

Meer dan muze

De Kunstmeisjes bij Meulenhoff:

*De Kunstmeisjes
Meer dan muze*

meulenhoff.nl

MIRJAM KOOIMAN, NATHALIE MACIESZA
& RENEE SCHUITEN-KNIEPSTRA

Meer
DAN
Muze

DE Kunstmeisjes
OVER VROUWEN IN DE KUNST

MEULENHOF

ISBN 978-90-290-9456-6
ISBN 978-94-023-1677-3 (e-book)
NUR 640

Omslagontwerp: Weronika Marianna
Auteursfoto: © Jitske Schols Photography
Ontwerp binnenwerk: Mijke Wondergem
Verzorging binnenwerk: Peter Tychon

© 2023 Mirjam Kooiman, Nathalie Maciesza, Renee Schuiten-Kniepstra
en Meulenhoff Boekeryj bv, Amsterdam

De uitgever heeft ernaar gestreefd alle rechten van derden te regelen volgens de wettelijke bepalingen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen contact opnemen met Meulenhoff Boekeryj bv, Amsterdam.

Niets uit deze uitgave mag openbaar worden gemaakt door middel van druk, fotokopie, internet of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Inhoud

Voorwoord 9

Maker

Vrouwenkunst 16

**OVER NATALIA LL, SARAH LUCAS, PENNY SLINGER, VALIE EXPORT
EN SIDSEL MEINECHE HANSEN**

Een onopgemaakt bed als zelfportret 28

OVER TRACEY EMIN EN FRIDA KAHLO

Zacht 33

OVER MAGDALENA ABAKANOWICZ EN ALINA SZAPOCZNIKOW

Bloeitijd 39

OVER MEHRANEH ATASHI, SARA VAN DER HEIDE EN KAMONLAK SUKCHAI

Nonnenbronnen 46

OVER BESLOTEN HOFJES

Meer dan minnares 53

OVER DORA MAAR

Ōi! 59

OVER KATSUSHIKA ŌI

Een rol uit je Schnee 67

OVER CAROLEE SCHNEEMANN

Muze

Ik was hier 76

**OVER CARRIE MAE WEEMS, SUZANNE VALADON, FRANCESCA WOODMAN,
ADRIAN PIPER, JOAN SEMMEL EN MARIA LASSNIG**

Moedergevoelens 91

OVER PAULA MODERSOHN-BECKER

De triomf van Wautier 96

OVER MICHAELINA WAUTIER

Een beetje verliefd op Paul Rosano 101

OVER SYLVIA SLEIGH, ANITA STECKEL EN EUNICE GOLDEN

Mystieke muzen 109

**OVER HILMA AF KLINT, MARIAN SPORE BUSH, GERTRUDE MORGAN, NINA KARASEK
EN GEORGIANA HOUGHTON**

Het meisje in de tuin 118

OVER BAYA MAHIEDDINE

Maatschappelijke manoeuvres

Uit de schaduw 126

OVER LEE KRASNER EN GEORGIA O'KEEFFE

One of the guys 139

OVER HEDDA STERNE

De Nieuwe Vrouw 146

**OVER DJUNA BARNES, NATALIE CLIFFORD BARNEY, BERENICE ABBOTT
EN ROMAINE BROOKS**

Magisch modernisme 159

OVER MARÍA IZQUIERDO EN LEONORA CARRINGTON

Buiten de lijntjes 167

OVER MARLOW MOSS

Macht

Koopziek 176

**OVER CATHARINA DE GROTE, PEGGY GUGGENHEIM, HELENE KRÖLLER-MÜLLER,
LILLIE P. BLISS, MARY QUINN SULLIVAN EN ABBY ALDRICH ROCKEFELLER**

