

The F-word is buzzing...

Het feministische engagement van hedendaagse kunstenaresen¹

'Post-Menopause' heette de overzichtstentoonstelling van de Duitse kunstenares Rosemarie Trockel die een jaar geleden in Keulen was te zien. Op een banier buiten aan de gevel van Museum Ludwig werd de titel opvallend onder de aandacht gebracht. Ik schoot daarbij spontaan in de lach. We leven in een tijd waarin de meeste kunstenaars, en dat geldt ook voor kunstinstellingen, zich naar buiten toe niet wensen te associëren met alles wat naar vrouwelijkheid, feminisme en radicalisme riekt, zelfs als hun werk daartoe wel aanleiding geeft. Trockel heeft er lak aan en is bepaald niet bevreesd dat de associatie die dit woord zou kunnen oproepen haar werk of reputatie 'besmet'. De 53-jarige Trockel, die in Duitsland als een van de succesvolste kunstenaresen van haar generatie wordt beschouwd, verwierf in de jaren tachtig bekendheid met haar 'Strick Arbeiten'. Zogenaamde ondergewaardeerde technieken, zoals breien, werden door haar op eigenzinnige wijze de kunst binnengehaald. Terwijl het wilde schilderen hoogtijdagen beleefde (denk aan kunstenaars als Baselitz, Kiever, Penck en Clemente), ondermijnde zij met haar door machines gebreide doeken het schildersgebaar van de geniale kunstenaar.

In de jaren negentig maakte Trockel onder andere grote strakke emailen objecten met daarop elektrische kookplaten, alweer een verwijzing naar het zogenaamde vrouwelijke domein: het fornuis. Zo'n twintig jaar na haar eerste breisels, en na geen medium ongebruikt te hebben gelaten zoals haar films, tekeningen

en installaties voor onderkomens voor dieren bewijzen, breide zij opnieuw grote lappen, ditmaal in de rechttoe rechtaan steek en in één kleur. De onregelmatigheden suggereren dat er met de hand aan is gewerkt. Eén ervan kreeg een onbestemde blauwgrijze kleur, en de titel 'Menopause' (2005). Onbestemd en grijs, duidt het bijna letterlijk op de overgangperiode? Maar voordat ik erachter kwam dat dit tamelijk saaie werk deze titel had gekregen, meende ik 'Menopause' eigenlijk bij de ingang van de tentoonstelling al te hebben gezien: een metershoge en brede installatie van strengen gebleekte wol, waarvan een rechthoekig deel in vuurrode kleurstof was gedoopt. Waar stond deze dan voor? Voor de pre-menopause? Alsof de kunstenares het niet kon laten om te spotten met een overhaaste interpretatie staken er uit de wolmuur twee borden, waarop een aantal draden als slierten spaghetti genesteld lagen. De installatie getiteld 'Yes, but...' (2005) riep het beeld op van een zinderende haag van spaghetti, gedoopt in tomatensaus... De grote vraag is natuurlijk: hoe had ik deze haag opgevat als ik de titel van de tentoonstelling niet had geweten, of de titel geen genderspecifieke verwijzing had bevat?

Er is een hernieuwde belangstelling voor kunst met een feministische inslag. Het lijkt erop alsof het F-woord, dat jarenlang zoveel afkeer heeft opgeroepen binnen de kunstwereld en daarbuiten, toch in een ander daglicht komt te staan. Veel vrouwen uit de feministische kunst-

beweging – en die nu 60, 70 of 80 jaar oud zijn – krijgen overzichtstentoonstellingen in gerenommeerde musea (Westen, 2005). In 2002 organiseerde de New Yorkse kunstinstelling White Collum een terugblik op de kunst uit de jaren zeventig ('Gloria: Another Look at Feminist Art of the '70s'). Het befaamde kunsttijdschrift *Artforum* publiceerde in oktober 2003 een themanummer waarin kunstenaars en kunsthistorici terugblikken op de invloed van het feminisme op de geschiedschrijving en de kunst. Het Brooklyn Museum in New York opent in het voorjaar van 2007 een nieuwe vleugel geheel gewijd aan feministische kunst.²

De stichting 'If I can't dance, I don't want to be part of your revolution' organiseerde in maart 2006 in Utrecht een symposium over de feministische nalatenschap in de hedendaagse kunst.³ Met de hernieuwde belangstelling voor het feminisme in de kunst wordt de indruk gewekt dat deze 'inspiratiebron' zelf 'even' weg is geweest, alsof het een trend was die weer opgepakt zou kunnen worden. Daar kijk ik anders tegenaan. Terugkijkend concludeer ik dat het feminisme vanaf het midden van de jaren zestig een continue, voortdurende invloed heeft uitgeoefend op de kunsten met het werk van Fluxus-kunstenaresen als de Amerikaanse Carolee Schneeman (1939), de Japanse Shigeo Kubota (1937) en Yoko Ono (1933), en met de eerste acties van de Black Arts Movement tegen racisme in 1969 en 1970, en van de Women Artists in Revolution tegen seksisme en racisme op de stoep van het New Yorkse Whitney Museum.

