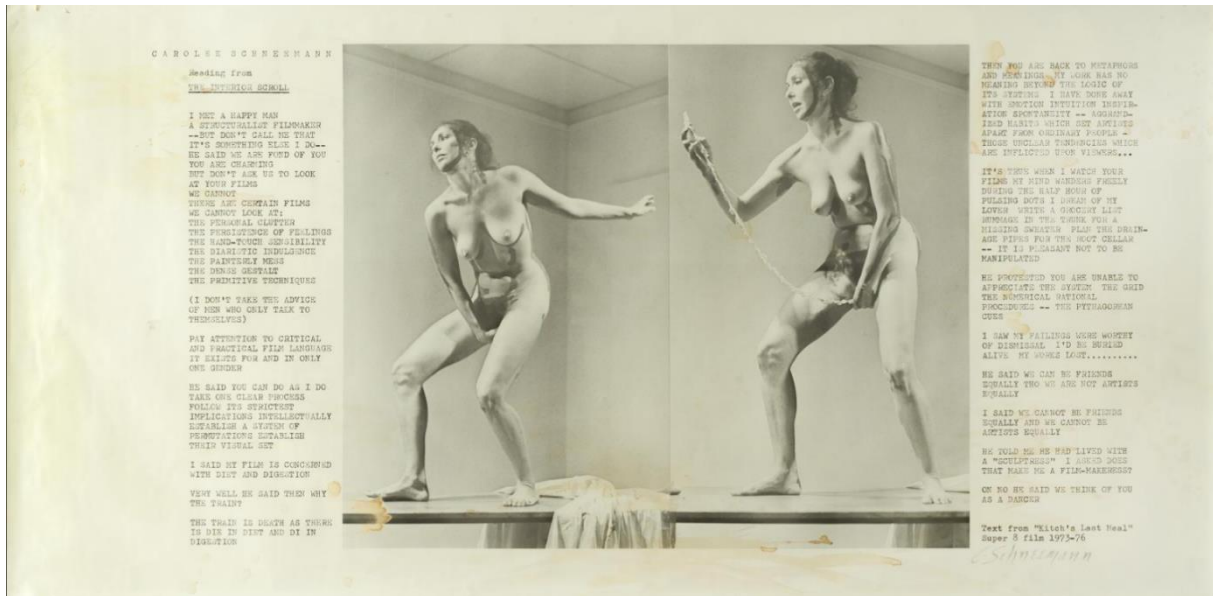
Female Imagery

Ook al was *Womanhouse* maar zes weken te zien voor het publiek, waarna het pand werd afgebroken, was het van grote invloed op Amerikaanse feministische kunst uit het begin van de jaren zeventig. Mary D. Garrard noemt dit werk, en de explosie aan feministische kunst die er op volgde, de visuele evenknie van wat op sociaal gebied in het hele land gebeurde.⁵⁴ Feministische kunst ontstond binnen een klimaat van protest, en maakte gebruik van bijvoorbeeld performancekunst als artistiek medium om gender en identiteit te verkennen. Centraal in de feministische kunst van de jaren zeventig stond wat Lisa Tickner het 'dekoloniseren van het vrouwelijk lichaam' noemt, oftewel: het inzetten van het vrouwelijk lichaam en seksualiteit om biologisch essentialistische conventies te doorbreken, en de vrouw van een passief object tot een sprekend subject te maken.⁵⁵ Met bijvoorbeeld de performance *Interior Scroll* van Carolee Schneeman uit 1975, waarin zij naakt op een podium een rol papier uit haar vagina trek en vervolgens de feministische tekst erop voorleest aan het publiek,

⁵³ Ibid., 19.

⁵⁴ Garrard, "Feminist Art and the Essentialism Controversy," 477.

⁵⁵ Lisa Tickner, "The Body Politic," 239, 242.



Afb. 4. Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975.

is haar doel ‘onze lichamen terug te geven aan onszelf,’ en zo het vrouwelijk agentschap terug in eigen handen te nemen.⁵⁶ (Afb. 4.)

Een andere kunstvorm die populair was onder feministische kunstenaars in de jaren zeventig, met Schapiro als een van de aanvoerders, was decoratieve kunst. Schapiro maakte gebruik van traditioneel ‘vrouwelijke’ technieken, zoals quilts en borduursels, en gebruikte een beeldtaal die normaalgesproken geassocieerd werd met de vrouwelijke sfeer. Deze ‘*Pattern & Decoration*’ beweging verzette zich tegen de modernistische canon, waarin ornament en decoratie, die gezien werden als ‘vrouwelijk,’ ondergeschikt waren aan ‘mannelijke’ formele abstractie.⁵⁷

In zowel de activistische performancekunst als de decoratieve kunst uit deze tijd leek een bepaalde ‘vrouwelijke gevoeligheid’ als een rode draad de feministische kunst te verbinden, signaleerden Schapiro en Chicago, wat zij omschreven in hun controversiële artikel “Female Imagery” uit 1973. Zij vragen zich hierin af hoe het voelt om een vrouw te zijn – om gevormd te zijn rondom een centrale kern, een geheime plek die betreden kan worden en waaruit leven ontstaat – en wat voor beeldtaal uit dit ‘gevoel een vrouw te zijn’ voortvloeit.⁵⁸ Ze theoretiseren dat het gebruik van een ‘*central cavity*,’ een (vaak onderbewuste) metafoor is voor het vrouwelijk lichaam, als formeel element, wat zij terugzien in het werk van veel vrouwelijke kunstenaars – ook zij die werkzaam waren voor de tweede feministische golf.

⁵⁶ Garrard, “Feminist Art and the Essentialism Controversy,” 477.

⁵⁷ Ibid., 478-479.

⁵⁸ Schapiro en Chicago, "Female Imagery," 11-14.

Hoewel hiermee anatomie als inherent onderdeel wordt gezien van gender, berustte hun theorie volgens Jones op een ‘nominale’ essentie: op het idee dat de universele ervaring van vrouwen van hun lichaam binnen een patriarchale samenleving de *‘female imagery’* voorbrengt.⁵⁹

Garrard stelt dat tegen de tijd dat Chicago en Schapiro hun *‘female imagery’* theorie onder woorden brachten, en Lippard een soortgelijke tendens zag in kunst gemaakt door vrouwen, het gebruik van een ‘vrouwelijke beeldtaal’ niet gezien kon worden als enkel een product van een vrouwelijk onderbewustzijn, onbevlekt door de feministische beweging.⁶⁰ Vaak was dit volgens Garrard een politieke keuze, met als doel stereotypes en conventies rondom ‘vrouwelijkheid’ toe te eigenen, en daarmee te ondermijnen. Schapiro en Chicago hoopten het politieke gebruik van de beeldtaal met hun artikel aan te sporen, en riepen vrouwelijke kunstenaars op om hun *‘mark of otherness’* tot de kern van hun iconografie te maken, en *‘Central Core Imagery’* bewust in te zetten om het vrouwelijk lichaam te vieren. Hoewel *‘Central Core Imagery’* volgens hen niet simpelweg ‘vagina of baarmoeder kunst’ is, eigenden ze zich een denigrerende term voor vagina, *‘cunt,’* hiervoor toe. Met de benaming *‘Cunt imagery’* wilden ze zich tegen de negatieve houdingen rond vrouwelijke seksualiteit te verzetten.⁶¹

De benaderingen rond vrouwelijkheid van het feminisme van de vroege jaren zeventig werden in de loop van het decennium steeds vaker vanuit poststructuralistische benaderingen bekritiseerd als een nieuwe vorm van biologisch essentialisme. Essentialisme werd in contrast gesteld met sociaal constructionisme, waarbij een onderscheid wordt gemaakt tussen sekse, bepaald door biologische eigenschappen, en sociaal gender, waarbij het vrouw-zijn afhankelijk is van identificatie met het vrouwelijke gender – de sociale eigenschappen, activiteiten en rollen die horen bij vrouwelijkheid.⁶²

De notie van de *‘male gaze’* – een begrip dat voorkomt uit het Freudiaanse model van fetisjisme, en staat voor het idee dat afbeeldingen van vrouwen altijd dienen als object voor mannelijk seksueel verlangen en visueel genot – zorgde voor afwijzing van feministische kunst waarin het vrouwelijk lichaam en seksualiteit afgebeeld en gevierd werden.⁶³

⁵⁹ Jones, “Essentialism, Feminism, and Art,” 161.

⁶⁰ Ibid., 482.

⁶¹ Garrard, “Feminist Art and the Essentialism Controversy,” 481.

⁶² Stone, “Essentialism and Anti-Essentialism,” 140.

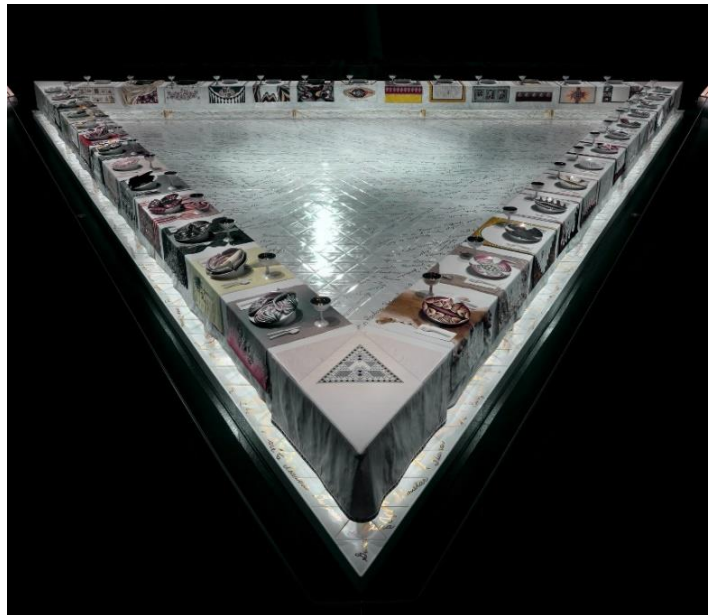
⁶³ Amelia Jones, “The “Sexual politics” of the Dinner Party: A Critical Context,” in *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Amelia Jones red. (Berkeley: University of California, 1996), 97; Freuds model van fetisjisme berustte op klinisch, analytisch ‘bewijs’ van het optreden van een moment van

Feministische kunst zou in plaats daarvan volgens poststructuralistische feministen zoals Griselda Pollock strategieën van *distanciation* of *defamiliarization* moeten toepassen. Deze termen zijn ontleend aan het werk van de Duitse toneelschrijver Bertolt Brecht, en duiden op een strategie beïnvloed door marxistische theorie, waarbij de kunstenaar wordt opgeroepen om werk te produceren dat gericht is op het choqueren of ‘vervreemden’ van de kijker, zodat deze geen visueel genot erdoor ervaart.⁶⁴ Deze kritieken op feministische kunst uit de vroege jaren zeventig waren in 1996 een aanleiding voor de tentoonstellingen *Sexual Politics* en *Inside the Visible*.

Anti- anti-essentialisme: *Sexual Politics*

Chicago’s grootschalige collaboratieve installatie *The Dinner Party* (1979) is een van de bekendste, maar ook meest controversiële feministische kunstwerken uit de jaren zeventig. (Afb. 5.) Het werk bestaat uit een driehoekige tafel, gedekt voor 39 historische of beroemde vrouwen, elk van hen gerepresenteerd met een keramieken bord in vulvaire vormen, oftewel *Central Core Imagery*. Nog eens 999

namen van vrouwen die een impact hebben gehad op de geschiedenis zijn in gouden letters gegraveerd in de tegels van *The Heritage Floor*, waar de tafel op staat. In de overzichtstentoonstelling *Sexual Politics: Judy Chicago’s Dinner Party in Feminist Art History*, die enkel te zien was in het UCLA Hammer Museum in Los Angeles, wilde curator Amelia Jones het werk voorzien van een herziening, en



Afb. 5. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1979.

visuele subjectificatie. Het castratiecomplex, een fundamenteel onderdeel van het normatieve mannelijke subjectificatieproces, is gebaseerd op het moment dat een jong jongetje het ‘gebrek’ aan een penis van zijn vrouwelijke verzorger, meestal de moeder, ziet wanneer zij naakt is, wat hem vervolgens katapulteert in een leven vol castratieangst. Omdat het moment van visuele afschuw vaak gevolgd wordt door een blik op een object dat hij gebruikt om de ontbrekende fallus metaforisch te vervangen - een ‘fetisj’ zoals een vrouwenschoen (of het naakte lichaam van de vrouw in zijn geheel) - moet zijn castratieangst worden verzacht door visueel fetisjisme, bijvoorbeeld het schilderen of bekijken van afbeeldingen van vrouwelijke naakten als fetisjvervangingen, of andere manieren van het objectiveren van vrouwen; Jones, “Essentialism, Feminism, and Art,” 158.

⁶⁴ Griselda Pollock, “Screening the Seventies: Sexuality en Representation in Feminist Practice – a Brechtian Perspective,” in *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (New York, Routledge, 1988), 181.

plaatsen in een bredere context van het continuüm van feministische kunst vanaf de jaren zestig tot dan. Volgens Jones was dit niet eerder gedaan, omdat de immense populariteit van en controverse rond het werk ervoor zorgden dat het voorheen enkel werd beschouwd in een vacuüm, zonder overweging van de rijke historische, artistieke en theoretische context van het werk.⁶⁵ In plaats daarvan werd het volgens haar beschouwd als paradigmatisch voor essentialistische feministische kunst, en daardoor als katalysator van het poststructuralistisch anti-essentialisme discours in feministische kunstkritiek.

Ondanks dat Jones *The Dinner Party* wilde presenteren als onderdeel van, in plaats van exemplarisch voor, de feministische kunstgeschiedenis, nam het werk een centrale positie in de tentoonstelling in: vanwege Chicago's strenge installatie-instructies werd het als enige geïnstalleerd op de begane grond van het museum.⁶⁶ De meer dan honderd werken van de resterende 56 kunstenaars, waarbij zowel werken werden opgenomen die werden gezien als 'essentialistisch' als 'anti-essentialistisch,' zoals Mary Kelly's *Post-Partum Document*, waren te zien in de tentoonstelling op de eerste verdieping, en werden ingedeeld in thema's als *Cunt Imagery*, zwangerschap, de huiselijke sfeer, geweld, autobiografie, godinnen en diversiteit.⁶⁷

Veel van de feministische kritiek uit de jaren tachtig op *The Dinner Party* richtte zich op de *Cunt Imagery* die gebruikt wordt om de vrouwen te 'vieren' – vrouwen die in de meeste gevallen hun bekendheid niet te danken hadden aan hun lichaam of vrouwelijkheid, maar aan eigenschappen of prestaties die daar niks mee te maken hadden. Lisa Tickner stelde bijvoorbeeld in een essay uit 1984 dat door deze vrouwen te representeren met vulvaire vormen, een vaststaand teken van vrouwelijkheid, een politieke en esthetische strategie wordt toegepast die gebaseerd is op een van tevoren bepaald teken – oftewel, patriarchale noties van genderdifferentiatie en biologisch determinisme worden erdoor bevestigd.⁶⁸

Jones, die zichzelf in de cataloguesessays ook zegt te zien als poststructuralistisch feminist, had met *Sexual Politics* niet het doel alle poststructuralistische kritieken af te wijzen, en *The Dinner Party* in ere te herstellen.⁶⁹ Wel is ze kritisch op de manier waarop in de jaren tachtig poststructuralistische afwijzing van 'essentialistische' kunst werd gepresenteerd als een objectieve waarheid, wat volgens haar een restrictief historisch narratief voortbracht.⁷⁰ Ze hoopte met de essays in de tentoonstellingscatalogus nuances in de poststructuralistische

⁶⁵ Jones, "Sexual Politics: Feminist Strategies, Feminist Conflicts, Feminist Histories," in *Sexual Politics*, 24.

⁶⁶ Reilly, *Curatorial Activism*, 64.

⁶⁷ Ibid.; Jones, "Sexual Politics," 23.

⁶⁸ Lisa Tickner, "Sexuality in/or Representation: Five British Artists," in *Difference: On Representation and Sexuality* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984), 28-29.