Kapitaalkrachtig 191

OVER PEGGY COOPER CAFRITZ

Moeder van het modernisme 195

OVER GERTRUDE STEIN

Liefdadigheid met vuile handen 202

OVER NATASJA KENS MIL

First ladies 207

OVER AMY SHERALD

Talenti Bolognese 216

OVER ELISABETTA SIRANI

Bang Bang (My Baby Shot Me Down) 223

OVER NIKI DE SAINT PHALLE

De pen is machtiger dan het zwaard 229

OVER GHADA AMER, BARBARA KRUGER EN JENNY HOLZER

Dankwoord 233

Bronnen 235

Illustratieverantwoording 257

Auteursbio's 261

Register 265

Voorwoord

Mirjam Kooiman, Nathalie Macieszka & Renee Schuiten-Kniepstra

DE KUNSTMEISJES

Op het levensgrote schilderij *Het atelier van de schilder* (1855) heeft de Fransman Gustave Courbet (1819-1877) zichzelf midden in zijn atelier geportretteerd. Hij wordt omringd door mensen uit allerlei rangen en standen: van de beroemde dichter Charles Baudelaire tot werklieden, en van de kunstverzamelaar en mecenas Alfred Bruyas tot aan veteranen van de Franse Revolutie. Hij heeft zich als een man van de wereld, niet al te bescheiden centraal op het doek afgebeeld als meester-schilder en chroniqueur van zijn tijd. Terwijl hij gedreven aan het schilderen is, kijkt zijn vrouwelijke naaktmodel over zijn schouder mee. Met beide handen drukt ze verruikt een draperie tegen haar blote boezem. Met haar blik volgt ze aandachtig de kwast in zijn hand die voor het doek zweeft. Is het enkel uit bewondering, of wellicht ook uit verlangen dat ze nergens anders oog voor lijkt te hebben? Had ze de stille ambitie om meer dan een muze te zijn?



Gustave Courbet, *Het atelier van de schilder*, 1855.
Olieverf op doek, 361 x 598 cm.

De Italiaanse kunstenaar Elisabetta Sirani (1638-1665) nam in 1654 het schildersatelier van haar vader over en gooide de deuren open voor vrouwen om te leren schilderen 'als een vent', niet alleen maar stillevens en portretten, maar ook historiestukken – een genre dat destijds voornamelijk door mannen werd beoefend. Het schilderen van historische, mythologische of Bijbelse verhalen – vaak een dynamische bundeling van lichamen, actie

en emotie – was een manier om in één klap je artistieke vaardigheden, je kennis van de geschiedenis, je voorstellingsvermogen en overtuigingskracht te bewijzen. Schilderijen in dit genre zijn vaak van het kaliber Groots en Meeslepend. Maar dat was niet iets waar vrouwen, met hun ‘tere gemoed’, geacht werden zich mee bezig te houden. Daarbovenop kwam het feit dat naakten een vast onderdeel zijn van ieder reputabel historiestuk – zo kon een schilder laten zien dat hij de menselijke anatomie tot in de puntjes had begrepen. Maar voor vrouwen was het schilderen naar naaktmodel uit den boze – zoiets werd als zwaar ongepast gezien. Zelfs in 1893 was het vrouwelijke kunstenaars aan de Royal Academy in Londen nog verboden, wat vrouwen eeuwenlang een achterstand gaf in de perfecte beheersing van het weergeven van de menselijke anatomie. Het wierp voor vrouwen een enorme drempel op om het terrein van de historiestukken te betreden. Desondanks toonde de eigenzinnige Sirani al in zeventiende-eeuws Bologna geen enkele schroom en stimuleerde ze haar vrouwelijke leerlingen en collega’s om hetzelfde te doen.

De Française Suzanne Valadon (1865-1935) deed ruim twee eeuwen later een vergelijkbare, eigengereide zet: als ware ze het model in Courbets schilderij, besloot ze na een tijdje toe te hebben gekeken zelf naar de kwast te grijpen. Valadon begon als populair model van schilders als Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Edgar Degas (1834-1917) en Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Door mee te gluren tijdens het poseren stak ze zoveel op van de schilders dat ze geen kunstacademie nodig had om zelf een succesvol kunstenaar te worden. In 1894 was Valadon de eerste vrouwelijke schilder die werd toegelaten tot de Société Nationale des Beaux-Arts, dé vereniging van Franse schilders. En toch is Valadon nog steeds vaker in musea terug te zien op de schilderijen van de mannen voor wie ze heeft geposeerd, dan als kunstenaar van haar eigen werk.