Tallose feministische kunstenaressen en kunstbeschouwers bekritiseerden vanaf eind jaren zestig, begin jaren zeventig van de twintigste eeuw het seksisme en racisme in de kunstwereld en de kunstgeschiedenis.⁴ Met grote nadruk op inhoud en aandacht voor onderwerpen die voorheen niet of nauwelijks tot de verheven kunst waren doorgedrongen, zoals geslachtelijke rollenpatronen, schoonheidsidealen, stereotiepe vrouwbeelden, racisme en een door vrouwen gedefinieerde seksu-

aliteit en lichamelijkheid, werd een nieuwe esthetische categorie geïntroduceerd: de vrouwelijke ervaring. Tevens werd de sociale positie van de kunst aan de orde gesteld. Wat kon zij betekenen in en voor de maatschappij? Al deze kwesties hebben hun weerslag gehad op de kunstpraktijk, vanaf de jaren zeventig tot op de dag van vandaag. Engagement, de vermenging van het persoonlijke en het openbare, het lichaam, identiteit en culturele diversiteit, de relatie tussen kunst, publiek en maatschappij zijn ook op dit moment sleutelbegrippen binnen de kunst en kunstbeschouwing. In de westerse landen zijn vrouwelijke kunstenaars geen 'uitzondering' meer. Kunstinstellingen kunnen we anno 2006 echt niet meer uitsluitend als potdichte, besloten burchten opvatten, zoals Jennifer John (2004) stelt.

De veelzijdigheid aan thema's en invalshoeken maakt dat we bij kunst met een feministische inslag niet over één stijl kunnen spreken: het gaat niet over slechts één bepaald onderwerp, zoals het lichaam of vrouwelijkheid. De feministische kunstbeweging, ook wel 'vrouwen in de kunstbeweging' genoemd, is geen homogene beweging maar bestaat uit vele verschillende groepen en opvattingen. Critica Lucy Lippard vatte feministische kunst op 'als een waarde-systeem, als een revolutionaire strategie, als een manier van leven zoals we dat zagen bij Dada en het Surrealisme en andere "nonstijlen", die alle bewegingen en stijlen binnendringen' (Lippard, geciteerd in Broude & Garrard, 1991, p. 10).

Hoewel de feministische kunstbeweging nooit slechts één stijl vertegenwoordigde, werd zij binnen de kunstkritiek altijd tot één stijl gereduceerd en daarmee tegelijkertijd *kaltgestellt*. Het is nog een grote onbeantwoorde vraag hoe het komt dat deze beweging die zich tegen stereotiepe patronen verzet, meerduideligheid en diversiteit bepleit en steeds opnieuw benadrukt dat het vrouwelijke niet een vaststaand iets is maar een constructie die aan veranderingen onderhevig is, zelf het

slachtoffer is geworden van een hardnekkige stereotypering. Al die verwijten samengevat: het zou gaan om de stijl van de 'navelstaarderij', het lichamelijke en het rigide tegenover elkaar plaatsen van een soort van essentialistische vrouwelijkheid – die zacht en helend zou zijn – en een agressieve, dominante mannelijkheid. De feministische kunst werd vaak geïnterpreteerd als de verbeelding van de persoonlijke sores van een kunstenaar, en dus losgekoppeld van haar politieke inbedding. Als de link met een soort van activisme wel werd onderkend, stond dit op gespannen voet met de autonome kunstopvatting. Opgevat als politieke of activistische kunst zou zij geen 'echte' kunst zijn, maar slechts pamflettisme.