⁶⁹ Ibid.; Jones, "Sexual Politics," 24.

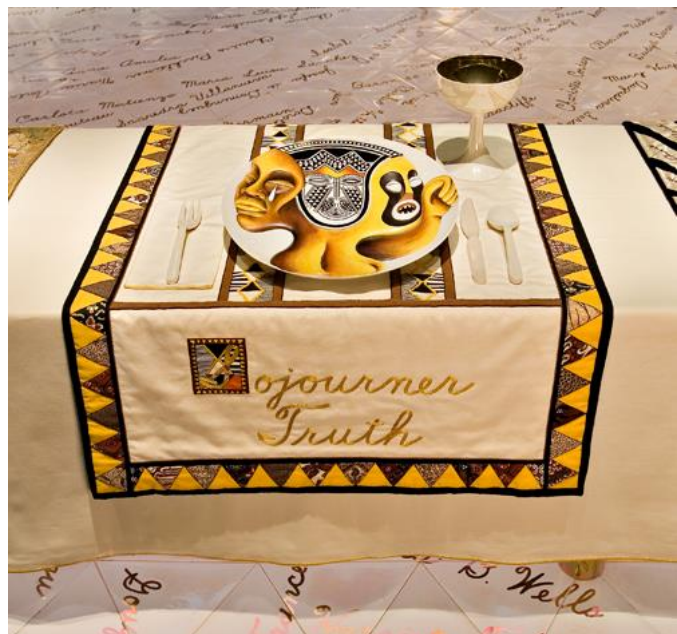
⁷⁰ Jones, "The "Sexual politics" of the Dinner Party," 98.

kritieken op ‘essentialistische’ feministische kunst aan te brengen, en een alternatief perspectief op *The Dinner Party* te bieden, waarbij de complexiteiten en contradicties ervan in acht worden genomen. Ze bekritiseert hoe het prescriptieve karakter van deze benadering de feministische kunstpraktijk aanzienlijk beperkt, met als voorbeeld dat Pollock erop aandrong dat feministische kunst zich *moet* verzetten tegen de *male gaze* en visueel genot, en de plicht heeft iedere ‘essentialiserende’ notie van vrouwelijkheid uit de weg te gaan.⁷¹

Jones stelt dat het feminisme productiever is wanneer het verschillende zienswijzen en manieren van artistieke productie omarmt. Ze herhaalt Diana Fuss’ stelling dat essentialisme een essentieel onderdeel is van het ‘anti-essentialistische’ sociaal-constructionisme. Met het verlangen biologisch essentialisme af te wijzen, wordt dit binnen deze benadering vervangen door sociaal essentialisme – het idee dat universele genderverschillen bestaan omdat die sociaal gedetermineerd zijn binnen een onveranderlijke samenleving.⁷² Een bepaalde vorm van essentialisme is volgens Fuss een cruciaal onderdeel van elke vorm van identiteitspolitiek, omdat het de mogelijkheid biedt gedeelde ervaringen te politiseren. Volgens Jones laat dit zien dat zowel Chicago’s *female imagery* in *The Dinner Party* als Pollocks aandringen op het deconstrueren van patriarchale noties van vrouwelijkheid in feministische kunst, een definitie, of essentie, willen omschrijven van wat ‘vrouwenkunst’ of ‘feministische kunst’ is, en daarmee een politieke uiting van essentialisme zijn.⁷³

De meest overtuigende kritieken op ‘*female imagery*’ werden volgens Jones gearticuleerd door lesbische feministen en feministen van kleur. Zij problematiseerden de neiging van witte, heteroseksuele feministen om te veronderstellen dat er zoiets bestaat als een ‘universele vrouwelijke ervaring’ bij het definiëren van deze beeldtaal.⁷⁴

Impliciet is deze ervaring altijd die van



Afb. 6. Judy Chicago, *The Dinner Party*, de plek van Sojourner Truth, 1979.

⁷¹ Griselda Pollock, “Screening the Seventies,” 181.

⁷² Diana Fuss, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference* (New York: Routledge, 1989), 6.

⁷³ Jones, “The “Sexual politics” of the Dinner Party,” 99-100.

⁷⁴ *Ibid.*, 100.

een witte, heteroseksuele en tenminste middenklasse vrouw. Zo bekritiseerde Alice Walker bijvoorbeeld dat het enige bord dat gewijd was aan een zwarte vrouw, aan Sojourner Truth, in *The Dinner Party* juist geen creatieve interpretatie van een vulva gebruikt om haar te representeren, maar drie gezichten.⁷⁵ (Afb. 6.) Volgens haar was het voor een witte vrouw als Chicago ondenkbaar dat een zwarte vrouw een vagina heeft, een seksueel subject kan zijn, en daadwerkelijk een vrouw is. Jones, als witte feminist, erkent ook zelf vaak blind te zijn voor de onvermijdelijkheid van ras en seksualiteit als een cruciaal element in de onderdrukking van vrouwen, en benadrukt het belang van het serieus nemen van deze kritieken.⁷⁶

Geen chronologisch verhaal: *Inside the Visible*

Hoewel de tentoonstelling *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of, and from the Feminine* zich minder expliciet verhoudt tot het anti-essentialistische discours, werden ook hierin een aantal nuances in deze benaderingen aangebracht. Deze tentoonstelling, samengesteld door M. Catherine de Zegher, vloeide voort uit een serie experimentele tentoonstellingen in het Kanaal Art Foundation in Kortrijk, België in 1994, en reisde in 1996 naar Boston, Washington, Londen en Perth.⁷⁷

De tentoonstellingen in Kortrijk waren getiteld *Begin the Beguine*, verwijzend naar het voormalige begijnhuis waarin ze te bezichtigen waren. Begijnen waren onafhankelijke vrouwen die een quasi-monastieke, communale levenswijze hadden; ze leidden een belijdend leven, maar waren niet zoals kloosterzusters gebonden aan permanente geloften.⁷⁸ Begijnen worden in de catalogusessays van *Inside the Visible* steeds opnieuw gebruikt als metafoor voor de strijd tegen onrecht en voor onafhankelijkheid van de gerepresenteerde vrouwen. Dit gebruik van metaforen laat een van de grootste verschillen met *Sexual Politics* zien: in plaats van zich bezig te houden met het historiseren van feministische kunst en theorie, worden in *Inside the Visible* poststructuralistische en psychoanalytische theorie afgewisseld met het leggen van meer poëtische verbanden tussen tijden, plaatsen, personen en objecten, waarnaar de titel '*elliptical traverse*' verwijst.

De tentoonstelling omvatte meer dan 250 werken, gemaakt door 37 bekende en minder bekende vrouwelijke kunstenaars uit Zuid- en Noord-Amerika, Europa, het Midden-Oosten en

⁷⁵ Alice Walker, "One Child of One's Own: A Meaningfull Digression into the Work(s)," in *In Search of Our Mother's Gardens: Womanist Prose* (San Diego: Harciurt Brace Jovanovich, 1983), 383.

⁷⁶ Jones, "The "Sexual politics" of the Dinner Party," 103.

⁷⁷ Reilly, *Curatorial Activism*, 58.

⁷⁸ Jean Fisher, "The Echoes of Enchantment" in *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of, and from the Feminine*, M. Catherine de Zegher red. (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996), 44-45.

Azië, gedateerd vanaf de late jaren twintig tot dan. De werken werden aan de hand van stilistische gelijkenissen ingedeeld in vier secties, zodat werken uit verschillende tijden en plaatsen naast elkaar konden worden geplaatst.⁷⁹ Niet om een overkoepelende vrouwelijkheid te illustreren, maar om te laten zien hoe gelijksoortige problematiek de kunstenaars op verschillende manieren en momenten bezighoudt, en hoe zij soortgelijke visuele elementen inzetten om deze kwesties aan de kaak te stellen, met een grote diversiteit aan effecten.⁸⁰ In de bijbehorende catalogus zijn 42 essays verzameld, die niet zozeer zijn bedoeld om de tentoonstelling te documenteren, maar om meer verdieping in de ingewikkelde materie van de tentoonstelling aan te brengen.⁸¹ Deze globale, veelstemmige benadering, die afstapt van een bestaande canon met een impliciete hiërarchie, is daarmee een typisch voorbeeld van de door Reilly benoemde strategie van *relational studies*.⁸²

De Zegher licht in het inleidende essay toe hoe tijdens momenten van crisis vaak een drang bestaat bestaande representatieve codes te deconstrueren, en te zoeken naar ‘nieuwe startpunten.’ Deze nieuwe startpunten zijn volgens haar echter historische terugblikken en herhalingen, die nieuwe betekenissen aannemen wanneer ze worden ervaren door een ander publiek in een andere tijd.⁸³ De gerepresenteerde kunstenaars houden zich niet per se bezig met het feminisme, maar zijn volgens de Zegher verbonden door hun verzet tegen verschillende vormen van repressie die de twintigste eeuw gekend heeft. ‘*The feminine*’ in de titel slaat dus niet op een bepaalde vrouwelijke essentie, of op een differentiatie van een mannelijke norm, maar op een gedeelde *force of resistance*. Het feminisme van de jaren zeventig kan volgens de Zegher, met het leggen van dwarsverbanden door de tijd heen, niet langer gezien worden als een mythisch punt van origine voor feministische praktijken. Dit maakt dat ook een tweestrijd tussen ‘essentialisme’ en ‘anti-essentialisme’ niet langer relevant is: ook dit is een verhaal van verschillende startpunten op diverse plekken.⁸⁴

⁷⁹ De secties waren: “Parts of/for,” “The Blank in the Page,” “The Weaving of Water and Words,” en “Enjambment: La donna è mobile.”

⁸⁰ Reilly, *Curatorial Activism*, 59.

⁸¹ Sue Malvern, “Virtuous and Vulgar Feminisms,” *Art History* 20(1997)3: 483.

⁸² Reilly, *Curatorial Activism*, 31.

⁸³ Zegher, de, “Introduction,” *Inside the Visible*, 20-23.

⁸⁴ Malvern, “Virtuous,” 488.

Essentiële veelstemmigheid

1989-2009: Genderessentialisme tijdens de derde feministische golf en het postfeminisme aan de hand van feminist blockbusters.

Hoewel de kritieken op het afwijzen van ‘essentialistische’ feministische kunst en theorie in de jaren negentig werden geformuleerd door auteurs als Fuss, Garrard en Jones, was het antagonisme tussen een essentialistisch en een anti-essentialistisch kamp in deze periode niet langer een van de belangrijkste debatten binnen het feministische discours. Deze verschuiving ontstond mede door de explosie van queertheorie in de vroege jaren negentig, waarin met name het werk van Eve Kosofsky Sedgwick in de literaire theorie en van Judith Butler in de filosofie van grote invloed was. Zij combineerden Michel Foucaults sociaal-constructivistische methode van discoursanalyse met elementen uit psychoanalyse en een marxistische aandacht voor klassenkritiek, en gebruikten dit om gender- en seksualiteitsstudies zoals die zich tot dat moment hadden ontwikkeld te destabiliseren. Feministische pogingen tot het definiëren van een specifieke, universele vrouwelijke ervaring of beeldtaal, biologisch gedetermineerd dan wel sociaal geconstrueerd, raakten op de achtergrond, omdat dit het denken in binaire gender- en sekseverschillen versterkt en niet paste binnen de queerbenadering.⁸⁵

Queertheorie, Postfeminisme en *Bad Girls*

In een artikel uit 1988, dat werd uitgebreid tot het boek *Gender Trouble* (1990), paste Butler het in de jaren vijftig door de Britse taalfilosoof J.L. Austin ontwikkelde idee van ‘performativiteit’ toe op gender- en sekse-identificatie. In dit artikel stelde Butler dat gender niet zozeer een statische identiteit of rol is, waaruit verschillende handelingen voortkomen.⁸⁶ Gender is volgens hen bovendien niet gedetermineerd door natuur, taal, symbolen of de invloed van een patriarchale samenleving; eerder is het een identiteit die wordt bepaald door een gestileerde herhaling van handelingen die in de loop van de tijd kunnen evolueren.⁸⁷ De indruk van een vaste identiteit is daarom in wezen een geconstrueerde identiteit, een performatieve actie die het publiek, inclusief de actor zelf, gelooft en uitvoert alsof deze echt is.⁸⁸ Maar omdat genderidentiteit wordt vastgesteld door gedrag, bestaat volgens Butler de

⁸⁵ Jones, “Essentialism, Feminism and Art,” 163.

⁸⁶ Judith Butler, “Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory,” *Theatre Journal* 40(1988)4: 519-520.

⁸⁷ *Ibid.*, 531.

⁸⁸ *Ibid.*, 520.

mogelijkheid om andere genders te construeren door gedragingen te doorbreken en andere handelingen te herhalen. Gender is hierbij geen binaire oppositie, maar een continuüm: ieder mens heeft het volledige scala aan eigenschappen ter beschikking die traditioneel geassocieerd werden met het ene of het andere geslacht; welke hiervan geuit worden bepaalt ieders individuele identiteit.⁸⁹

Het idee van identiteit als vrij en flexibel, en van gender als performatief, geen ‘echte’ essentie maar een ‘nominale’ essentie – een interpretatie van wat gender is op basis van ervaringen – is een van de fundamenteën van de queertheorie geworden.⁹⁰ Butler verwierp bovendien het onderscheid tussen gender en sekse, omdat sekse – biologische differentiatie berustend op fysieke verschillen – nog altijd het binaire model van mannelijkheid en vrouwelijkheid in stand houdt, en zodoende interseksualiteit buitensluit.⁹¹ Ook Sedgwick stelde in 1993 dat de mannelijke en vrouwelijke sekse geen tegenovergestelden van elkaar zijn, en dat de biologische, psychologische en cognitieve eigenschappen van mannen en vrouwen elkaar veel meer overlappen dan dat ze van elkaar verschillen.⁹²

Binnen de queertheorie werd naast het idee van genderperformativiteit bovendien een radicale openheid jegens seksualiteit geclaimd, waarbij seksuele aantrekkingskracht compleet gesepareerd zou zijn van anatomische eigenschappen of zelfs van keuze in seksueel object. Jones stelt echter dat dit in de praktijk vaak niet tot uiting kwam, en ‘queer’ vaak synoniem was aan gay of lesbisch – oftewel: een aantrekkingskracht tot iemand met hetzelfde gender, waarbij het ‘originele’ gender van iemands lichaam wel degelijk een rol speelde.⁹³ Dit resulteert erin dat de identificatie ‘queer’ toch regelmatig werd gebruikt op een essentialiserende manier, waarbij een implicatie ontstaat dat er een ‘echte’ essentie ten grondslag ligt aan ‘nominale’ essentie.

Het denken in termen van mannen en vrouwen raakte door queertheorie desondanks grotendeels in diskrediet, waarmee in feite ook het bestaansrecht van het feminisme ter discussie werd gesteld: wanneer ‘vrouwen’ niet langer meer bestaat als groep met gedeelde eigenschappen, verdwijnt ook de basis voor onderlinge solidariteit en gedeelde activistische doelen.⁹⁴ Het samenstellen van feministische tentoonstellingen met enkel werk van

⁸⁹ Kloek, *Feminisme*, 132-134.

⁹⁰ Jones, “Essentialism, Feminism, and Art,” 159-161, 163.

⁹¹ Kloek, *Feminisme*, 132.

⁹² Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies* (Durham: Duke University Press, 1993), 7.

⁹³ Jones, “Essentialism, Feminism, and Art,” 167.