Dit is precies wat het Amerikaanse kunstenaarscollectief de Guerrilla Girls zich in 1985 middels een publieke postercampagne in New York afvroeg: moeten vrouwen naakt zijn om in het Metropolitan Museum of Art te worden getoond? ‘Minder dan vijf procent van de kunstenaars in de moderne kunstvleugel is vrouw, maar 85 procent van de naakten zijn vrouwen,’ luidde het onderschrift. En dat terwijl feministische kunstenaars in de jaren zeventig al luidkeels hun plek in musea en galeries hadden op-

geëist door middel van opzienbarende en vaak provocerende kunstwerken. Maar die golf bleek geen blijvend effect te hebben op de kunstwereld. De Guerrilla Girls, die zichzelf het 'geweten van de kunstwereld' noemen, zagen zich genoodzaakt om vanaf de jaren tachtig musea, handelaren, curatoren, critici en kunstenaars een spiegel voor te houden. Volgens de Guerrilla Girls waren zij verantwoordelijk voor (of medeplichtig aan) de uitsluiting van vrouwen en niet-witte kunstenaars van reguliere tentoonstellingen en publicaties. En hoe zit het dan met de vrouwelijke kunstenaars van decennia of zelfs eeuwen eerder? Waarom zie je hun werken zo weinig in de museumzalen? De Amerikaanse kunsthistoricus Linda Nochlin had al in 1971 een vurige aanklacht geschreven met als titel de hamvraag: waarom zijn er geen grote vrouwelijke kunstenaars geweest? Waren de vrouwelijke meesters allemaal uit de geschiedenis geschreven, vroeg ze zich af, onontdekt gebleven, of zijn vrouwen simpelweg nooit tot genialiteit in staat geweest? Nochlin vatte het als volgt samen: vrouwen zijn eeuwenlang systematisch tegengewerkt om zich echt te kunnen meten met hun mannelijke collega's. Man of vrouw, een goede boterham verdienen met kunst is maar weinigen toebedeeld. Vele genieën zijn bij leven in een gesticht gestopt als gek, hun kunst pas na hun dood 'ontdekt', de waardering pas later uit de vele monografieën gebleken. Een succesvol kunstenaar worden is nooit een wedstrijd jongens-tegen-de-meisjes geweest. Maar wat als een talentvolle vrouw zodra ze trouwde haar kunstenaarschap aan de wilgen moest hangen? Wat als ze eeuwenlang niet dezelfde opleiding mocht genieten als mannen? Wat als ze stelselmatig over het hoofd werd gezien door mannen die geschiedenis schreven en bepaalden wat er wel en niet in de kunstboeken werd opgenomen?

Toen wij onderzoek deden voor ons eerste boek – over vijftig van onze favoriete kunstwerken in de collecties van Nederlandse musea – werd ons iets pijnlijk duidelijk: veruit de meeste kunstwerken die we vonden, waren gemaakt door witte mannen. Eerder, tijdens onze studie Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam, was het ook 'mannelijke kunstenaars' voor en na. Om een vrouwelijke kunstenaar te vinden in het verplichte studieboek *Algemene Kunstgeschiedenis*, samengesteld door de heren Honour en Fleming, moet je een loep bij de hand houden. Blijkbaar hadden vrouwen geen noemenswaardige rol gespeeld in De Kunstgeschiedenis, werd ons zo-