De (hernieuwde) belangstelling van kunstinstellingen voor de relatie tussen kunst en engagement heeft vanaf de jaren negentig echter de weg vrij gemaakt voor een (positieve) kanteling in de waardering van kunst met een feministische inslag, uit het verleden en het heden. Dat blijkt niet alleen uit de talloze retrospectieve tentoonstellingen van oudere kunstenaressen, maar ook uit de aandacht voor en het succes van het werk van jongere generaties waarin vraagstukken rond machtsongelijkheid en gender als bijna vanzelfsprekend ter discussie staan. Er lijkt bij kunstcritici en kunsthistorici ruimte te zijn ontstaan voor een nieuwe visie, oftewel een visie waarin, zoals Mullin (2003) treffend bepleitte, wordt onderkend dat de aard van haar verbeeldingskracht tegelijkertijd politiek en artistiek kan zijn.⁵

Wat moeten we ons voorstellen als het gaat om fundamentele vragen over de machtsverhoudingen en het thema gender binnen de kunst en in de maatschappij? Hoe uiten die zich in het werk van hedendaagse beeldende kunstenaars? Representatieve kunstenaressen zijn bijvoorbeeld Regina Galindo, Ann-Sofi Sidèn, Julika Rudelius, Lily van der Stokker, Kara Walker, Alicia Framis en Jeanne van Heeswijk. Waarom deze selectie van kunstenaressen? Ik

heb met ze gewerkt en ben door hun werk geraakt en geïnspireerd. Het hadden er met gemak honderden kunnen zijn. Hun beeldtaal is veelzijdig en gelaagd, en laat zien dat de thema's van dertig jaar geleden nog steeds actueel zijn. Ik wil één rode draad in hun werk benoemen: communicatie, nabijheid en contact zijn voor de totstandkoming van het werk van deze kunstenaressen van wezenlijk belang. In hun uitgangspunten en motivatie sijpelt de intellectuele omwenteling door die treffend onder woorden werd gebracht door de Amerikaanse kunstenaar en publicist Suzi Gablik. Gablik (1991) neemt afscheid van het nihilisme zoals zij dat signaleerde in de jaren tachtig, en bepleit een minder afstandelijke kunst, een kunst die meer betrokken is bij vraagstukken in onze samenleving. Net als Gablik gaan de genoemde kunstenaressen er van uit dat kunst, anders dan de nihilistische visie het wil, wel degelijk een betekenisvolle bijdrage kan leveren. Ondanks de grote verschillen in hun werk verbinden allen op bewonderenswaardige wijze de kunst met het leven.

Ik bespreek hieronder een viertal voorbeelden. Over de kleurrijke en geestige beeldtaal van Lily van der Stokker (1954, Den Bosch) en de racisme en seksisme kritiserende silhouetten van Kara Walker (1969, Stockton, Californië) schreef ik al eerder (Westen, 2002; 2004b). Over de veelomvattende en sociaal geëngageerde projecten van Jeanne van Heeswijk (1965, Schijndel), die er keer op keer in slaagt in al dan niet problematische stadswijken een brug te slaan tussen sociale eilanden, publiceert ik regelmatig (bijvoorbeeld Westen, 2003; 2004a).

Regina José Galindo

In de Arsenale op de Biënnale van Venetië van 2005 ging onverwachts een oorverdovende sirene af bij een raamloze, rechthoekige container. Met het alarm van deze installatie herinnerde Regina Galindo (1974, Guatemala-Stad) ons aan de dood en verdwijning van duizenden



R. GALINDO, WHO CAN REMOVE THE FOOTPRINTS? (2003), VIDEOSTILL

vrouwen in haar geboorteland Guatemala en aan het stilzwijgen en de apathie van de staat inzake deze moorddadige praktijken die het land al jaren teisteren. De kunstenaar zat tijdens de opening van de Biënnale een uur in de container en sloeg zichzelf 256 keer met een zweep, een slag voor elke vrouw die vanaf 1 januari tot het moment waarop de Biënnale van start ging op 8 juni, was vermoord. De toeschouwer zag niets van haar performance, maar kon slechts door het bijschrift en het geluid van de sirene een indruk krijgen van de urgentie.

Galindo behoort tot een generatie performancekunstenaars die zich met hun lichaam en andere dramatische vormen inzetten om de chaos en het geweld in hun samenleving aan de orde te stellen. Sinds 1998 verwierf zij in eigen land bekendheid door haar dichtkunst en onaangekondigde interventies in de openbare ruimte, waarvan sommige op video zijn vastgelegd. In haar eerste performance hing zij een uur onder een voetgangersbrug en las zij een tekst voor over geweld tegen vrouwen. In de performance 'Who Can Remove the Footprints?' (2003) stapte zij met blote voeten herhaaldelijk in een teil met menselijk bloed.⁶ Zij was op weg naar het Paleis van Justitie in de hoofdstad van Guatemala, een spoor van rode voetafdrukken achterlatend. Het was haar manier om haar woede te uiten vlak nadat ze had gehoord dat het corrupte Constitutionele Hof de voormalige dictator Generaal Ríos

Montt toestemming had gegeven om zich verkiesbaar te stellen voor het presidentschap, ondanks het decreet van hetzelfde hof om dit in eerste instantie coupplagers niet toe te staan. Het bloed en de voetafdrukken verwijzen naar de duizenden en duizenden die vermoord zijn tijdens en ná de burgeroorlog.