⁹⁴ Kloek, *Feminisme*, 133.

vrouwelijke kunstenaars werd geproblematiseerd vanuit de afwijzing van binaire gender- en sekseverschillen, alsook vanuit andere benaderingen, zoals het postmodernisme. Vaak werd over dit soort tentoonstellingen beweerd dat ze gettovormend en afscheidend werken, en cultureel en/of biologisch essentialistisch zijn.⁹⁵

Volgens sommigen was in de jaren negentig bovendien een tijdperk aangebroken waarin de activistische doelen van het tweede golfs-feminisme zouden zijn behaald, en het feminisme een negatief stigma kreeg.⁹⁶ Ook veel kunstenaars die in hun werk ‘feministische’ onderwerpen behandelen, zoals Cindy Sherman, wezen het label ‘feminist’ af, en wilden niet gerepresenteerd worden onder de noemer ‘vrouwenkunst’.⁹⁷ Het label ‘postfeminist’ werd voor het eerst gebruikt in 1982, in een interview met vrouwen die het wel eens waren met de doelstellingen van het feminisme, maar die zichzelf niet wilden afficheren als feminist. ‘Postfeminisme’ moest een beweging impliceren die meer in staat zou zijn tot zelfreflectie, humor en relativisme dan dat ‘feminisme’ ooit was, en bovendien minder dogmatisch en monolithisch was.⁹⁸

Jones stelt in een artikel uit 2002 dat bepaalde strategieën en theorieën van het feminisme, samen met die van andere activistische bewegingen zoals de *civil rights movement*, in postmodernistische kunsttheorie werden opgenomen als een onderdeel van een algemeen ‘jargon,’ gereedschappen voor structuralistische kritiek op algemene sociale patronen.⁹⁹ Volgens Jones ontstaat door het aankondigen van een postfeministisch tijdperk en het toe-eigenen van feministische strategieën in het zogenaamd universele, genderloze postmodernistische culturele project, het gevaar dat de cultuur opnieuw wordt gemasculiniseerd, omdat masculiniteit dikwijls wordt gezien als voor neutraliteit en sekseloosheid.¹⁰⁰ Bovendien werd met het afwijzen van feminisme de heterogeniteit en verscheidenheid van de beweging uitgewist.¹⁰¹

Ondanks de groeiende veronderstelling dat een postfeministisch tijdperk was aangebroken, werden in de jaren negentig enkele tentoonstellingen georganiseerd met uitsluitend kunst van vrouwen waarin feministische kwesties voorop stonden. Bijvoorbeeld de drie

⁹⁵ Reilly, *Curatorial Activism*, 26.

⁹⁶ Amelia Jones, “Feminism, Incorporated: Reading “postfeminism” in an anti-feminist age,” in *The Feminism and Visual Culture Reader*, 1^e editie, red. Amelia Jones (London en New York: Routledge, 2003), 314.

⁹⁷ *Ibid.*, 323.

⁹⁸ Mirjam Westen “REBELLE: Inleiding,” *REBELLE: Art and Feminism 1969-2009*, Mirjam Westen red., (Arnhem: Museum voor Moderne Kunst, 2010), 272.

⁹⁹ Jones, “Feminism, Incorporated,” 321-323.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 326.

¹⁰¹ Westen, “REBELLE: Inleiding,” 272.



Afb. 7. Installatie van *Bad Girls* (Part I) in het New Museum in New York, 1994.

tentoonstellingen getiteld *Bad Girls*: één in Londen in 1993, die niet gelieerd was aan de andere twee tentoonstellingen, die in 1994 werden georganiseerd in de Verenigde Staten.¹⁰² (Afb. 7.) De curators van elk van deze tentoonstellingen signaleerden in de vroege jaren negentig een golf van jonge vrouwelijke kunstenaars die toeschouwers wilden choqueren met het gebruik van grove, ‘on-damesachtige’ humor en een expliciet seksuele beeldtaal geïnspireerd door popcultuur en pornografie, die dit inzetten om de bevordering van seksuele zelfbeschikking van vrouwen aan te kaarten.¹⁰³ Ze braken daarmee met eerdere feministische strategieën die ‘positieve beelden’ van vrouwelijkheid promootten, zoals ‘*central core imagery*,’ evenals met de didactische strategieën die visueel genot afwezen.

Met het aanvallen van zowel voorgaande feminismes als de machtsverdelingen binnen de patriarchale samenleving door middel van humor, ironie en kitsch, waren deze tentoonstellingen bij uitstek postmodernistisch en bovendien sterk beïnvloed door de postfeministische beweging, maar werd er niet gepretendeerd neutraal of genderloos te zijn, en werd ook het woord ‘feminisme’ niet geschuwd.¹⁰⁴ Wel bleef door deze benadering een

¹⁰² Jones, “Feminist Subjects versus Feminist Effects,” 9.

¹⁰³ Maura Reilly, “Bad Girls’ to the Rescue: An Exhibition of Feminist Art from the 1990s Has Much to Teach Us Today,” *ArtNews*, geraadpleegd 23 mei 2024, /web/20240524153514/https://www.artnews.com/art-news/news/bad-girls-rescue-exhibition-feminist-art-1990s-much-teach-us-today-10326/.

¹⁰⁴ Reilly, *Curatorial Activism*, 55-56.

theoretische verkenning van kwesties rond essentialisme of een onderbouwing van interpretaties van ‘vrouwelijkheid’ of zelfs ‘*bad girls*’ uit.

Feminist Blockbusters: WACK!

Tentoonstellingen als *Bad Girls* laten zien dat kunstenaars sinds de tweede feministische golf consistent werk blijven produceren waarin feministische kwesties worden behandeld, en ook binnen academica en kunstcritiek is feministisch discours sindsdien prominent aanwezig.¹⁰⁵ Interesse in het tonen van geschiedenissen van feministische kunst lijkt daarentegen binnen de tentoonstellingspraktijk bij vlagen te komen. Een heropleving hiervan kwam in het begin van de 21^e eeuw, die in tegenstelling tot de voorgaande oplevingen van feministische tentoonstellingen niet verbonden was aan een nieuwe feministische golf. De aanleiding voor de grote hoeveelheid *feminist blockbusters* lijkt ook met terugwerkende kracht moeilijk met zekerheid te herleiden, maar zowel Robinson als Jones, Reilly en Connie Butler suggereren dat het kwam door de afstand in tijd met de tweede feministische golf – het werd een historisch onderwerp.¹⁰⁶ Dit zorgde voor een impuls om een canon te ontwikkelen van feministische kunst, en zodoende de tweede feministische golf te historiseren. Dit werd gedaan door een nieuwe generatie feministische kunsthistorici die geboren werden tijdens de tweede feministische golf, en in het begin van de 21^e eeuw posities innamen als curator. Jones, die ook behoort tot deze generatie, suggereerde dat zij met haar historiserende insteek bij het samenstellen van *Sexual Politics* simpelweg haar tijd wat vooruit was.¹⁰⁷

De tentoonstelling *WACK! Art and the Feminist Revolution*, in 2007 door Connie Butler samengesteld voor het Museum of Contemporary Art, Los Angeles, was de eerste grote historisch georiënteerde overzichtstentoonstelling van feministische kunst sinds *Sexual Politics*.¹⁰⁸ (Afb. 8.) De tentoonstelling omvatte 430 werken van 120 kunstenaars uit 21 landen, waaronder uit de Verenigde Staten, Centraal- en Oost-Europa, Latijns-Amerika, Canada en Azië. De tentoonstelling verkende in 18 thematische secties intercontinentale verbindingen op basis van media, geografie, formele eigenschappen en overkoepelende

¹⁰⁵ Angela Dimitrakaki, “The Lessons of *Sexual Politics*: From the 1970s to *Empire*. An Interview with Amelia Jones,” in *Politics in a glass case: Feminism, exhibition cultures and curatorial transgressions*, red. Angela Dimitrakaki en Lara Perry (Liverpool: Liverpool University Press, 2013), 98-99.

¹⁰⁶ Ibid.; Robinson, “Feminism Meets the Big Exhibition,” 30; “Curating and the “Return” of Feminist Art: An interview with Maura Reilly, Connie Butler, and Amelia Jones,” *Feminism and Visual Culture Reader*, 2^e editie, red. Amelia Jones, (New York: Routledge, 2009), 30-33.

¹⁰⁷ Angela Dimitrakaki, “The Lessons of *Sexual Politics*,” 99.

¹⁰⁸ Jones, “Feminist Subjects versus Feminist Effects, 13.

esthetische en politieke impulsen.¹⁰⁹ De flexibiliteit van deze thema's stond toe dat werken van bekende en minder bekende kunstenaars, alsook werken van kunstenaars die het vaakst worden geassocieerd met essentialisme en werken die een alternatieve lezing hiervan konden bieden, zonder een impliciete hiërarchie naast elkaar getoond konden worden.¹¹⁰

Butler gaf aan dat de tentoongestelde kunst niet per se feministische zou zijn; het onderzocht eerder de invloed op van wat zij de 'sociale beweging' van het feminisme noemde, op kunst uit de periode van 1968 tot 1980.¹¹¹ Omdat het feminisme een beweging is met een open einde, dat zich niet formeel of theoretisch laat vangen in een samenhangende set criteria, heeft het volgens Butler een ongeëvenaarde hoeveelheid interne kritiek gekend, wat leidde tot een grote diversiteit aan politieke ideologieën en formele uitingen. Volgens Michelle Meagher was *WACK!* succesvol in het tonen van deze diversiteit en pluriformiteit van de 'eerste generatie' feministische kunst door de omvang van de tentoonstelling en de effectieve plaatsing van werken naast elkaar, wat de karikatuur van de 'essentialistische' jaren zeventig ontkrachtte.¹¹²



Afb. 8. Installatie van *WACK! Art and the Feminist Revolution* in het Los Angeles Museum of Contemporary Art, 2007. Vooraan Magdalena Abakanowicz, *Red Akaban*, 1969.

¹⁰⁹ Reilly, *Curatorial Activism*, 82. De thema's waarin de tentoonstelling ingedeeld waren: 'Goddess,' 'Gender Performance,' 'Pattern and Assemblage,' 'Body Trauma,' 'Taped and Measured,' 'Autobiography,' 'Making Art History,' 'Speaking in Public,' 'Silence and Noise,' 'Female Sensibility,' 'Abstraction,' 'Gendered Space,' 'Collective Impulse,' 'Social Sculpture,' 'Knowledge as Power,' 'Body as Medium,' 'Family Stories,' en 'Labor.'

¹¹⁰ Michelle Meagher, "Telling Stories," 301.

¹¹¹ Connie Butler, "Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria," in *WACK! Art and the Feminist Revolution*, red. Gabrielle Lisa Mark (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2007), 15.

¹¹² Michelle Meagher, "Telling Stories," 301.

Desondanks is Meagher kritisch op de geringe mate waarin Butler in de tentoonstelling zelf en in de catalogus expliciet korte metten maakt met de aannames en karikaturen die zijn ontstaan door het volgens haar incorrecte narratief van een intergenerationele tweestrijd. Jones deelt deze mening, en stelt dat *WACK!* enkel een breed historisch en geografisch scala aan feministisch werk *toonde*, en de politieke en culturele specificiteit van elke praktijk uitwiste.¹¹³ Dit gebeurde doordat werken op basis van stilistische overeenkomsten naast elkaar werden geplaatst, zonder dat er context werd gegeven over waar en waarom ze werden gemaakt. Bovendien koos Butler ervoor de catalogus niet met een diepgravend theoretisch essay in te leiden, maar slechts kort haar intenties en gebruikte interpretaties toe te lichten. De overige essays bieden inzicht in specifieke deelonderwerpen, maar gaan niet dieper in op de ‘interne kritieken en diversiteit aan politieke ideologieën’ van het feminisme dat Butler benoemde.

In haar cataloguesessay definieert Butler ‘feminisme’ met een citaat van Peggy Phelan als de overtuiging dat geslacht een fundamentele categorie is voor de organisatie van cultuur, waarbij deze organisatie meestal mannen boven vrouwen begunstigt.¹¹⁴ Robinson stelt dat dit een merkwaardig apolitieke en niet-activistische definitie van feminisme is, die bovendien de originele context van het citaat uitwist.¹¹⁵ Ze beargumenteert dat uit Butlers essay blijkt dat haar interesse in feminisme vooral voortkomt uit een interesse in het feminisme als kunststroming binnen de Amerikaanse kunstwereld, in plaats van vanuit een betrokkenheid met feministisch gedachtegoed en activisme in een bredere, maatschappelijke zin. Dit resulteerde in een tentoonstelling die een revisionistische versie van de feministische kunstgeschiedenis laat zien, en feminisme als formele stroming wil incorporeren in de algemene kunstgeschiedenis. Volgens Robinson was Butler bij het samenstellen ervan minder aangedreven door feministisch denken dan door trends in de hedendaagse kunsthistorische- en tentoonstellingspraktijk.

In Marsha Meskimmons cataloguesessay voor *Wack!* wordt het discours rond essentialisme van de jaren zeventig en tachtig wel kort benoemd, hier beschreven als een uitsluitend Anglo-Amerikaans debat.¹¹⁶ Meskimmon wil dit debat niet herhalen: dit is al genoeg gedaan, waardoor een narratief van chronologische progressie van het feminisme is ontstaan dat zo alomtegenwoordig is dat deze als vanzelfsprekend, en als toepasbaar op alle

¹¹³ Jones, “Feminist Subjects versus Feminist Effects,” 13.

¹¹⁴ Butler, “Art and Feminism,” 15.

¹¹⁵ Robinson, “Feminism Meets the Big Exhibition,” 31.

¹¹⁶ Marsha Meskimmon, “Chronology through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally,” in *WACK!*, 326.

culturen wordt beschouwd. Hierdoor wordt de interne diversiteit van feministische kunst verdoezeld en wordt de rest van de wereld gedefinieerd aan de hand van de ‘progressie’ van het westen. Meskimmon beargumenteert dat men voorbij moet gaan aan dit impliciet westerse chronologische narratief van feminisme en kunst – waar kunst uit niet-westerse culturen wordt gemeten volgens de standaard van het westen, en waarbinnen deze culturen slechts verschillende ‘stadia van ontwikkeling’ kunnen bereiken.¹¹⁷ Door in plaats daarvan de transnationale wisselwerkingen tussen feministische kunstpraktijken te onderzoeken, komen alternatieve narratieven van de impact van feminisme op kunst aan het licht.

Transnationaal feminisme en intersectionaliteit: *Global Feminisms*

De oproep van Meskimmon tot een meer globale benadering staat in lijn met een ontwikkeling in de feministische theorie die opkwam in de jaren negentig, tegelijk met queertheorie, en ook in de samenstelling van *Inside the Visible* en de catalogusessays van *Sexual Politics* al zichtbaar is. Butlers model van genderperformativiteit was volgens sommigen nog steeds ontoereikend, omdat hierbinnen genderidentificatie niet werd erkend als mede-gevormd door raciale, etnische, nationale en klassenidentificaties.¹¹⁸ Een impliciet essentialisme bleef voortbestaan, door de neiging om de ervaringen van vrouwelijkheid van witte, middenklasse, Euro-Amerikaanse vrouwen aan te nemen als universeel toepasbaar op alle vrouwen. Vooral in de Verenigde Staten werd dit door zwarte auteurs zoals bell hooks bekritiseerd, die opriep tot het ontwikkelen van een feminisme dat een inherent kritische benadering van ras bezigt, en specifiek de ervaringen van zwarte vrouwen in de Verenigde Staten in relatie tot visuele cultuur adresseert.¹¹⁹

De feministische debatten rond identiteitspolitiek en racisme waren bijzonder multidisciplinair: de zwarte feministische jurist Kimberlé Crenshaw ontwikkelde bijvoorbeeld begin jaren negentig haar theorie van intersectionaliteit, die ook buiten juridische kwesties van grote invloed was.¹²⁰ Ze wees hiermee op de manier waarop verschillende vormen van ongelijkheid, zoals onderdrukking op basis van ras, gender, klasse, seksualiteit en immigratiestatus, tegelijkertijd opereren en elkaar versterken, en betwistte daarmee een simplistisch geloof in een universele, door alle vrouwen gedeelde ervaring.¹²¹

¹¹⁷ Ibid, 327.

¹¹⁸ Jones, “Essentialism, Feminism, and Art,” 165.

¹¹⁹ Zie bijvoorbeeld bell hooks’ boek: *Black Looks: Race and Representation* (New York: Routledge, 1992).

¹²⁰ Jones, “Essentialism, Feminism, and Art,” 166.