doende aangeleerd. Terwijl we leerden over Pablo Picasso (1881-1973), kregen we nauwelijks iets te horen over zijn mecenas Gertrude Stein (1874-1946) die zijn kunst aankocht voordat ieder ander zijn avant-gardistische ideeën slikte. Dora Maar (1907-1997) was slechts zijn muze, model en vriendinnetje tot hij haar de bons gaf; haar kunst kwam ons nooit onder ogen, evenmin het werk van het jonge talent Baya Mahieddine (1931-1998) die in Picasso's cirkel werkzaam was en die hij bewonderde. We realiseerden ons dat als we met onze geuzennaam De Kunstmeisjes een lans willen breken voor het stereotiepe beeld dat van jonge vrouwen in de kunstwereld heerst, er meer werk aan de winkel is. We zagen iets dat we niet langer konden ontzien: de kunstgeschiedenis is bevolkt met veel meer talentvolle, vernieuwende en interessante vrouwen dan ons altijd is verteld. Het minste dat wij, als De Kunstmeisjes, kunnen doen, is deze vrouwen terug de geschiedenis in schrijven.

Wat begon met een hoofdstuk 'Kunstmeisjes over kunstmeisjes' in ons eerste boek, heeft geleid tot een tweede boek dat geheel in teken staat van dit idee. *Meer dan muze* gaat over de levens en het werk van tientallen vrouwen die de kunstwereld hebben opgeschud en verrijkt. We brengen deze vrouwen voor het voetlicht in vier thema's: maker (over eigenzinnige kunstenaars), muze (over wat en wie de vrouwen inspireerde bij het maken van hun kunstwerken), maatschappelijke manoeuvres (over de opzienbarende sprongen die ze soms moesten maken om maatschappelijke barrières te omzeilen) en macht (over kunstenaars die de status quo in hun werk bevragen én over mecenasen die op hun eigen manier het verschil hebben gemaakt).

Bij het schrijven van ons eerste boek waren we met z'n drieën. Inmiddels is De Kunstmeisjes uitgegroeid tot een collectief van vrouwen – en jawel, ook een man – die met trots en enthousiasme de mooiste verhalen over de meest bijzondere makers, verzamelaars en andere kunstheldinnen hebben neergepend. En we zijn niet alleen in onze missie: dit boek verschijnt op een moment van vele publicaties, podcasts en andere lovenswaardige initiatieven om meer aandacht te vestigen op alle bewonderenswaardige vrouwen in de kunst. We zijn zeker niet de eersten en zullen ook de laatsten niet zijn: de reikwijdte aan verschillende perspectieven in musea en de boeken is nog lang niet in evenwicht. Dit boek is onderdeel van een beweging die volgt op

initiatieven zoals die van Elisabetta Sirani die de eerste kunstenaarsopleiding voor vrouwen in het leven riep en in haar historiestukken vrouwen als heldinnen vereeuwigde, van eigengereide vrouwen zoals Suzanne Valadon (1865-1938) en Katsushika Ōi (ca. 1800-ca. 1866) die lak hadden aan wat de maatschappij van hen verwachtte, van kunstenaars zoals Marlow Moss (1889-1958) en Romaine Brooks (1874-1970) die geen genderhokje aan wilden kruisen en met hun kunst ongeremd buiten de lijntjes der verwachtingen kleurden, maar ook van feministische kunstenaars zoals Natalia LL (1937-2022), Adrian Piper (1948), Carolee Schneemann (1939-2019), Joan Semmel (1932), Maria Lassnig (1919-2014) en vele anderen die met hun provocerende kunstwerken de maatschappij wakker schudden. Naast luidkeels protest komt in dit boek ook stille kunstdevotie aan bod: van middeleeuwse nonnen die zonder de rem van een huwelijk hun artistieke ideeën vorm konden geven, tot aan de spirituele ingevingen van Hilma af Klint (1862-1944) die leidden tot abstracte kunstwerken die hun tijd ver vooruit waren. Maar of vrouwen nu op de barricades springen of niet, soms is het simpelweg niet lullen maar poetsen: zo waren er eens drie vrouwen die tijdens een lunchafspraak kordaat besloten om New York een museum voor moderne kunst te geven en zodoende het MoMA oprichtten: inmiddels een van 's werelds belangrijkste musea voor moderne kunst.