Galindo gebruikt haar lichaam als object, zij buit zijn eenvoud uit om de kwetsbaarheid van de mens en de complexiteit van een gewelddadige samenleving telkens weer aan de orde te stellen. Bijzonder heftig is de video 'Himenoplastia' (2004) waarin de kunstenaar een bloederige operatie ondergaat om haar maagdevlies te herstellen. Galindo wilde met deze risicovolle en clandestiene operatie de hypocrisie aan de kaak stellen van een samenleving waarin van vrouwen wordt verlangd als 'maagd' het huwelijk in te gaan.

Ann-Sofi Sidén

De Zweedse Ann-Sofi Sidén (1972, Stockholm) maakte in 1999 de indrukwekkende video-installatie 'Warte Mal!' over straatprostitutie aan de Duits-Tjechische grens. Sidén vertoefde bijna negen maanden in het plaatsje Dubi om het leven en werken langs de E55 in beeld te brengen. Ze won het vertrouwen van prostituees die hun diensten aanbieden aan automobilisten en vrachtwagenchauffeurs. Sidén, die de titel van haar installatie ontleende aan de eerste Duitse woorden die de jonge Oost-Europese vrouwen leren en waarmee zij automobilisten



A. SIDÉN, 'WARTE MAL! (1999), VIDEOSTILL

aanspreken, maakte een serie indringende videoportretten van mensen die dagelijks in deze wereld vertoeven. In de Utrechtse kunstinstelling BAK, waar ik de installatie zag, konden we in deels transparante cabines de ontboezemingen volgen van prostituees, pooiers, klanten, agenten en omwonenden. Hun verhalen over verkrachting, incest, geweld, ontvoering en armoede snijden door merg en been. Alle verwachtingsvolle verhalen over globalisme en internationalisering ten spijt legde Sidén de vinger op een zere plek, heel dicht bij huis. Door de inrichting van Sidéns installatie werd de intimiteit en het vertrouwelijke karakter van alle verhalen benadrukt, en ontstond

het beeld van meerstemmigheid en gelaagdheid. Tezamen vormen de stemmen een ontluisterend relaas waarin, ondanks alle neerslachtigheid, af en toe hoop op een beter leven doorsijpelt.

Alicia Framis

Alicia Framis (1967, Barcelona) wil de afstand tussen kunstenaar en toeschouwer overbruggen en scheidt daartoe condities waaronder onverwachte ontmoetingen en ervaringen ontstaan. Sociale sculptuur wordt haar werk ook wel genoemd. Zij is van mening dat het gewone kunstobject te beperkt is om ideeën en emoties over te dragen en vindt dat je als kunstee-