¹²¹ Deze theorie wordt voor het eerst besproken in Kimberlé Crenshaws essay “Whose story is it anyway? Feminist and antiracist appropriations of Anita Hill,” in *Racing Justice, En-Gendering Power: Essays on Anita*

Nog sterker dan bij *WACK!* kwamen deze benaderingen naar boven in de tentoonstelling *Global Feminisms*, die door Reilly en Nochlin in 2007 werd georganiseerd als eerste tentoonstelling in het Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art in het Brooklyn Museum. (Afb. 9) In plaats van de inaugurele tentoonstelling een overzicht te maken van feministische kunst vanaf de jaren zeventig, zoals misschien viel te verwachten, kozen de curators ervoor zich te richten op werk van multiculturele hedendaagse kunstenaars voor wie het feminisme al lange tijd een onderdeel is van de samenleving. Ze wilden daarmee met *Global Feminisms* een eigentijdse tegenhanger maken van de baanbrekende tentoonstelling *Women Artists: 1550-1950* (1976). *Women Artists* was de eerste grote overzichtstentoonstelling van kunst geproduceerd door (westerse) vrouwen vanaf de renaissance tot 1950, en werd dertig jaar daarvoor, in 1976, ook georganiseerd in het Brooklyn Museum, eveneens door Nochlin, samen met Ann Sutherland Harris.¹²² Nochlins en Sutherland Harris' doel met *Women Artists* was het uitdagen van de dominante (mannelijke) kunsthistorische canon, en een nieuwe canon te creëren met de vrouwen die tot dan toe hieruit werden buitengesloten, wat dit tot een project maakte dat specifiek de doelen van het feminisme van de jaren zeventig nastreefde.

In het introducerende cataloguesessay van *Global Feminisms* stelt Reilly dat *Women Artists* nog altijd werkte binnen de dominante, en vooral westerse, kunsthistorische canon, ondanks dat ze het zogenaamde *master narrative* bevroegen. Reilly en Nochlin wilden deze canon achter zich laten met hun 'respectvolle update', *Global Feminisms*, door eigentijdse, meer



Afb. 9. Installatie *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art* in het Elizabeth A. Sackler Centre, Brooklyn Museum, New York, 2007.

Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality, red. Toni Morrison (New York: Pantheon, 1992), 402–440.

¹²² Maura Reilly en Linda Nochlin red., *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art* (London: Merrell, 2007), 15.

transnationale feministische benaderingen in hun tentoonstellingspraktijk te integreren.¹²³ *Global Feminisms* was specifiek gericht op vrouwelijke kunstenaars afkomstig uit een grote diversiteit aan culturen, en niet enkel het westen. Met werk van 88 vrouwelijke kunstenaars uit 62 landen, presenteerde de tentoonstelling een veelheid aan stemmen, wat benadrukte dat feminisme een nadrukkelijk mondiaal fenomeen is. Reilly en Nochlin nodigden voor de catalogus eveneens cultureel diverse auteurs uit, met een expertise in verschillende geografische regio's, vanuit de veronderstelling dat het arrogant zou zijn aan te nemen dat ze konden begrijpen wat het in niet-westerse landen betekent om 'een feminist te zijn'.¹²⁴ De tentoonstelling was opgedeeld in vier secties, die zowel de onderlinge verbondenheid als de diversiteit – oftewel de '*common differences*' – van de geschiedenissen, ervaringen en strijdbaarheid van vrouwen wereldwijd moesten demonstreren.¹²⁵

In haar essay problematiseert Reilly aan de hand van een citaat van Audre Lorde het essentialiserende feministische concept van een 'wereldwijde zusterschap,' een term die een universele gelijkenis tussen vrouwen en hun worstelingen als gemarginaliseerde groep aanneemt, zonder rekening te houden met sociale, raciale, etnische, economische, seksuele en culturele verschillen.¹²⁶ Bovendien benadrukt ze de neokolonialistische en etnocentrische aannames die worden gedaan bij het gebruik van deze term, waarbij onvoldoende rekening wordt gehouden met de – vaak meer verregaande – onderdrukking van vrouwen in landen in de periferie. Met *Global Feminisms* willen de curators niet alleen de dominante westerse kunsthistorische canon uitdagen, maar ook het mono-culturele 'eerste-werelds-feminisme,' bevragen.¹²⁷

Door in de titel een meervoudsvorm te gebruiken, 'feminisms', suggereerden de curatoren dat er niet een enkel uniform 'feminisme' is, net zomin als dat er een universele 'vrouw' bestaat.¹²⁸ Desondanks blijft de vraag bestaan of *Global Feminisms* zelf niet bijdraagt aan het essentialiseren van deze diverse groep vrouwen, door hen samen te brengen in een tentoonstelling waarin hun enige overkoepelende identificatie hun vrouw-zijn is – niet alle kunstenaars identificeerden zichzelf namelijk als feminist.¹²⁹ In een dialoog met Lara Perry beaamt Reilly dat vrouwententoonstellingen als *Global Feminisms* essentialiserend zijn, maar

¹²³ Ibid., 16.

¹²⁴ Aldus Reilly in een gesprek met Jones en Butler; "Curating and the "Return" of Feminist Art," Jones, red., 36.

¹²⁵ Reilly en Nochlin, *Global Feminisms*, 38. De secties waarin de tentoonstelling was ingedeeld waren: 'Life Cycles,' 'Identities,' 'Politics' en 'Emotions'.

¹²⁶ Ibid., 29.

¹²⁷ Ibid., 16.

¹²⁸ Reilly, *Curatorial Activism*, 76.

¹²⁹ Jones, "Feminist Subjects versus Feminist Effects," 13-14.

stelt dan het belang van het behouden van de categorisatie ‘vrouw’ zwaarder weegt dat het afwijzen van essentialisme.¹³⁰ Tentoonstellingen zoals deze zijn volgens haar essentieel om de zichtbaarheid van kunstenaars die behoren tot gemarginaliseerde groepen, en dubbelgemarginaliseerde kunstenaars in het bijzonder, te vergroten – een idee dat ze verder uitwerkt in *Curatorial Activism*. In lijn met Spivaks concept van *strategic essentialism* stelt Reilly dat je de taal van de onderdrukker moet gebruiken om hem te ondermijnen. In een wereld die inherent essentialistisch is, betekent dat: gebruik maken van de bestaande classificaties, ook al ben je jezelf er bewust van dat die niet berusten op een stabiele identiteit.

Europese perspectieven: *elles@centrepompidou* en *REBELLE*

De populariteit van *feminist blockbusters* was geen uitsluitend Amerikaans fenomeen. In 2009 opende in Europa vrijwel tegelijk *elles@centrepompidou* en *Rebelle: Kunst en Feminisme 1969-2009* hun deuren. *elles@centrepompidou* was verreweg de grootste van de *feminist blockbusters*, en vertelde aan de hand van het werk van 343 vrouwelijke kunstenaars uit de collectie van het Centre Pompidou in Parijs het verhaal van hedendaagse kunst vanuit een vrouwelijk perspectief. Hiermee wilde curator Camille Morineau aantonen dat ook met kunst enkel gemaakt door vrouwen een compleet verhaal van hedendaagse kunst vertelt kan worden.¹³¹ In tentoonstellingscatalogus verschilt wordt niet de ontwikkeling of de definitie van het feminisme of de feministische kunst onderzocht; in plaats daarvan wilde Morineau ‘de Franse paradox’ onderzoeken: hoe een politiek en cultureel systeem dat gebaseerd is op het concept van ‘*égalité*’ – gelijkheid – onderlinge verschillen kan erkennen.¹³²

Ook *Rebelle* is specifiek voor haar land van herkomst, en biedt een inzicht in de Nederlandse benaderingen van feministische kunst. (Afb. 10) Deze tentoonstelling, samengesteld door Mirjam Westen in het Museum voor Moderne Kunst Arnhem, markeerde een belangrijk jubileum voor het Nederlandse feminisme: veertig jaar daarvoor werd de actiegroep Dolle Mina opgericht, en tien jaar daarna, in 1979, werd de tentoonstelling *Feministische kunst internationaal* georganiseerd, die Westen ziet als de kiem van haar

¹³⁰ “Living the Revolution: A Dialogue Between Maura Reilly & Lara Perry,” *On Curating*. 29(2016)2: 50.

¹³¹ Camille Morineau red. *Elles@centrepompidou: Women Artists in the Collection of the Musée National D’art Moderne, Centre De Création Industrielle* (Parijs: Centre Pompidou, 2009), 16-17.

¹³² Ibid.



Afb. 10. Installatie van *REBELLE: Feminisme en Kunst 1969-2009*, Museum voor Moderne Kunst Arnhem, 2009.

belangstelling voor feministische kunst.¹³³ Het MMKA heeft een lange geschiedenis van institutionele inzet voor gendergelijkheid, en hanteerde al sinds 1982 onder leiding van directeur Liesbeth Brandt Corstius het beleid dat vijftig procent van het door het museum aangekochte werk door vrouwen gemaakt moest zijn.¹³⁴

Net als *WACK!* en *Global Feminisms* was *Rebelle* een cultureel diverse tentoonstelling. Van de 87 kunstenaars opgenomen waren twintig van Nederlandse afkomst of op dat moment woonachtig in Nederland; enkele kwamen uit Oost-Europa, Azië en Midden- en Zuid-Amerika, en achttien waren afkomstig uit het Midden-Oosten en Afrika. De vroegste werken in de tentoonstelling kwamen uit de jaren zestig – voor het ontstaan van een specifiek feministische kunstbeweging – en lieten volgens Westen zien dat toen ‘de feministische geest al uit de fles was’.¹³⁵ Deze werken werden in dialoog gesteld met de nieuwe perspectieven van eigentijdse feministische kunstenaars. Wederom was *Rebelle* niet chronologisch, maar werden de werken langs grote thematische lijnen samengebracht.¹³⁶ Westen wilde hiermee het

¹³³ Robinson, “Feminism Meets the Big Exhibition,” 35; Westen red., *REBELLE*, 275.

¹³⁴ Anna Van Leeuwen, “Liesbeth Brandt Corstius (1940-2022), onvermoeibaar wegbereider voor vrouwelijke kunstenaars,” *De Volkskrant*, 15 augustus 2022.

¹³⁵ Westen, “REBELLE: Inleiding,” 277.

¹³⁶ *Ibid.*, 279. Westen omschrijft deze thema’s als: kritiek op de representatie van het vrouwelijke, met nadruk op mannelijkheid en vrouwelijkheid als sociale constructie; seksuele, lesbische en zwarte identiteiten: het scheppen van nieuwe beelden en het overschrijden van grenzen tussen het private en het openbare, tussen het persoonlijke en het politieke, en tussen het lokale en het globale.

werk van Nederlandse kunstenaars situeren in een internationale context, en dwarsverbanden leggen tussen het werk van verschillende generaties en tussen Euro-Amerikaanse kunstenaars en kunstenaars afkomstig uit landen in de periferie.¹³⁷ Ze streefde ernaar de eigenzinnige posities van de kunstenaars bij elkaar te brengen, niet om de universaliteit van de vrouwelijke ervaring te benadrukken, maar juist om de veelzijdigheid, verschillen en overeenkomsten te specificeren.¹³⁸ De vijf essays in de catalogus, die pas na de tentoonstelling werd gepubliceerd en documentatie van aanverwante activiteiten en performances bevat, zijn geschreven door Nederlandse auteurs en dienen samen om een retrospectieve blik op de specifiek Nederlandse feministische kunstbeweging te schetsen, in het bijzonder de rol van de stichting Vrouwen in de Beeldende Kunst (SVBK).¹³⁹

In het inleidende essay, waarin Westen de ontwikkeling van feministische theorieën plaatst in een Nederlandse context, zegt ze voorzichtig te zijn met het gebruik van generatietermen, en niet het concept van feministische golven te gebruiken, om de valkuilen van oppositioneel en lineair historisch denken te vermijden.¹⁴⁰ Nuttiger dan zich te richten op de verschillen tussen generaties of posities, zoals tussen essentialistische en anti-essentialistische benaderingen en representaties van vrouwelijkheid, vond Westen het door filosoof Iris van der Tuin geïntroduceerde begrip *'jumping generations'*. Dit is een denkwijze om verschillende, tegengestelde posities en categorieën te overbruggen, en open te staan voor mogelijke vormen van overlap, eerder dan tegenstellingen.¹⁴¹ Ze stelt aan de hand van een citaat van Marlite Halbertsma dat het feminisme geen vaststaand geheel biedt van op elkaar aansluitende theorieën, maar dat het een verzameling denkbeelden is die variëren naargelang tijd en plaats, en bovendien nauw samenhangen met de positie van de vrouw die ze formuleert – beïnvloed door haar cultuur, etniciteit, sociale klasse, seksualiteit en genderidentiteit.¹⁴² Terugkijkend op de feminismes van de voorgaande veertig jaar, neemt Westen, net als Butler en Reilly en Nochlin, hiermee een positie in die definities van 'de vrouw', vrouwelijkheid en feminisme relatief openlaat, en vooral de interne diversiteit van feministische kunst benadrukt.

¹³⁷ Ibid., 276.

¹³⁸ Ibid., 272.

¹³⁹ Ibid., 279.

¹⁴⁰ Ibid., 276.

¹⁴¹ Iris van der Tuin, "'Jumping Generations:' On Second- and Third-Wave Feminist Epistemology," *Australian Feminist Studies*, 24(2009)59: 17-31.

¹⁴² Westen, "REBELLE: Inleiding," 273.

Instabiel en fluïde, maar nog altijd essentieel

2009-2024: Genderessentialisme als tentoonstellingsstrategie tijdens de vierde feministische golf.

In het eerdergenoemde gesprek tussen Jones, Butler en Reilly, dat ze voerden in 2009, uitten zij zich sceptisch over de mate waarin het feminisme, en de bijbehorende artistieke praktijken, opnieuw serieus genomen zouden worden door jongere generaties, ondanks de institutionele interesse in het tonen en historiseren van feministische kunst.¹⁴³ In een ander gesprek tussen Angela Dimitrakaki en Jones, een jaar later, concluderen ze tot hun spijt dat de *feminist blockbusters* slechts een fenomeen binnen de kunstwereld waren, en geen voorbode lijken te zijn van een bredere maatschappelijke ontwikkeling van hernieuwde interesse in het feminisme, of voor een nieuwe feministische golf.¹⁴⁴ De feministische tentoonstellingen van de voorgaande jaren creëerden volgens hen slechts een tijdelijke institutionele gelijkheid en zichtbaarheid, die niet strookte met de dagelijkse realiteit van veel van de gerepresenteerde kunstenaars, en waren bovendien gesitueerd in instituten die dominante machtsstructuren in stand houden.¹⁴⁵ Jones stelt dat men, waaronder zijzelf, te comfortabel is geworden binnen liberale instituten die feministische theorie tot op zekere hoogte omarmen, maar nog altijd onderdeel zijn van een kapitalistisch, patriarchaal systeem. Hierdoor verdwijnt voor velen de noodzaak tot politiek-activistisch feminisme als tentoonstellingspraktijk, zoals dat bestond in de jaren zeventig – met een utopisch toekomstbeeld van een complete reformatie van dergelijke instituten, en zelfs van de gehele maatschappij. Ze benoemt dit als een paradox van feministische politiek: hoe meer iemand erin slaagt door te dringen in machtsstructuren, hoe minder diens werk kan worden beschouwd als radicaal.

De vierde golf

Hoewel de institutionele interesse in feministische kunst niet was wat een maatschappij-brede heropleving van het feminisme aanwakkerde, bleken Jones, Butler, Reilly en Dimitrakaki ongelijk te hebben in hun scepsis: rond de tijd van hun gesprekken ontstond de vierde feministische golf.¹⁴⁶ Zeker in de eerste jaren kenmerkte de beweging zich door de stortvloed

¹⁴³ Jones, red., “Curating and the “Return” of Feminist Art,” 31-33.

¹⁴⁴ Dimitrakaki, “The Lessons of *Sexual Politics*,” 98-99.

¹⁴⁵ Ibid., 101.