Het zijn geen woorden maar daden die in dit boek zijn beschreven: stappen die vrouwen in de kunstgeschiedenis hebben genomen omdat ze geloofden dat die gemaakt moesten worden. Na het lezen van *Meer dan muze* zul je niet langer naar de wereldberoemde schilderijen van Jackson Pollock kunnen kijken zonder herinnerd te worden aan de minstens zo fascinerende werken van zijn getalenteerde vrouw Lee Krasner (1908-1984) of collega-abstract-expressionist Hedda Sterne (1910-2011), die in de schaduw van zijn roem zijn gezet. Je zult niet meer door de portretgalerijen van zeventiende-eeuwse regenten en regentessen kunnen lopen zonder hun ware aard door de verf heen te zien schijnen, nu kunstenaar Natasja Kensmil (1973) deze in haar werk naar de oppervlakte heeft gebracht. Je zult niet meer aan de *roaring twenties* van Parijs kunnen denken, zonder meteen ook de koele blik van Romaine Brooks vanonder de hoge hoed voor je te zien.



Maker





Vrouwenkunst

**OVER NATALIA LL, SARAH LUCAS, PENNY SLINGER,
VALIE EXPORT EN SIDSEL MEINECHE HANSEN**

Nathalie Macieszka

Eigenlijk gebeurt er niet zo heel veel in *Consumer Art* (1972), het zestien minuten durende videokunstwerk van de Poolse Natalia LL (1937-2022). Centraal in het beeld zit een jonge vrouw met het uiterlijk van een klassiek pin-upmodel; haar lichte haar deels opgestoken, haar lippen donker gestift, haar blik ondeugend. De video is zonder geluid en tegen een monotone achtergrond geschoten. Maar zo sober als de stijl van het kunstwerk is, zo zinnenprikkelend gedraagt de vrouw zich. Schijnbaar naakt voor de camera zittend (we zien haar blote bovenlichaam tot net boven haar borsten), lacht ze naar de camera, likt ze haar lippen en beweegt ze een banaan naar haar gezicht. Ze likt aan het topje, draait er rondjes mee om haar lippen en laat het stuk fruit zo nu en dan in haar mond verdwijnen.

Dit kunstwerk is onderdeel van een tweedelige serie die Natalia LL (pseudoniem van Natalia Lach-Lachowicz) tussen 1972 en 1975 maakte: *Consumer Art* en *Post-Consumer Art*. In de video- en fotowerken spelen verschillende vrouwen niet alleen ogenschijnlijk gelukzalig met een banaan, maar likken en zuigen ze ook aan andere producten als broodstengels en worsten. De associatie met de orale bevrediging van een man is niet te missen. Op het eerste gezicht lijken de videowerken dan ook pornografisch – bedoeld om seksuele opwindning op te wekken. *Consumer Art* doet immers een beetje denken aan *Deep Throat*, de beroemde pornofilm uit hetzelfde jaar. In die film komt het hoofdpersonage (gespeeld door Linda Lovelace) erachter dat haar clitoris zich achter in haar keel bevindt en ze dus alleen seksuele bevrediging kan krijgen door orale seks te geven. Het model in



Natalia LL, *Consumer Art*, 1974. Film still.

Natalia LL's videowerk lijkt door haar koketterie evenveel genot te ontlenen aan het likken van de banaan als Linda Lovelace aan het oraal ontvangen van mannelijke genitaliën.

Consumer Art is echter geen porno, maar een satire op onze beeldcultuur waarin vrouwelijke seksualiteit vooral als dienend wordt voorgesteld, bedoeld voor het genot van de man. De banaan is hiervoor het perfecte attribuut: fruit en andere fallus- of vulvavormige etenswaren zijn in de kunstgeschiedenis regelmatig een verwijzing naar de seksuele toegankelijkheid van een vrouw. In *Consumer Art* neemt Natalia LL deze beeldtraditie vrij letterlijk over, om haar, zo zullen we zien, uiteindelijk te ontwrichten.