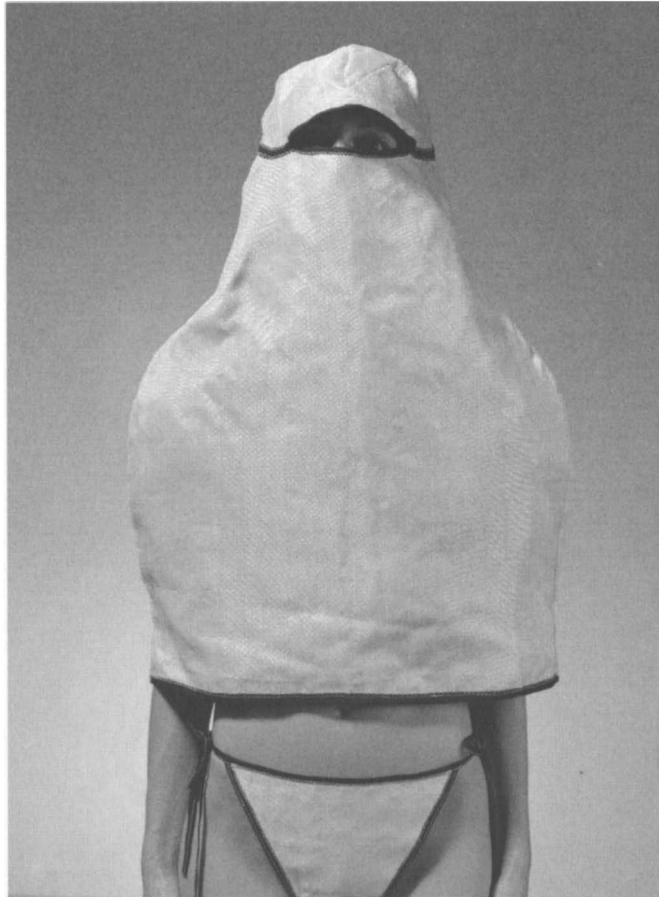
naar het publiek het beste kan bereiken door direct contact, directe interactie. In 1997 voerde zij haar project 'Dreamkeeper' uit. Veertig dagen stelde zij zichzelf beschikbaar voor mensen die zich 's nachts eenzaam voelden. Twaalf uur bleef zij op haar slaapmap waken over de dromen van de gastheer of gastvrouw, die met haar een afspraak hadden gemaakt via kunstinstelling Stedelijk Bureau Amsterdam waar tijdens het project een visueel verslag te zien was. Zij plaatste zich daarmee in een kwetsbare positie; ze wist immers niet wat er zou gebeuren of hoe de voor haar onbekende gastheer of -vrouw zou reageren op haar aanwezigheid in huis. Haar performances roepen herinneringen op aan de performances van Marina Abramovic en Yoko Ono in de jaren zeventig, die zich in hun performances ook kwetsbaar opstelden naar het publiek. Maar bij Framis gaat het niet om het overschrijden van haar eigen grenzen of die van het publiek of de kunst, ze wil inspelen op de behoefte van mensen en met haar interventies aan het leven bijdragen. Er is behoefte aan intimiteit, inhoud, verbeelding en poëzie, aldus de kunstenaar.

Haar bijdrage aan het Festival aan de Werf in Utrecht in 1997 bestond uit 'Compagnie de Compagnie', een escortbureau met identieke tweelingen die soloreizigers begeleidden naar de festivallocaties. Voor de Biënnale van Berlijn ontwierp zij een soort van minibar, een relaxruimte uitsluitend toegankelijk voor vrouwen waar zij zich konden laten verwennen door een mannelijke 'comforter'. In 2003 maakte zij de serie 'Anti-dog' die bestaat uit een film en een aantal ondoordringbare, goudgele 'Anti-dog'-jurken van kogelwerende stof. Zij kwam op het idee voor deze jurken tijdens haar verblijf in Berlijn. Daar werd ze afgeraden een bepaalde wijk te bezoeken omdat er regelmatig vrouwen, met name die met een gekleurd uiterlijk, door rechts-radicalen met honden werden aangevallen. Opvallend zijn de 'beledigende' teksten die Framis aan de kleding toevoegde als 'ga terug naar waar je vandaan komt'. Het zijn zinnen die zij optekende tij-

dens een samenwerkingsproject met alleenstaande moeders en mishandelde vrouwen. De kunstenaar vroeg hen naar uitspraken die ze nooit meer wilden horen en vroeg copyright aan op deze vernederende zinnen in de hoop ze zo uit het taalgebruik te verbannen.

Julika Rudelius

Om het gedrag van de ander beter te begrijpen, helpt het soms om dit gedrag tot in alle details opnieuw te enceneren. Zo zouden we de werkwijze van Julika Rudelius (1968, Keulen) kunnen typeren die met haar 'gedragsexperimenten' identiteit, menselijk gedrag en de codes waarmee mensen zich tot elkaar verhouden, onderzoekt en vastlegt in video- en fotower-



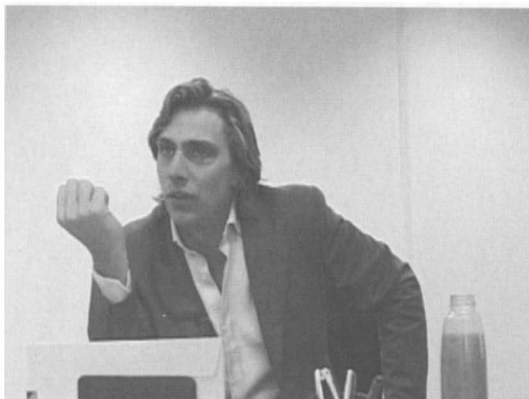
A. FRAMIS, ANTI-DOG (2003)