¹⁴⁶ De meningen over wanneer deze golf precies begon zijn verdeeld, met sommigen die beweren dat in 2009 al de eerste tekenen te zien waren. Een sleutelmoment dat vaak gebruikt wordt als een beginpunt van de beweging is de mondiale aandacht voor de grootschalige protesten in India in 2012, nadat een jonge vrouw door vijf mannen werd verkracht in een bus, en vervolgens werd vermoord; Kloek, *Feminisme*, 128.

van kritiek op seksueel geweld door mannen in machtsposities, wat in 2016 met de verkiezing van Donald Trump als president van Verenigde Staten tot een hoogtepunt kwam.¹⁴⁷ Vlak voor zijn verkiezing dook er een videofragment uit 2005 op, waarin hij zei dat hij als ‘mediaster’ met vrouwen kon doen wat hij maar wilde: “you can do anything: grab ‘em by the pussy.” Dit was de aanleiding voor miljoenen mensen, van allerlei genders, etniciteiten en religies, om zich via social media te organiseren, en de dag na zijn inauguratie te protesteren in zogenoemde *women’s marches*, veelal met roze, zelfgehaakte *pussyhats* op. Hun doelen en zorgen waren geenszins identiek – er werd geprotesteerd voor de rechten van vrouwen, LHBTQIA+-rechten, maar ook tegen armoede, klimaatverandering, et cetera – maar vanuit activistische doeleinden verenigden ze zich onder de gemeenschappelijke noemer ‘vrouw’, een strategisch essentialisme.¹⁴⁸

Eveneens in 2017 ontstond de #MeToo-beweging, waarin mensen massaal hun ervaringen van seksueel grensoverschrijdend gedrag deelden op Twitter. Het gebruik van social media en digitale technologie, oftewel ‘hashtagfeminisme’, is een van de belangrijkste kenmerken van het hedendaagse feminisme, en het grootste verschil met voorgaande golven.¹⁴⁹ Binnen online community’s, maar ook daarbuiten, wordt een breed scala aan feministische kwesties waar vrouwen en trans personen dagelijks mee te maken hebben voor een steeds grotere groep mensen zichtbaar: bijvoorbeeld de loonkloof, het glazen plafond, *slut shaming* en *body positivity*.¹⁵⁰ Het gaat hier veelal over individuele emancipatie, oftewel: het politieke wordt persoonlijk gemaakt.¹⁵¹ Dit is ook een van de meest gehoorde kritieken op het hedendaagse (online) activisme: dat het apolitiek is, en te veel gericht op individuen, wat ‘cancel of call-out cultuur’ in de hand werkt.¹⁵² Daarnaast zou het volgens critici geen structurele verandering teweegbrengen, doordat het online activisme niet door zou werken in de offlinewereld; dat initiatieven die voortkomen uit online-activisme, zoals de *women’s marches*, zo omvangrijk zijn, ondermijnt deze stelling.¹⁵³

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ “Feminist Curating as Curatorial Activism: A Roundtable Ann Sutherland Harris, Daria Khan, Rosa Martínez, Camille Morineau, Maura Reilly, and Catherine de Zegher,” *On Curating*, 52(2021)4: 155.

¹⁴⁹ Kloek, *Feminisme*, 142.

¹⁵⁰ Bregje Hofstede, “Feminisme, dat is toch niet meer nodig?” *De Correspondent*, 22 januari 2018, geraadpleegd 6 juni 2024, <https://decorrespondent.nl/7843/feminisme-dat-is-toch-niet-meer-nodig/8248861c-8e00-0f0c-28c9-1f581dab401c>.

¹⁵¹ Francesca Patricia Morgan, “Defining a Wave? The Visual Culture and Artistic Practices of Fourth Wave Feminism,” (PhD dissertatie University of Birmingham, 2023), 36-39.

¹⁵² Sommigen problematiseren het online activisme zoals #MeToo, omdat mensen naar buiten treden met aantijgingen die al dan niet bewezen zijn. Het zou daardoor kunnen ontaarden in een heksenjacht of ‘trial by media,’ waarbij degenen die beschuldigd worden van grensoverschrijdend gedrag worden gezien als schuldig tot het tegendeel is bewezen. Kloek, *Feminisme*, 142.

¹⁵³ Morgan, “Defining a Wave?,” 53.

Het gepolariseerde politieke landschap van de westerse wereld, waarin conservatieve en radicaal-rechtse stemmen steeds hoorbaarder zijn, zorgt daarnaast voor dat bepaalde vrouwenrechten die tijdens de tweede feministische golf behaald zijn opnieuw onder druk staan, zoals het recht op abortus.¹⁵⁴ Dit toont aan dat mensen met een baarmoeder, of ‘vrouwelijke’ anatomische eigenschappen, opnieuw, of nog altijd, in het bijzonder worden gemarginaliseerd, wat de noodzaak tot een bepaalde mate van biologisch essentialisme in het feminisme versterkt.¹⁵⁵ Het hedendaagse feminisme wordt echter niet gedefinieerd als specifiek een ‘vrouwenkwestie:’ iedereen, ook heteroseksuele cis-mannen, lijden in een bepaalde mate onder de patriarchale samenleving.¹⁵⁶ De mate waarin wordt door de meesten begrepen als medebepaald door etniciteit, seksualiteit, genderidentiteit en geografische locatie. De benaderingen van het vierde-golfs-feminisme staan daarmee theoretisch in het verlengde van de derde golf, met een focus op intersectionaliteit en individualiteit, en activisme wordt hierbinnen niet begrepen als enkel protestacties, maar bestaat ook uit het dagelijkse doen en laten.¹⁵⁷ Typerend voor de vierde feministische golf is wat de Nigeriaanse auteur Chimamanda Ngozi Adichie stelt in haar invloedrijke essay uit 2014: “we should all be feminists.”¹⁵⁸

Museaal activisme: *Women in Revolt!*

In een artikel uit 2010 stelt Pollock de vraag wat het effect is van artistieke feministische interventies te scheiden van de bredere politieke en culturele revolutie die het feminisme was, en daarbij de werken en kunstenaars te isoleren in een relatief onveranderde tentoonstellingspraktijk.¹⁵⁹ Feminisme was nooit een kunststroming, maar een bron vanuit waar een artistieke praktijk voortvloeit, een die een radicale transformatie van de kunstwereld

¹⁵⁴ In de Verenigde Staten werd in 2022 het grondwettelijke recht op abortus, dat in 1973 door het Roe vs. Wade-arrest werd bepaald, teruggedraaid. Ook in Polen en Hongarije zijn wetten aangenomen die abortus minder toegankelijk maken. In mei 2023 stemde de Nederlandse Tweede Kamer na een burgerinitiatief over het verwijderen van abortus uit het wetboek van strafrecht, om soortgelijke situaties hier te voorkomen. Een meerderheid van de Kamer stemde tegen. Wian Slendebeek, “Abortus uit het wetboek van strafrecht? ‘Het lijkt nu alsof het een criminele activiteit is,’” *De Volkskrant*, 24 mei 2023.

¹⁵⁵ Caterina Peroni en Lidia Rodak, “Introduction: The fourth wave of feminism: From social networking and self-determination to sisterhood,” *Oñati Socio-Legal Series*, 10(2024)1: 4.

¹⁵⁶ Denk bijvoorbeeld aan beperkende traditionele genderrollen en het schamele vaderschapsverlof; mannen sterven eerder, lijden twee keer zo vaak aan verslavingen, worden vier keer vaker verdacht van een misdrijf dan vrouwen, maken 94 procent van de gedetineerden uit en plegen twee keer zo vaak suïcide; Hofstede, “Feminisme, dat is toch niet meer nodig?”

¹⁵⁷ Morgan, “Defining a Wave?,” 36-38, 56.

¹⁵⁸ Chimamanda Ngozi Adichie, *We Should All Be Feminists* (London: Harper Collins, 2014).

¹⁵⁹ Griselda Pollock, “Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space, and the Archive,” in *Feminisms is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices*, Malin Hedlin Hayde en Jessica Sjöholm Skrube, red. (Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2010), 127.

betekende. Ze benadrukt de urgentie van het daadwerkelijk toepassen van feministische theorie bij het tentoonstellen van feministische kunst, om de gelaagdheid en de politieke en culturele effecten ervan tot hun recht te laten komen. Wordt dit niet gedaan, dan zal feministische kunst een doodlopende museale categorie worden gemaakt, en zullen de feministische effecten van de beweging tenietgedaan worden, aldus Pollock.

Sinds de Covid-19 pandemie lijkt de aandacht voor feminisme opnieuw over te slaan naar de museumwereld, met meerdere grote overzichtstentoonstellingen in belangrijke instituten – elk met een andere insteek en focus. De opkomst van het huidige, meer activistische feminisme biedt een kans om aan de hand van feministische kunst de feministische politieke en culturele bewegingen van het verleden en het heden te presenteren, op een manier die de doorlopende effecten ervan niet alleen toont, maar ook tot praktijk maakt. Met Pollock als een de adviseurs van curator Lindsay Young bij het samenstellen van de tentoonstelling *Women in Revolt!*, die in 2023 werd georganiseerd in het Tate Britain in Londen, is het aannemelijk dat deze gehoor geeft aan Pollocks oproepen.

Women in Revolt! richtte zich specifiek op het feminisme in Groot-Brittannië tussen 1970 en 1990, en was verreweg de grootste tentoonstelling in het Tate Britain ooit, met meer dan honderd opgenomen kunstenaars en collectieven.¹⁶⁰ (Afb. 11) De tentoonstelling was het resultaat van een vijfjarig researchproject, geleid door Young, waarmee het Tate wilde onderzoeken hoe vrouwelijke kunstenaars, en in het verlengde daarvan feministische kunst, tot dan toe door het museum werden achtergesteld, en wilde pogen deze onbalans gelijk te trekken.¹⁶¹ Meer dan een museale presentatie van feministische kunst, was het een tentoonstelling die de geschiedenis van het Britse feminisme vertelt aan de hand van de werken, die geselecteerd werden op basis van hun sociaal-politieke betrokkenheid met en bijdragen aan de beweging.¹⁶² Dit werk werd, zo stellen Pollock en de andere adviseurs, niet gemaakt voor verzamelaars of de commerciële markt, maar vanuit een urgentie om zich als gemeenschap uit te spreken.¹⁶³

De tentoonstelling was chronologisch gestructureerd, aan de hand van gebeurtenissen en bewegingen die de cultuur en politiek van de Britse vrouwenbeweging van de tweede

¹⁶⁰ Alex Farquharson, "Foreword," *Women in Revolt! Art and Activism in the UK 1970-1990*, Lindsay Young red., (London: Tate Publishing, 2023), 9.

¹⁶¹ "Exhibition Guide: Women in Revolt! Art and Activism in the UK 1970-1990," *Tate Britain*, geraadpleegd 8 juni 2024, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/women-in-revolt/exhibition-guide>.

¹⁶² Farquharson, "Foreword," 9.

¹⁶³ Althea Greenan, Griselda Pollock en Marlene Smith, "A Note From Our Advisors," 11.



Afb. 11. Recreatie van Bobby Bakers *An Edible Family in a Mobile Home*, 1976, in *Women in Revolt! Art and Activism in the UK, 1970-1990*, Tate Britain Londen, 2023.

feministische golf hebben gedefinieerd, beginnend bij de National Women's Liberation Conference in 1970, die het startschot betekende van de beweging.¹⁶⁴ Naast kunstwerken in de traditionele zin, omvatte de tentoonstelling ook foto's en videodocumentatie van protesten, flyers, en

spandoeken. Met de selectie van thema's wilde Young aantonen dat de strijd tegen het patriërchaat vaak hand in hand ging met andere protestbewegingen, zoals bewegingen die stredden tegen racisme, klasse-onderdrukking, homofobie en nucleaire wapens.

Het introducerende essay begint Young met een persoonlijk verhaal over haar moeder, aan wie ze de tentoonstelling opdraagt. Ze vertelt hoe haar moeder, net als zo veel vrouwen van haar generatie – de generatie die in deze tentoonstelling centraal staat – werd onderschat en ondergewaardeerd, ondanks haar liefde, toewijding en harde werken.¹⁶⁵ Hiermee wil ze aangeven hoe, ook in haar eigen feministische methodologie, het persoonlijke politiek is. Haar onderzoek wilde ze aanpakken op een intieme en persoonlijke manier, met diepte-interviews met de kunstenaars, zodat hun individuele verhalen naar voren komen. Ze geeft aan hoe deze methode haar al snel deed beseffen dat originele het plan voor de tentoonstelling, waarbij ze een enkelvoudige Britse feministische kunstgeschiedenis wilde definiëren, onmogelijk is.

Ze stelt aan de hand van een citaat van Lola Olufemi dat het afwijzen van individuele verschillen om een universeel front als 'feministen' te vormen, gedoemd is te falen; de realiteit is dat elk individu en elke gemeenschap andere doelen en verlangens heeft, die vaak tegenstrijdig aan elkaar zijn.¹⁶⁶ Die diversiteit in posities moet juist omarmd worden in de gezamenlijke strijd voor gelijkheid. Young wilde daarom de 'rommeligheid' van de diversiteit

¹⁶⁴ Ibid., andere thema's waren onder andere: politieke veranderingen zoals de Equal Pay and Equal Opportunities Acts; de ervaringen van vrouwen van huiselijkheid en moederschap; Punk and Rock Against Racism; Greenham Common en de anti-nucleaire protesten; de Black Arts Movement; het werk van activistische groepen zoals OWAAD; de Organisation of Women of African and Asian Descent; Sectie 28; en de AIDS-epidemie.

¹⁶⁵ Lindsay Young, "Introduction: The Personal is Political," in *Women in Revolt!*, 15.

¹⁶⁶ Ibid., 16.

van het feminisme accepteren, door een meerstemmige benadering bij haar selectie van kunstenaars aan te houden, in plaats van zich te houden aan een vooraf vastgesteld narratief met een aantal ‘sterren’. Ze stelt dat zodra een geschiedenis wordt vastgelegd, deze een leugen is: er zijn altijd perspectieven en verhalen die niet meegenomen worden.¹⁶⁷ Toch doet ze een poging hiertoe, waarbij ze de geschiedenissen van hen die naar de marges geduwd werden extra aandacht geeft, en zo een trans-inclusieve, intersectionele, en socialistische geschiedenis wil laten zien.

De andere essays benadrukken deze intersectionele methode, met twee essays over zwarte feminisme en kunstproductie, één over Zuid-Aziatische representatie, en twee over gemeenschap en strategieën van (socialistisch-)feministische kunstbewegingen. Ook is dit van de geanalyseerde tentoonstellingen de eerste die een catalogusessay specifiek wijdt aan transgender personen in de kunstwereld. Binnen de context van de Britse geschiedenis tussen 1970 en 1980 is dit niet makkelijk, gezien het geringe aantal openlijk transgender personen, waarvan nog minder kunstenaar waren.¹⁶⁸ In de jaren zeventig begonnen transgender personen zichtbaarder te worden in populaire media en kunst, voornamelijk fotografie en film, maar ze waren vaker het subject dan de maker, waardoor ze geen controle hadden over hun eigen representatie.¹⁶⁹ Het essay is daardoor voornamelijk gefocust op de manieren waarop transgender personen gemarginaliseerd en gediscrimineerd werden, in de kunstwereld in het algemeen, maar ook binnen het feminisme.¹⁷⁰

Trans* toekomsten en strategische essentie

De keuze voor een essay specifiek gewijd aan transgender personen staat in lijn met een bredere ontwikkeling in het hedendaagse feminisme, waarin de benaderingen van de queertheorie steeds meer lijken door te dringen in het publieke debat. Hierin hebben oproepen tot een flexibeler en inclusiever begrip van gender de overhand, maar ook ‘feministen’ die het bestaansrecht van transgender personen in twijfel trekken, en hen zelfs zien als een gevaar voor vrouwen en voor de maatschappij, zijn aanwezig in het publieke discours.¹⁷¹ Binnen de

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Juliet Jaques, “Too Much to Dream? Trans People and the Art of the 1970s and 1980s.” in *Women in Revolt!*, 53.