ken. Telkens ondermijnt zij met haar werk vanzelfsprekendheden in gedrag en kijkpatronen. Haar werk lijkt in eerste instantie een realistische weergave van een bepaald tafereel, in werkelijkheid zijn de tafereelen zorgvuldig geënceneerd door de kunstenaar. Alles is gestileerd in haar werk, tot en met de tekst. Het bijzondere aan haar werkwijze is dat Rudelius haar traditionele rol als van objectieve fotograaf of filmer loslaat en haar 'objecten' verzoekt om aan de encenering van zichzelf mee te werken. Ze voert mensen op die openhartig over zichzelf en hun relatie tot anderen vertellen, en verschaft daarmee een onthullend inzicht in sociale codes en rolmodellen. Steevast wordt de indruk gewekt dat het spontane gesprekken zijn. Het realisme in haar werk is soms zo aanstootgevend en ontwapenend tegelijk, dat het een gevoel van onzekerheid oproept. De mensen leven zich zo waarachtig in – in de rol die hun al eigen was –, dat we geboeid blijven kijken naar gesprekken waarin doodoeners worden afgewisseld met schuttingtaal, seksistische opmerkingen of denigrerende opmerkingen over 'armoedzaaiers' en uitkeringstrekkingen. Haar ergernis over de stereotiepe verbeelding van vrouwelijke seksualiteit in pornografie en in de media leidde tot het videowerk 'The highest point' (2002). Zij rekruteerde via een advertentie vrouwen

van jong tot oud, die voor de camera antwoord wilden geven op de vraag wat hun meest favoriete standje is. Elk spoor van gêne bij het beantwoorden van deze vraag naar intieme belevingen ontbreekt; ook geen onbeholpenheid als de geïnterviewden wordt verzocht om op bijna klinische wijze hun favoriete standje voor te doen.

Rudelius ontleedt in ander werk vooral het thema mannelijkheid. Juist door vanuit een openheid en zonder vooroordelen, zoals zij zelf steeds stelt, mannen te portretteren en aan het woord te laten, komen – soms bijna terloops – problematische machtsverhoudingen aan het licht. In de video 'Train' (2001) bespreken vier jongens in een treincoupé hun seksleven. Ze scheppen met bravoure op over hun avonturen en 'scores'. Zelfs als je jezelf voorhoudt dat die opschepperij in groepsverband wellicht typerend is voor een bepaalde leeftijd, valt het niet mee om onaangedaan hun gesprekken te volgen. Hun minachting en neerbuigendheid ten opzichte van vrouwen, in het bijzonder al dan niet gedumpte vriendinnen, is ronduit stuitend en kwetsend.

'Your Blood is as Red as Mine' (2004) maakte zij tijdens een verblijf in een gastatelier in de Bijlmer. Zij stelde (vooral) zwarte mannen de vraag hoe zij tegen de zwarte huidskleur aankijken en vroeg hen vervolgens



J. RUDELIUS, ECONOMIC PRIMACY (2005), VIDEOSTILL

naar de wijze waarop zij zelf in beeld willen komen. De mannen lijken allen trots te zijn op hun huidskleur en zeggen geen of nauwelijks last te hebben van discriminatie. Als toeschouwer frappeert het des te meer als een van hen vervolgens verklaart dat zwarte mannen, als het om de voortplanting gaat, een vrouw met lichtere huidskleur verkiezen boven een hele donkere.

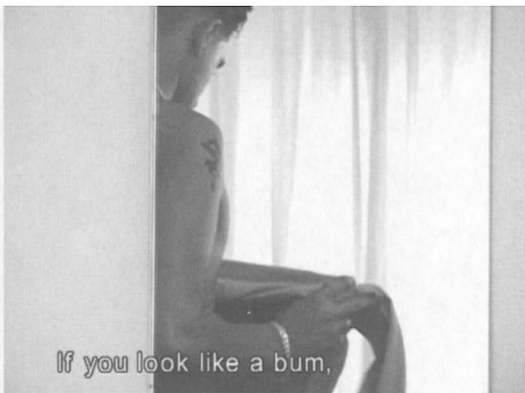
De aanleiding voor 'Tagged' (2003) was haar verwondering over de stereotypering van zwarte jongens in de media. Zij vroeg een aantal jongens van verschillende nationaliteiten hun pasgekochte kleding te tonen, in een onpersoonlijke hotelkamer. De jongens laten vol trots hun nieuwe spijkerbroeken, blouses, schoenen zien en vertellen over het belang en de prijzen van merkkleding. Met onder andere onderbroeken van 50 en hemdjes van 100 euro, neemt de verbazing over de exorbitante bedragen voor deze kleding al snel toe bij mij als toeschouwer. Tegelijkertijd ontroeren de jongens. Ze zijn stoer en door hun openheid ook kwetsbaar. De aanschaf van nieuwe kleding en het dragen van merkkleding, lijkt een vorm van spreken. Hun hele leven, identiteit en tragiek krijgt vorm in een nieuwe broek of nieuwe schoenen. En ja, de kleding moet met de hand worden gewassen, niet door henzelf natuurlijk, maar door hun vriendinnen of

moeders...