¹⁶⁹ *Women in Revolt!* deelt bijvoorbeeld haar naam met een film van Paul Morrissey en Andy Warhol uit 1971, waarin drie trans vrouwen de hoofdrol spelen. Ironisch genoeg persifleert deze film de vrouwenbeweging.

¹⁷⁰ Ibid., 54.

¹⁷¹ Genderkritisch feminisme, of *trans-exclusionary radical feminism* (TERF) is een beweging die oorspronkelijk voortkwam uit het radicaal feminisme en vandaag de dag vooral in Groot-Brittannië aanhangers heeft, waarbinnen vrouwelijkheid gezien wordt als biologisch gedetermineerd door aangeboren sekse, en trans personen, met name transgender vrouwen, worden gezien als een gevaar voor ‘echte’ vrouwen. In dit onderzoek is de keuze gemaakt niet in te gaan op deze vorm van ‘feminisme,’ ondanks dat het binnen de context van

context van de hedendaagse groeiende zichtbaarheid van meer fluïde genderexpressies, keert Jones in een artikel uit 2019 terug naar het onderwerp van genderessentialisme.

Ze stelt hierin opnieuw dat essentialisme verscholen zit in alle feministische discoursen – oftewel, politiek verbonden aan de rechten van mensen die als vrouw worden geïdentificeerd op basis van hun ervaringen; ervaringen die ontstaan door verondersteld onveranderlijke, of op zijn minst bepaalbare, anatomische, psychologische en intellectuele eigenschappen.¹⁷² Elke methode die bestaande identificatiemodi binnen een heteronormatieve samenleving analyseert en onderdrukking op basis daarvan tegensprekt, zal volgens haar essentialiserende elementen bevatten. Zichtbaarheid en lichamelijke vormen de kern van hoe genderidentiteit wordt geïdentificeerd en begrepen. Ook bijvoorbeeld ‘anti-essentialistische’ feministische visuele theorie zoals de *male gaze*, die berust op het Freudiaanse model van fetisjisme, getuigt van de onontkoombaarheid van opvattingen waarin visueel verschil bepalend is voor de subjectieve ervaring en de identificatie van ‘mannelijk’ versus ‘vrouwelijk.’¹⁷³

De essentialiserende elementen die inherent zijn aan alle feministische theorieën en vormen van identiteitspolitiek moeten daarom volgens Jones zelf-reflexief erkend worden in plaats van vermeden of verworpen.¹⁷⁴ Het idee dat een ‘essentie’ van zichtbaar lichamen verschil nooit volledig ‘waar’ is – een ‘echte’ essentie in Lockiaanse termen – en enkel kan worden *bedacht*, veranderlijk is op basis van omstandigheden, en dus een ‘nominale’ essentie is, is hierbij belangrijk: een lichaam wordt slechts begrepen als dat van een man of een vrouw als het op die manier ge-positioneerd is. Ze stelt, aan de hand van een citaat van Spivak, dat zolang we leven in een heteronormatieve, patriarchale samenleving, sekse- en genderidentificatie begrepen moeten worden als nominale essenties, waarbij we ons voorstellen dat we weten wat een ‘vrouw’ is om de onderdrukking van mensen die als vrouwen worden geïdentificeerd tegen te gaan.¹⁷⁵ In voorgaande feministische en

verschillende perspectieven op genderessentialisme relevant kan zijn. Allereerst is deze keuze gemaakt omdat ik geen ruimte wil bieden aan transfobe uitlatingen en ideologieën die berusten op discriminatie en uitsluiting, en ten tweede omdat de academische en artistieke bijdragen en relevantie van deze beweging verwaarloosbaar zijn.; Katelyn Burns, “The rise of anti-trans “radical” feminists, explained,” *Vox*, geraadpleegd 10 juni 2024, <https://www.vox.com/identities/2019/9/5/20840101/terfs-radical-feminists-gender-critical>.

¹⁷² Jones, “Essentialism, Feminism and Art,” 157.

¹⁷³ Ibid., 158. Freuds model van fetisjisme berustte op visuele gegenderde kenmerken, in het bijzonder de (afwezigheid van) de penis. Visuele theorie die feministische kunst die dit fetisjisme, of de *male gaze*, bedient afwijst, berust daarmee dus (ondanks dat zij de fallus meestal begrepen als symbolisch, en niet als een daadwerkelijke penis) op een visueel, en daarmee impliciet essentialistisch, anatomisch verschil tussen het mannelijk en vrouwelijk subject om de perceptie en de ervaringen van gender te definiëren.

¹⁷⁴ Ibid., 159.

¹⁷⁵ Ibid., 160; Gayatri Chakravorty Spivak met Ellen Rooney, “In a word, interview,” *The Essential*

queertheorieën berustten de ideeën over genderverschillen al veelal op nominale essenties, maar vaak werd er mee omgegaan alsof het ‘echte’ essenties waren: ‘waar’ en onveranderlijk.¹⁷⁶ Het concept van ‘nominale’ essenties moet volgens haar bewust meer beweeglijk, ervaringsgericht en intersectioneel gemaakt worden, waarbij ze de rol van transgender (trans en trans*) en queer feminismes benadrukt.

Vanuit de gay- en lesbische bewegingen van de jaren zestig ontstond een tendens om steeds meer groepen met een genderidentiteit of seksualiteit die afwijkt van de cis-heteronorm te scharen onder de beweging, en toe te voegen aan een steeds langer wordend acroniem, LGBTQQIAAP+, dat nog steeds veel wordt gebruikt.¹⁷⁷ Volgens Jones impliceert deze aanpak dat iedereen valt binnen een hokje met bepaalde essentiële eigenschappen, een ‘echte’ essentie, als er maar genoeg categorieën gecreëerd worden. De groeiende zichtbaarheid van genderqueer en trans community’s en -discoursen met meer fluïde modellen van gender en seksualiteit, is volgens Jones overtuigender in het streven naar gelijke rechten en vrijheden voor alle gender- en seksualiteitsidentificaties. Ze gebruikt hiervoor de term ‘trans*’: een term die non-binaire en genderqueer of fluïde-identificaties omvat, waarbij gender en sekse wordt begrepen als ‘kneedbaar’ en als functionerend in een continuüm in plaats van als een binaire tegenstelling (in tegenstelling tot transdiscoursen, waarbij gesteld wordt dat het individu in transitie wenst te conformeren aan diens ‘ware’ of ‘authentieke’ gender).¹⁷⁸ Trans* narratieven komen veelal voort uit queertheorieën, maar stellen dat een individu niet enkel een scala aan performatieve handelingen traditioneel verbonden aan mannelijkheid of vrouwelijkheid tot diens beschikking heeft in het construeren van diens individuele genderidentiteit, maar tevens ‘genderambigüiteit,’ waarbij de dominantie van visuele identificatie in zijn geheel wordt afgewezen.¹⁷⁹

De beginselen van het idee van gender zoals dat begrepen wordt in heteronormatieve westerse culturen worden door trans* discoursen en identiteiten radicaal uitgedaagd, en wordt in de kern in twijfel getrokken door trans* lichamen en levenswijzen die weigeren zich

Difference (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 173; “It is my task as a reader to see where in that grid there are the spaces where, in fact, woman oozes away, you know? [...] Essences, it seems to me, are just a kind of content. All content is not essence. Why be so nervous about it? [...] I’m now thinking of Derrida’s notion of a minimal idealization, without a minimalizable essence, an essence *as ce qui reste*, an essence as what remains, there is no exchange. Difference articulates these negotiable essences. So, I have no time for essence/anti-essence.”

¹⁷⁶ Zie bijvoorbeeld haar argumenten voor hoe dit gebeurt binnen queertheorie op p. 29 van deze scriptie.

¹⁷⁷ Ibid., 166. LHBTQIBIAAP+ staat voor lesbian, gay, bisexual, transgendered, queer, questioning, intersex, asexual, allies, en pansexual, waarbij de plus staat voor alle categorieën die hierin nog niet zijn opgenomen.

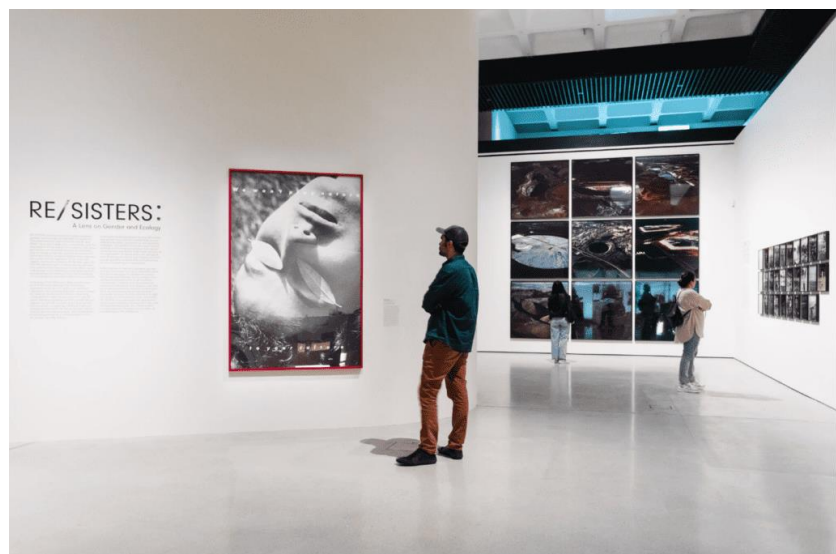
¹⁷⁸ Ibid., 169.

¹⁷⁹ Ibid., 170.

gemakkelijk en visueel te conformeren aan binaire categorieën.¹⁸⁰ Voor Jones betekent dit overigens niet dat (nominale) genderessenties door deze discoursen en identiteiten niet meer bestaan, of zelf dat ze compleet succesvol zijn in de afwijzing van het idee van gender – het essentialismedebat is erdoor eigenlijk weer terug bij af. De complexiteit die trans* discoursen in het veld van gender introduceren, stelt echter de feministische theorie in de gelegenheid te erkennen dat er een *verlangen* kan zijn om te essentialiseren. Doordat trans* discoursen een zo goed als ongenderd alternatief bieden, kan wanneer dat wenselijk is ‘vrouwelijkheid,’ of ‘vrouw’ als categorie, strategisch of als persoonlijke identificatie worden ingezet.

Reclaiming en revisting feminismes: Re/sisters en 52 Artists

In de tentoonstelling *Re/sisters*, in 2023 gerealiseerd in het Barbican Centre in Londen, stond het opnieuw toe-eigenen van een in het verleden als essentialistisch bestempelde vorm van feminisme centraal. (Afb. 12) Met werk van meer dan veertig vrouwelijke en gender non-conforme kunstenaars van over de hele wereld, daterend van 1969 tot nu, werd in deze tentoonstelling de artistieke productie gelieerd aan het ecofeminisme getoond, een feministische stroming die in het bijzonder te lijden had onder het afwijzen van essentialisme. De benaderingen van deze beweging zijn in de kern eerder gebaseerd op nominale essenties, waarbij de gedeelde ervaring van onderdrukking van vrouwen en ‘gefeminiseerde Anderen’ en de exploitatie van de aarde beiden worden gezien als symptomen van een kapitalistische, patriarchale samenleving.¹⁸¹ Curator Alona Pardo stelt in het haar catalogusessay dat de onfortuinlijke manier waarop bepaalde, meer spirituele vertakkingen van het ecofeminisme seksistische en



Afb. 12. Installatie *Re/sisters: A Lens on Gender and Ecology*, Barbican Art Gallery, Londen, 2023.

¹⁸⁰ Ibid., 171.

¹⁸¹ Greta Gaard, “Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-Placing Species in a Material Feminist Environmentalism,” *Feminist Formations*, 23(2011)2: 28.

Gaard verstaat onder ‘gefeminiseerde Anderen’ kinderen, mensen van kleur, boeren en tot slaaf gemaakten, maar ook het lichaam, emoties en seksualiteit.

gegenderde termen als ‘moeder aarde’ gebruikten, er echter voor zorgde dat de associatie tussen ecofeminisme en het gelijkstellen van vrouwen met natuur en voortplanting, en dus biologisch determinisme, te sterk werd.¹⁸² Bovendien werden Euro-Amerikaanse ecofeministen ervan beschuldigd niet voldoende te erkennen hoe de lasten van milieuvervuiling onevenredig vaak neerkwamen op de schouders van vrouwen van kleur, in het bijzonder in het Globale Zuiden.

Nu de impact van ecologische verwoesting steeds hoger op de politieke agenda staat, erkennen volgens Pardo steeds meer feministische theoretici dat de strijd voor gendergelijkheid intersectioneel verbonden is met die voor sociale en ecologische rechtvaardigheid.¹⁸³ Aan de hand van een citaat van Donna Haraway uit 2016 stelt ze dat een nieuwe, ‘dekoloniale, antiracistische, antikapitalistische en pro-queerfeministische’ interpretatie van het ecofeminisme hierdoor een heropleving doormaakt, waarin het uitdagen van het patriarchaat, de masculiniteit van het kapitalisme, en de koloniale onderdrukking van natuur, vrouwen en gemarginaliseerde gemeenschappen hand in hand kan gaan met het afwijzen van gefeminiseerde interpretaties van ‘natuur’.¹⁸⁴ Dit nieuwe ecofeminisme, waarbij de focus expliciet ligt op antiracistische, dekoloniale en queer activistische en artistieke praktijken, moet een platform zijn waarop alle vrouwen zich kunnen verenigen – waarbij ‘vrouwen’ begrepen wordt als een strategische paraplueterm om gezamenlijk politieke eisen te stellen.¹⁸⁵

Re/sisters werd opgedeeld in zes thematische secties, waarbinnen de werken werden ingedeeld in verschillende politieke thema’s, die ook een meer poëtische of esthetische connectie tussen de werken lieten zien.¹⁸⁶ In bijvoorbeeld ‘Liquid Bodies,’ de sectie die gericht was op *queer ecologies*, werden kunstenaars samengebracht die een vergelijking trokken tussen de onderdrukkende sociale controle rond binaire genderidentiteiten en de manier waarop mensen pogen waterlichamen en de organismes die daarin leven te controleren.¹⁸⁷ Hoewel de problematiek die de tentoonstelling met deze thema’s wilde

¹⁸² Pardo, “Reweaving the Web,” 15-16.

¹⁸³ Ibid., 17.

¹⁸⁴ Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, (Durham, NC: Duke University Press, 2016), 6.

¹⁸⁵ Pardo red., *Re/sisters*, 304.

¹⁸⁶ “RE/SISTERS: A Lens on Gender and Ecology,” *Barbican Centre*, geraadpleegd 10 juni 2024, <https://www.barbican.org.uk/our-story/press-room/resisters-a-lens-on-gender-and-ecology>.