Rudelius' meest recente film 'Economic Primacy' (2005) is geïnspireerd op een checklist met de veronderstelde psychologische kenmerken van een psychopaat. Rudelius stond versteld van de overeenkomsten tussen deze kenmerken en het (stereotiepe) gedrag van calculerende, succesvolle *executives*, managers en zakenlieden. Het gaat dan om overeenkomsten als een gebrek aan inlevingsvermogen, zonder scrupules en moraal je doel bereiken en de manipulatie van taal. In een totaal geabstraheerde, 'on'persoonlijke werkomgeving vertellen onder anderen een bankier, een journalist en een advocaat over de waarde en macht van geld, over wat bezit en rijkdom voor hen betekent en vooral over hoe zij neerkijken op maatschappelijke 'losers', 'bijstandtrekkers'. Door tot in het kleinste detail hun lichaamstaal en kleding te registreren en hun bewegingen in *slow motion* vast te leggen, slaagt Rudelius erin de ideologie en de eigendunk van de 'gevestigden', zonder hen te ridiculiseren, tot op het bot toe te ontleden.

Bijna vanzelfsprekend

Anders dan in de jaren zeventig en tachtig lijken de huidige kunstenaressen niet zozeer te opereren vanuit groepen maar individueler te



J. RUDELIUS, TAGGED (2003), VIDEOSTILL

werken. Nog een verschil met de jaren zeventig en tachtig is de weerklank van hun werk: velen van hen zijn zeer succesvol in de kunstwereld. Hun werk stelt de contradicties in onze samenleving vlijmscherp aan de orde en brengt deze op intrigerende wijze in beeld. Mijn indruk is dat het genderthema in het werk van de huidige generatie meer, en op bijna vanzelfsprekende wijze, verweven wordt met algemene maatschappelijke vraagstukken. Ik schrijf met opzet 'indruk', want ik realiseer me dat er nog heel veel onderzoek verricht zal moeten worden naar hun beeldtaal en naar die van de oudere generaties.