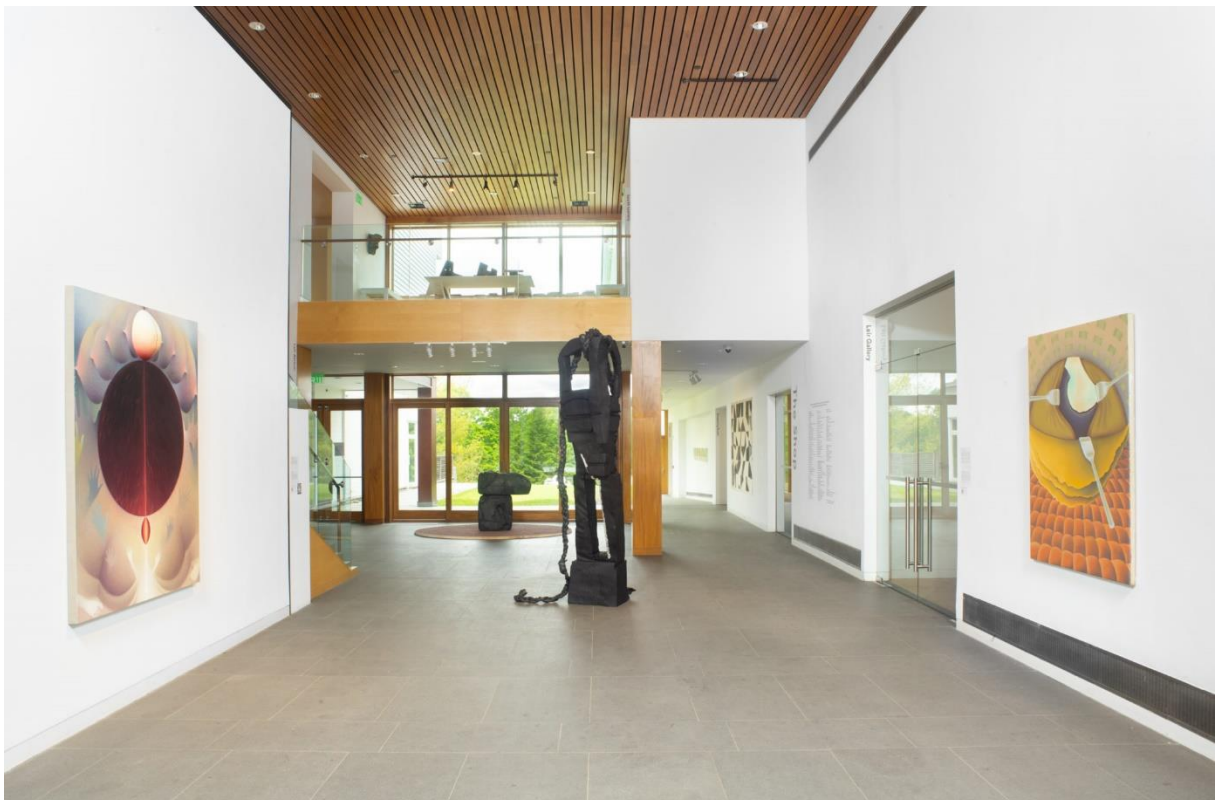
De secties waren: ‘addressing the politics of extraction;’ ‘acts of protest and resistance;’ ‘the labour of ecological care;’ ‘environmental racism;’ en ‘queerness and fluidity in the face of rigid social structures and hierarchies.’

¹⁸⁷ Greta LaFleur, “Liquid bodies: Mermaids and Manatees,” in *Re/sisters*, 281-282; *queer ecologies* is een tak van het ecofeminisme die queertheorie gebruikt om dichotomieën zoals natuur/cultuur en man/vrouw te doorbreken.

bespreken ernstig is, wilde Pardo niet een gevoel van wanhoop om de staat van de aarde teweegbrengen bij de bezoeker, maar juist een meer wederzijdse, dankbare en blijde relatie met de natuur en met genderidentiteit stimuleren.¹⁸⁸

Ook de tentoonstelling *52 Artists: A Feminist Milestone* keerde terug naar een feministische beweging van het verleden en vierde deze, maar kaartte ondertussen ook de tekortkomingen van haar voorgangers aan. (Afb. 13.) Deze tentoonstelling werd in 2022 gerealiseerd in het Aldrich Museum, en samengesteld door curator Amy Smith-Steward, ter ere van het vijftig jarig jubileum van Lippards *Twenty Six Contemporary Women Artists* (1971) in 2021.¹⁸⁹ In eerste instantie wilden Smith-Steward en haar co-curator Alexandra Swartz de legendarische ‘eerste tentoonstelling van de feministische beweging’ recreëren, maar al snel werd hen duidelijk dat die niet simpelweg opnieuw samengesteld moest worden, maar een halve eeuw later, met een intergenerationele blik, opnieuw moest worden onderzocht.¹⁹⁰

Lippard selecteerde voor *Twenty Six* 26 vrouwelijke kunstenaars die niet eerder een solotentoonstelling in New York hadden gehad, vanuit een activistische urgentie specifiek



Afb. 13. Installatie *52 Artists: A Feminist Milestone*, in The Aldrich Contemporary Art Museum, 2022.

¹⁸⁸ “RE/SISTERS: A Lens on Gender and Ecology,” *Barbican Centre*.

¹⁸⁹ Vanwege de Covid-19 pandemie werd de tentoonstelling een jaar uitgesteld; Cybele Maylone, “Foreword,” in *52 Artists*, 7-8.

¹⁹⁰ Amy Smith-Stewart, “Twenty-First Century Feminist Expressions,” in *52 Artists*, 87-88.

voor haar tijd: het vergroten van de zichtbaarheid van vrouwelijke kunstenaars. In 2022 viel er uiteraard nog steeds veel te winnen op het gebied van gendergelijkheid, maar de positie van vrouwelijke kunstenaars was, mede door Lippard en andere pioniers van het feminisme in de kunstwereld, sinds 1971 aanzienlijk verbeterd. Bovendien was de kunstwereld globaler geworden, en ‘het feminisme’ was een veelheid aan feminismes geworden, waarbinnen niet alleen gendergelijkheid, maar ook gelijkheid op basis van klasse, etniciteit, genderidentiteit en seksualiteit een onderdeel van de feministische strijd waren geworden. Om een tentoonstelling te realiseren die eenzelfde activistische noodzaak had als haar voorganger, en zo de nalatenschap ervan daadwerkelijk te eren, besloten de curators 26 kunstenaars toe te voegen aan de originele 26. De parameters voor de selectie van kunstenaars werden geüpdatet, zodat ze de intersectionele, genderfluïde en internationale benaderingen van 21^e-eeuwse feminismes weerspiegelden: deze keer werden het 26 kunstenaars die zich identificeerden als vrouw of non-binair, die niet eerder een grote solotentoonstelling in een museum in de Verenigde Staten hadden gehad. Hiermee wilden ze van de tentoonstelling zowel een tijdscapsule en hommage, als een manifest voor het doorbreken van patriarchale heteronormatieve genderbinariteit maken.¹⁹¹

Lippard vertelt in het voorwoord van de catalogus hoe ze tijdens het samenstellen van *Twenty Six* nog geen conclusies had kunnen vinden over wat ‘vrouwenkunst’ behelsde, maar dat Chicago en Schapiro bij hun bezoek aan de tentoonstelling voorbeelden van ‘*central imagery*’ aanwezen, waardoor ze overtuigd raakte van hun theorie.¹⁹² Dat was echter niet van blijvende aard: in de decennia daarna hoefden de kunstenaars van *Twenty Six*, die voorheen toegewijd waren aan het identificeren van een ‘vrouwelijke manier van zijn en kijken’, zich niet langer te beperken tot het verkennen van de biologische en sociale aspecten van hun vrouwelijkheid. Ze groeiden op, en hun praktijken evolueerde, diversifieerden en veranderden, wat ook maakte dat ‘*central imagery*’, of het zoeken naar een andere universele overeenkomst, niet langer relevant was.

De 26 nieuwe kunstenaars leven en creëren in een totaal ander universum dan de originele 26, en tonen volgens Smith-Stewart een diversiteit aan gevoeligheden en expressies, enkel verenigd door een 21^e-eeuwse feministische blik die inclusief, expansief, fluïde en vrij is.¹⁹³ Ze stelt aan de hand van een citaat van Silvia Federici dat ze daarmee aantonen dat ‘vrouw’ geen statische, monolithische term is, maar een die altijd veranderlijke, verschillende,

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Lucy R. Lippard, “Backwards/Forewards,” in *52 Artists*, 12-13.

¹⁹³ Amy Smith-Stewart, “Twenty-First Century Feminist Expressions,” in *52 Artists*, 100.

en zelfs tegenovergestelde betekenissen heeft. Het is een omstreden term, waar constant over gevochten wordt, en die telkens opnieuw gedefinieerd wordt. Lippards *Twenty Six* katalyseerde het gevecht, zo stelt ze, en *52 Artists* toont het aanhoudende revolutionaire belang ervan.

Conclusie

In deze thesis is onderzocht hoe de inhoud, de theoretische insteek en de gebruikte (activistische) strategieën van overzichtstentoonstellingen van feministische kunst die gerealiseerd werden vanaf de jaren zeventig tot op heden zich verhouden tot de verschillende benaderingen rond genderessentialisme binnen de feministische kunsttheorie. Elf tentoonstellingscatalogi werden geanalyseerd aan de hand van een literatuuronderzoek naar de ontwikkeling van feministische theorieën met betrekking tot genderessentialisme en de benaderingen en strategieën in de feministische tentoonstellingspraktijk. Deze analyses zijn chronologisch gepresenteerd, en werden gebaseerd op de relevante feministische theorieën ten tijde van de tentoonstellingen, alsook vanuit een theoretisch kader gebaseerd op hedendaagse benaderingen van genderessentialisme. Deze conclusie bespreekt welke tendensen er te herkennen zijn in de manieren waarop de tentoonstellingen zich verhielden tot genderessentialisme en er zullen tot slot suggesties gedaan worden voor nader onderzoek.

De eerste feministische tentoonstelling, *Twenty Six Contemporary Women Artists* (1971), was in de eerste plaats een activistische correctieve maatregel: het bood een podium aan vrouwelijke kunstenaars die tot dan toe achtergesteld werden. Hoewel Lippard destijds zoekende was naar een bewijs van een universele vrouwelijke ervaring in kunst gemaakt door vrouwen, werden de kunstenaars niet uitgekozen op deze kenmerken, en bovendien kan uit het eclecticisme van de tentoonstelling opgemaakt worden dat een overkoepelende ‘vrouwelijke gevoeligheid’ niet overduidelijk aanwezig was. Hiermee stond de tentoonstelling in lijn met de feministische theorie van dat moment, die de onderdrukking van vrouwen gebaseerd op biologisch determinisme afwees, maar er was wel een geloof in een universele ‘vrouwelijke ervaring’, bepaald door de gedeelde ervaring van onderdrukking binnen het patriarchaat. Datzelfde gold voor *Womanhouse* (1972), waarbij de ervaringen van vrouwen, specifiek die van de kunstenaars, centraal stonden. De kunstenaars maakten gebruik van stereotypes van vrouwelijkheid, maar ondermijnden ze met parodie en herhaling – een strategisch essentialisme waarmee ze, onbedoeld, illustreerden hoe gender gezien kan worden als performatief. Hoewel beide tentoonstellingen niet de categorie ‘vrouw’ als dusdanig bevraagden, maar wel inzette als strategische gedeelde noemer, getuigden beiden niet van het geloof in biologisch essentialisme waarvan poststructuralistische feministen in de jaren tachtig de feministische kunst van deze periode beschuldigden. Vermoedelijk was dit verwijt

eerder gebaseerd op kunst die bewust Chicago's en Schapiro's theorie van *'female imagery'* inzette, maar deze theorie werd pas later, in 1974, gearticuleerd.

Geen van de onderzochte tentoonstellingen kwam voort uit het 'anti-essentialistische' poststructuralistische feminisme van de jaren tachtig, wat voor de hand ligt, gezien hun problematisering van het groeperen van vrouwen op basis van slechts één facet van hun identiteit en hun afwijzing van veel feministische kunstpraktijken. Zowel *Sexual Politics* (1996) als *Inside the Visible* (1996) werden wel samengesteld vanuit poststructuralistische feministische theorie, maar vooral *Sexual Politics* zette dit juist in om het intergenerationele essentialisme/anti-essentialisme debat te ontcrachten. Jones wilde de vermeend 'essentialistische' feministische kunst van de tweede golf voorzien van een herziening, waarbij ze de poststructuralistische afwijzing ervan tegensprak vanuit de veronderstelling dat ook het poststructuralistische feminisme inherent essentialistisch was. Uit de catalogus blijkt tevens een streven naar een meer intersectionele benadering van feminisme en gender, hoewel dat nog niet als dusdanig werd omschreven.

Ook *Inside the Visible* bevraagde het intergenerationele debat, vanuit de overtuiging dat er geen chronologisch, progressief feministisch verhaal bestaat, maar juist een verhaal van terugkoppelingen en dwarsverbanden in thematiek en esthetiek. De tentoonstelling was, in overeenstemming met de overheersende 'postfeministische' tendens van die periode, niet uitgesproken activistisch feministisch. De werken moesten niet een overkoepelende vrouwelijkheid tonen, maar juist de onderlinge diversiteit in praktijken en effecten te tonen. Desondanks werden de kunstenaars gegroepeerd vanwege hun vrouw-zijn, wat de catalogus grotendeels onbesproken laat. De gedeelde *'force of resistance'* waar *'the feminine'* in de titel op slaat, zou tevens gelezen kunnen worden als een vorm van sociaal essentialisme, waarbij vrouwelijkheid gelijk staat aan een bepaalde eigenschap of gedraging.

In de *feminist blockbusters* vallen een aantal overkoepelende tendensen te herkennen met betrekking tot genderessentialisme. Allereerst benadrukte elk van deze tentoonstellingen vooral de pluraliteit en veelstemmigheid van wat veelal 'feminismes' genoemd werd, en wilden vooral de onderlinge diversiteit tonen. In het geval van *Wack!* (2007) heeft deze beschouwende, historiserende aanpak het gevolg dat er een apolitek en weinig activistisch narratief van de feministische beweging ontstaat, waarbij feministische kunst werd gepresenteerd als een kunststroming in plaats van een uiting van politiek activisme. De verstrengeling van artistieke en activistische praktijken komt in *Rebelle* (2009) meer naar

voren, vooral doordat de veelstemmigheid van de Nederlandse feministische beweging zorgvuldig wordt beschreven met een uitgebreide theoretische introductie.

Ten tweede hadden al deze tentoonstellingen een meer mondiale aanpak. De theoretische benaderingen, selecties van kunstenaars en de catalogusessays waren bovenal intersectioneel, in overeenstemming met de benaderingen van derde feministische golf. *Global Visions* (2007) richtte zich hier het duidelijkst op, door expliciet het doel te formuleren de dominante, Westerse kunstcanon uit te willen dagen. De beslissing om een tentoonstelling te realiseren met enkel vrouwelijke kunstenaars werd door Reilly uitgelegd als een strategisch essentialisme. De noodzaak tot het afdwingen van serieuze overweging van deze dubbelgemarginaliseerde vrouwelijke kunstenaars en om hun zichtbaarheid te vergroten, woog voor haar zwaarder dan het argument dat de groepering van vrouwelijke kunstenaars op basis van hun vrouw-zijn gettovormend en essentialiserend kan werken.

Wat tot slot een opvallende afwezigheid was in elk van deze tentoonstellingen, is benaderingen van gender die zich baseren op queertheorie, een van de meest kenmerkende ontwikkelingen binnen de derde feministische golf. Genderidentiteiten en seksualiteiten die afwijken van de cis-heteronorm werden wel benoemd, maar meestal was dit in de context van intersectionaliteit.

De meest recente feministische tentoonstellingen incorporeerden allemaal wel zichtbaar de benaderingen van queertheorie, naast de aandacht voor intersectionaliteit, globaliteit en de pluraliteit van feminismes die er daarvoor al te zien waren. Mogelijk komt dit doordat queertheorie in de vierde feministische golf niet alleen in academisch discours zichtbaar is, maar ook in het meer algemene publieke discours. In *52 Artists* (2022) en *Re/sisters* (2023) kwam dit tot uiting in de selectie van kunstenaars door expliciet niet alleen kunstenaars die zich identificeren als vrouw, maar ook non-binaire kunstenaars op te nemen. *Women in Revolt!* (2023) bespreekt daarentegen de beperkingen die trans personen in het verleden werden opgelegd, waardoor zij grotendeels afwezig waren in deze historiserende tentoonstelling.