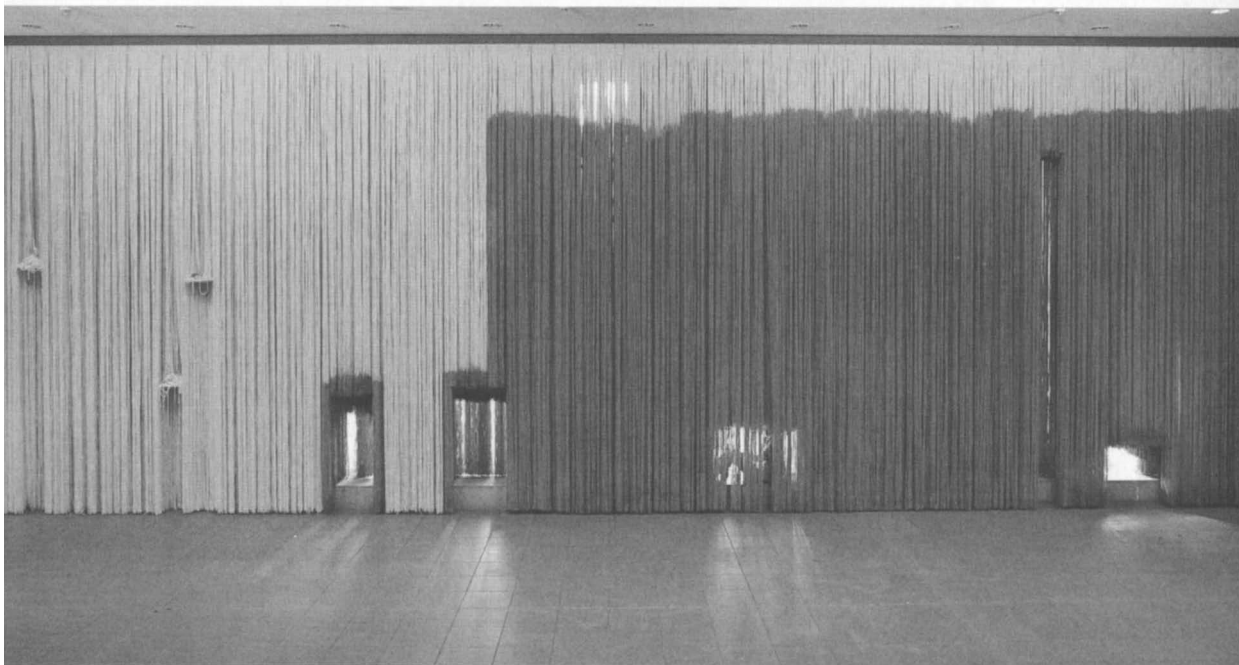
Mirjam Westen

Noten

1. Dit artikel is een bewerking van de Annie Romein-Verschoor-lezing die op 8 maart 2006 is gehouden aan de Universiteit van Leiden.
2. 'The Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art

will be an exhibition and education facility dedicated to feminist art [...].The Center's mission will be to raise awareness of feminism's cultural contributions; to educate new generations about the meaning of feminist art; to maintain a dynamic and welcoming learning facility; and to present feminism in an approachable and relevant way.' URL: <http://www.brooklynmuseum.org/collections/easca.php> [4-08-2006].

3. 11 Maart 2006, in Huis aan de werf. Georganiseerd door Annie Fletcher en Frédérique Bergholtz.
4. Daarbij moet aangetekend worden dat deze aanval in de beginjaren beslist niet iets 'gezamenlijks' was, zoals blijkt uit de vele getuigenissen van zwarte kunstenaressen die ook het witte feminisme bekritiseerden.
5. Mullin relateert deze visie aan de heersende overtuiging (geworteld in de esthetica van de Duitse filosoof Emmanuel Kant), dat de verbeeldingskracht altijd belangeloos en niet-doelgericht zou moeten zijn. Dat politiek geëngageerde kunst slechts ondubbelzinnige, moralistische boodschappen zou uitdragen, beschouwt zij eveneens



R. TROCKEL, YES, BUT ... (2005), INSTALLATIE MUSEUM LUDWIG, KEULEN

als een vooronderstelling. Zij pleit voor een nieuwe visie op geëngageerde kunst.

6. Steven van Teeseling verdiepte zich niet in de achtergronden van Galindo's werk en beweerde in zijn bespreking van de Biënnale ten onrechte dat het om haar eigen menstruatiebloed ging. Zie Teeseling, 2005.

Beeldmateriaal

Alle beelden zijn eigendom van de kunstenaars en gebruikt met permissie.

Literatuur

- Broude, N. & Garrard, M. (1994). *The Power of Feminist Art. Emergence, Impact and Triumph of the American Feminist Art Movement*. New York: Harry Abrams.
- Gablik, S. (1991). *The Reenchantment of Art*. New York: Thames & Hudson.
- John, J. (2004). *White cubes - Gendered cubes. Einschreibungen des Feminismus und der Gender-Debatte in Museen für moderne und zeitgenössische Kunst*. Diplomprojekt. Zürich: Hochschule für Gestaltung und Kunst.
- Mullin, A. (2003). Feminist Art and the Political Imagination. *Hypatia*, 18, nr. 4, 189-213.
- Teeseling, S. van (2005). Worsteling met de echte wereld. *De Groene Amsterdammer*, nr. 26, 1-7-2005.
- Westen, M. (2002). De kracht van het uitvergroten. De zwarte stereotypen van Kara Walker. *Lover*, 29, nr. 3, 10-13.
- Westen, M. (2003). Jeanne van Heeswijk: The Artist as Versatile Infiltrator of Public Space. Urban Curating in the 21st Century. *Paradoxa*, 12, 24-32.
- Westen, M. (2004a). New Activism. In J. van Heeswijk (Ed.), *De Strip. Westwijk Vlaardingen 2002-2004* (pp. 241-247). Amsterdam: Artimo.
- Westen, M. (2004b). How much nerve does it take to stand up to female stupidity? In F. Gautherot & L. van der Stokker (Eds), *Friends & Family. Lily van der Stokker* (pp. 328-335). Catalogus. Dijon: Le Consortium/Les Presses du Réel.
- Westen, M. (2005). Geen nieuwe kleren voor de keizerin. Feministische interventies in de kunst(geschiedenis). *Jaarboek voor Vrouwen-geschiedenis*, 25, *Spiegelbeeld. Reflecties op 25 jaar vrouwengeschiedenis* (pp.130-145). Amsterdam: Aksant.