Hoewel elk van deze tentoonstellingen, net als de *blockbusters*, zich bezighielden met het historiseren van feminismes, kwam het meer activistische karakter van de vierde feministische golf hier meer in naar voren. Elk van de tentoonstellingen werd door de curators omschreven als een manifest voor of getuigenis van de voortdurende vasthoudendheid en noodzaak van het feminisme. Ook is in elk van de tentoonstellingen een erkenning van de tekortkomingen van voorgaande feminismes te zien, zonder hun voorgangers af te straffen of

volledig af te wijzen. In *52 Artists* werden de parameters voor de selectie van kunstenaars verschoven om een tentoonstelling te maken die niet uitsluitend wit, cis-gegenderd en Amerikaans was, in tegenstelling tot de voorganger die gevierd werd. *Re/sisters* besprak de beperkingen van het essentialiserende ecofeminisme dat ‘vrouw’ gelijkstelde aan natuur, en onvoldoende aandacht had voor vrouwen uit het globale zuiden die onevenredig vaak slachtoffer waren van de uitbuiting van de aarde, en gaf daarop een meer queer, intersectioneel alternatief. Tot slot werd in *Women in Revolt!* uitgebreid aandacht besteed aan hoe het feminisme van de jaren zeventig en tachtig vrouwen van kleur, vrouwen uit lagere klassen en trans personen vaak uitsloot, en schonk extra aandacht aan hoe zij binnen en buiten hun eigen gemeenschappen desondanks hebben bijgedragen aan de beweging.

Samenvattend valt te concluderen dat iedere generatie tentoonstellingen organiseerde vanuit strategisch essentialisme – een noodzaak universeel te spreken om onderdrukking tegen te gaan. Hoewel het begrip van ‘feminisme,’ en daarmee van ‘vrouw,’ met de tijd inclusiever werd, en zelfbewuster was van het feit dat vrouwelijkheid geen stabiel gegeven, maar een noodzakelijke essentialisering is, was altijd het doel van deze tentoonstellingen de marginalisatie en uitsluiting van vrouwen als groep te bevechten, of in ieder geval de feministische strijd hiervoor te canoniseren en te vieren.

Deze scriptie heeft in grote lijnen de overheersende benaderingen rond genderessentialisme geschetst, en van elke tentoonstelling is aan de hand van de catalogi globaal beschreven hoe die daarin tot uiting kwamen. Elk van deze tentoonstellingen zouden zelf het onderwerp van een uitgebreider onderzoek hierover gemaakt kunnen worden, waarbij er bijvoorbeeld onderzocht zou kunnen worden hoe de benaderingen tot uiting kwamen bij bezoek aan de tentoonstelling, of wat de receptie van de tentoonstelling kan zeggen over de mate waarin de benaderingen daadwerkelijk representatief waren voor die tijd. Daarnaast zouden zeker de tentoonstellingen van de afgelopen jaren zich goed lenen voor een kritische lezing specifiek vanuit een trans* of queerbenadering; het incorporeren van deze narratieven in de feministische tentoonstellingspraktijk is een gewin, mits dit met een zekere sensitiviteit voor de beide partijen gebeurt. Ook zou een vergelijkend onderzoek tussen deze tentoonstellingen en de benaderingen rond genderessentialisme in tentoonstellingen gericht op queergeschiedenissen en narratieven inzicht kunnen geven op de onderlinge verschillen en overeenkomsten, alsook de manier waarop queertheorie in feministische narratieven wordt geïncorporeerd en andersom, en waarom dat langer op zich liet wachten dan bijvoorbeeld de incorporatie van intersectionaliteit.

Bronnenlijst

Bibliografie

- Balducci, Temma. "Revisiting "Womanhouse": Welcome to the (Deconstructed) "Dollhouse."” *Woman’s Art Journal* 27(2006)2: 17-23.
- Beauvoir, Simone de; Jan Hardenberg. *De tweede sekse: Feiten, mythen en geleefde werkelijkheid*. Utrecht: Bijleveld, 1982.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York en Londen: Routledge, 1990.
- Chicago, Judy en Miriam Schapiro. "Female Imagery." *Womanspace* 1(1973): 11-14.
- Chicago, Judy. "Fresno and the Women’s Program.” In *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*. Doubleday: New York, 1975.
- Crenshaw, Kimberlé. "Whose story is it anyway? Feminist and antiracist appropriations of Anita Hill.” In *Racing Justice, En-Gendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality*. Toni Morrison red. New York: Pantheon, 1992.
- Dimitrakaki, Angela en Lara Perry red. *Politics in a glass case: Feminism, exhibition cultures and curatorial transgressions*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.
- Federici, Sylvia. *Beyond the Periphery of the Skin: Rethinking, Remaking and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*. Oakland, CA: PM Press/Kairos, 2020.
- Fuss, Diana. *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. New York: Routledge, 1989.
- Gaard, Greta. "Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-Placing Species in a Material Feminist Environmentalism.” *Feminist Formations*, 23(2011)2: 26-52.
- Garrard, Mary D. "Feminist Art and The Essentialism Controversy.” *The Centennial Review* 39(1995)3: 468-492.
- Hatt, Michael en Charlotte Klonk. *Art history: A Critical Introduction to its Methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

- Hayden, Malin Hedlin en Jessica Sjöholm red. *Feminisms Is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010.
- hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*. New York: Routledge, 1992.
- Jones, Amelia red. *Sexual politics: Judy Chicago's Dinner party in feminist art history*. Berkeley: University of California, 1996.
- Jones, Amelia red. *The Feminism and Visual Culture Reader*. 1^e editie. London: Routledge, 2002.
- Jones, Amelia. "Essentialism, Feminism, and Art: Spaces Where Woman "Oozes Away." In *A Companion to Feminist Art*. Hilary Robinson red. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc., 2019.
- Jones, Amelia. "Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?)" *On Curating* 29(2016)2: 3-20.
- Kloek, Els. *Feminisme*. Amsterdam: Polak & van Gennep, 2024.
- Krasny, Elke en Lara Perry red. *Curating As Feminist Organizing*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2023.
- Lippard, Lucy R. "Changing since Changing." In *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. New York: E. P. Dutton, 1976.
- Lippard, Lucy R. *Twenty-Six Contemporary Women Artists*. Ridgefield, CT: The Aldrich Museum of Contemporary Art, 1971.
- Malvern, Sue. "Virtuous and Vulgar Feminisms." *Art History* 20(1997)3: 483-489.
- Mark, Gabrielle Lisa red. *WACK!: Art and the Feminist Revolution*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2007.
- Meagher, Michelle. "Telling Stories About Feminist Art." *Feminist Theory* 12(2011)3: 297–316.
- Mikkola, Mari "Gender Essentialism and Anti-Essentialism." In *The Routledge Companion to Feminist Philosophy*. Ann Garry red. New York: Routledge, 2017.

- Morgan, Francesca Patricia. "Defining a Wave? The Visual Culture and Artistic Practices of Fourth Wave Feminism." PhD dissertation University of Birmingham, 2023.
- Adichie, Chimamanda Ngozi. *We Should All Be Feminists*. London: Harper Collins, 2014.
- Pardo, Alona red. *Re/sisters: A Lens on Gender and Ecology*. Munich: Prestel Verlag, 2023.
- Peroni, Caterina en Lidia Rodak. "Introduction: The fourth wave of feminism: From social networking and self-determination to sisterhood." *Oñati Socio-Legal Series* 10(2024)1: 1-9. doi: 10.35295/osls.iisl/0000-0000-0000-1160.
- Pollock, Griselda. "Screening the Seventies: Sexuality en Representation in Feminist Practice – a Brechtian Perspective." In *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. New York, Routledge, 1988.
- Pollock, Griselda. "Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space, and the Archive." In *Feminisms is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices*. Malin Hedlin Hayde en Jessica Sjöholm Skrube red. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- Reilly, Maura en Linda Nochlin red. *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. London: Merrell, 2007.
- Reilly, Maura en Lucy R Lippard. *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. London: Thames & Hudson, 2018.
- Robinson, Hilary. "Feminism Meets the Big Exhibition: Museum Survey Shows since 2005." *On Curating* 29(2016)2: 29-39.
- Schapiro, Miriam. "The Education of Women as Artists: Project Womanhouse." *Art Journal* 31(1972)3: 268-270.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Smith-Stewart, Amy red. *52 Artists: A Feminist Milestone*. Ridgefield, CT: Aldrich Contemporary Art Museum, 2022.
- Spivak, Gayatri. "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography." In *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York & London: Routledge, 1987.
- Stone, Allison. "Essentialism and Anti-Essentialism in Feminist Philosophy." *Journal of Moral Philosophy* 1(2004)2: 132-153.

- Tickner, Lisa. "Sexuality in/or Representation: Five British Artists." In *Difference: On Representation and Sexuality*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984.
- Tickner, Lisa. "The body politic: Female sexuality and women artists since 1970." *Art History* 1(1978)2: 236-249.
- Tuin, Iris van der. "'Jumping Generations:' On Second- and Third-Wave Feminist Epistemology." *Australian Feminist Studies* 24(2009)59: 17-31.
- Walker, Alice. "One Child of One's Own: A Meaningfull Digression into the Work(s)." In *In Search of Our Mother's Gardens: Womanist Prose*. San Diego: Harciurt Brace Jovanovich, 1983.
- Westen, Mirjam red. *REBELLE: Art and Feminism 1969-2009*. Arnhem: Museum voor Moderne Kunst, 2010.
- Young, Linsey red. *Women in Revolt!: Art and Activism in the UK 1970-90*. London: Tate Publishing, 2023.
- Zegher, M. Catherine de red. *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

Websites, krantenartikelen, interviews en roundtables

- Burns, Katelyn. "The rise of anti-trans "radical" feminists, explained," *Vox*. Geraadpleegd 10 juni 2024. <https://www.vox.com/identities/2019/9/5/20840101/terfs-radical-feminists-gender-critical>.
- Hofstede, Bregje. "Feminisme, dat is toch niet meer nodig?" *De Correspondent*, 22 januari 2018. Geraadpleegd 6 juni 2024. <https://decorrespondent.nl/7843/feminisme-dat-is-toch-niet-meer-nodig/8248861c-8e00-0f0c-28c9-1f581dab401c>.
- Leeuwen, Anna Van. "Liesbeth Brandt Corstius (1940-2022), onvermoeibaar wegbereider voor vrouwelijke kunstenaars." *De Volkskrant*. 15 augustus 2022.
- Mikkola, Mari. "Feminist Perspectives on Sex and Gender." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Editie herfst 2023 Edward N. Zalta en Uri Nodelman red. Geraadpleegd 23 april 2024. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/feminism-gender/>.

Reilly, Maura. “Bad Girls’ to the Rescue: An Exhibition of Feminist Art from the 1990s Has Much to Teach Us Today.’ *ArtNews*. Geraadpleegd 23 mei 2024.

[/web/20240524153514/https://www.artnews.com/art-news/news/bad-girls-rescue-exhibition-feminist-art-1990s-much-teach-us-today-10326/](https://www.artnews.com/art-news/news/bad-girls-rescue-exhibition-feminist-art-1990s-much-teach-us-today-10326/).

Slendebeek, Wian. “Abortus uit het wetboek van strafrecht? ‘Het lijkt nu alsof het een criminele activiteit is.’” *De Volkskrant*, 24 mei 2023.

Schwartz, Alexandra. “How a Landmark Feminist Show Got Erased From Collective Memory.” *Hyperallergic*. Geraadpleegd 7 juni 2024.

<https://hyperallergic.com/788475/lucy-lippard-feminist-show-got-erased-from-collective-memory/>.

“Curating and the “Return” of Feminist Art: An interview with Maura Reilly, Connie Butler, and Amelia Jones.” *Feminism and Visual Culture Reader*. 2e editie. Amelia Jones, red. New York: Routledge, 2009.

“Exhibition Guide: Women in Revolt! Art and Activism in the UK 1970-1990.” *Tate Britain*. Geraadpleegd 8 juni 2024. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/women-in-revolt/exhibition-guide>.

“Feminist Curating as Curatorial Activism: A Roundtable Ann Sutherland Harris, Daria Khan, Rosa Martínez, Camille Morineau, Maura Reilly, and Catherine de Zegher.” *On Curating* 52(2021)4: 146-160.

“From eccentric to Sensuous Abstraction: An Interview with Lucy R. Lippard.” In *More Than Minimal: Feminism and Abstraction in the '70s*. Susan L. Stoops red. Rose Art Museum: Waltham Massachusetts, 1996.

“Living the Revolution: A Dialogue Between Maura Reilly & Lara Perry.” *On Curating* 29(2016)2: 49-52.

“RE/SISTERS: A Lens on Gender and Ecology.” *Barbican Centre*. Geraadpleegd 10 juni 2024. <https://www.barbican.org.uk/our-story/press-room/resisters-a-lens-on-gender-and-ecology>.

Afbeeldingenlijst

- Afb. 1. Installatie van *Twenty Six Contemporary Women Artists* in het Aldrich Contemporary Art Museum, 1971. © Lucy Lippard Women's Art Registry, Special Collections and University Archives, Rutgers University Libraries.
<https://thealdrich.org/exhibitions/twenty-six-contemporary-women-artists>.
Geraadpleegd 7 juni 2024.
- Afb. 2. Voorpagina van de catalogus van *Womanhouse*, 1972. Afgebeeld Judy Chicago en Miriam Schapiro. Foto door Sheila Levrant de Bretteville. © Through the Flower Archives, Penn State University Archives.
<https://judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/>. Geraadpleegd 7 juni 2024.
- Afb. 3. Karen LeCoq en Nancy Youdelman, *Leah's Room* in *Womanhouse*, 1972. © Through the Flower Archives, Penn State University Archives.
<https://judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/>. Geraadpleegd 7 juni 2024.
- Afb. 4. Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975. © ARS, New York en DACS, Londen 2024. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>.
Geraadpleegd 7 juni 2024.
- Afb. 5. Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1979. Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, collective van het Brooklyn Museum. © Judy Chicago/Artists Rights Society (ARS), New York. <https://judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#7>.
Geraadpleegd 7 juni 2024.
- Afb. 6. Judy Chicago, *The Dinner Party*, de plek van Sojourner Truth, 1979. Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, collective van het Brooklyn Museum. © Judy Chicago/Artists Rights Society (ARS), New York.
https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/sojourner_truth.
Geraadpleegd 7 juni 2024.
- Afb. 7. Installatie van *Bad Girls (Part I)* in het New Museum in New York, 1994. Foto Fred Scruton. © New Museum Digital Archive.
<https://archive.newmuseum.org/exhibitions/235>. Geraadpleegd 13 juni 2024.

- Afb. 8. Installatie van *WACK! Art and the Feminist Revolution* in het Los Angeles Museum of Contemporary Art, 2007. Vooraan Magdalena Abakanowicz, *Red Akaban*, 1969. Foto Brian Forrest. © The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
<https://www.moca.org/exhibition/wack-art-and-the-feminist-revolution/>. Geraadpleegd 13 juni 2024.
- Afb. 9. Installatie *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art* in het Elizabeth A. Sackler Centre For Feminist Art, Brooklyn Museum, New York, 2007. © Brooklyn Museum Open Collection.
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/632>. Geraadpleegd 13 juni 2024.
- Afb. 10. Installatie van *REBELLE: Kunst en Feminisme 1969-2009*, Museum voor Moderne Kunst Arnhem, 2009. © Museum Arnhem.
<https://www.museumarnhem.nl/nl/tentoonstellingen/rebelle-kunst-en-feminisme>. Geraadpleegd 13 juni 2024.
- Afb. 11. Recreatie van Bobby Bakers *An Edible Family in a Mobile Home*, 1976, in *Women in Revolt! Art and Activism in the UK, 1970-1990*, Tate Britain Londen, 2023. The Guardian, Foto David Levene. © Tate Britain.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/nov/12/women-in-revolt-art-and-activism-in-the-uk-1970-1990-tate-britain-london-review-a-monumental-social-history>. Geraadpleegd 13 juni 2024.
- Afb. 12. Installatie *Re/sisters: A Lens on Gender and Ecology*, Barbican Art Gallery, Londen, 2023. © Jemima Yong / Barbican Art Gallery. <https://barbarahammer.com/news/re-sisters-a-lens-on-gender-and-ecology/>. Geraadpleegd 13 juni 2023.
- Afb. 13. Installatie *52 Artists: A Feminist Milestone*, in The Aldrich Contemporary Art Museum, 2022. © Jason Mandella, The Aldrich Contemporary Art Museum.
<https://thealdrich.org/exhibitions/52-artists-revisiting-a-feminist-milestone#gallery2-3>. Geraadpleegd 13 juni 2024.