Samen met onder anderen Sarah Lucas (1962), Penny Slinger (1947), VALIE EXPORT (1940) en Sidsel Meineche Hansen (1981), maakt Natalia LL deel uit van een fenomeen: vrouwelijke kunstenaars die de objectificering van de vrouw aan de kaak stellen. Sinds enkele decennia ontmantelen zij op verleidelijke, humoristische en confronterende wijze de eeuwenoude beeldtaal van het vrouwenlichaam als consumptiegoed.

Sappige schilderijen

Kunstwerken met het vrouwelijk lichaam in de hoofdrol waren in de kunstgeschiedenis niet zelden een knipoog naar de mannelijke kijker – vooral wanneer een jonge vrouw werd verbeeld in gezelschap van een stuk fruit. Zo'n beeldrijm suggereert dat zowel het voedsel als de vrouw beschikbaar is voor consumptie. Variaties op het menu waren toegestaan: vis werd in de zeventiende eeuw als een afrodisiacum gezien en door schilders meer dan eens in de handen geplaatst van een rondborstige dame, een herbergier bijvoorbeeld (die door zeventiende-eeuwse mannelijke kunstenaars in Nederland al gauw een promiscue rol werd toebedeeld), een dienstmeid of een verkoper. En over water- en wijnkannen is geopperd dat het symbolische verwijzingen zijn naar het vrouwelijk seksueel orgaan, mits de opening van de kan aan de kijker wordt getoond.

Een schilder die beroemd is geworden om zijn *flair for the erotic*, is Godfried Schalcken (1643-1706). In zijn oeuvre komt het thema van een vrouw

die de kijker iets lekkers aanbiedt meermaals terug. Er worden diverse verleidingskunsten in de mix gegooid; soms kijkt de jonge vrouw je ondeugend glimlachend aan, de ene hand vlak bij haar borst geplaatst, de andere een bord met een wafel ondersteunend (*Jonge vrouw met wafel in een vensteropening*, 1667-1668), soms kijkt ze met licht geopende mond naar iets of iemand buiten het schilderij, terwijl ze een lange, glanzende haring omhooghoudt (*De haringverkoopster*, ca. 1685), dan weer zien we een jongedame die zowel indruk maakt door haar laag uitgesneden decolleté als met het sappige, flinterdunne schijfje citroen dat ze aanbiedt (*Jonge vrouw met citroen*, 1680-1685). Zonder uitzondering zijn de vrouwen in dit type schilderijen van Schalcken jong en conventioneel aantrekkelijk, en verraad het schilderij niets van wat de vrouw kan bezighouden of wie ze is als persoon. Ze zit er om door ons bekeken te worden en ons iets aan te bieden: het eten én zichzelf.

De ontvanger van deze vrouwelijke seksualiteit, schrijft kunstcriticus John Berger in *Ways of Seeing* (1972), staat buiten beeld, op de plek van de kijker, en wordt verondersteld een heteroseksuele man te zijn. 'Vrouwen zijn er om een honger te stillen,' schrijft Berger verder, 'niet om zelf hongerig te zijn.' En dat is problematisch, onderstreept Catherine McCormack in haar (zeer aanbevelenswaardige) boek *Women in the Picture: What Culture Does with Female Bodies* (2021). Volgens McCormack zijn we zo gewend geraakt aan beelden waarin vrouwen verbeeld worden als seksueel beschikbaar, 'dat dit synoniem is geworden voor vrouwelijke seksualiteit zelve, terwijl meer realistische, genuanceerde of complexe beelden van vrouwelijke seksualiteit vaak zijn gecensureerd of in de schaduw zijn gezet, en zeker minder waardering en waarde hebben geoogst'. Wie beelden van onafhankelijke vrouwelijke seksualiteit zoekt in de kunstgeschiedenis, kan lang zoeken.

Raak me aan, eet me op

Feministische kunstenaars wijzen ons vanaf de jaren zeventig op de bittere kant van deze traditie door dezelfde symbolen te gebruiken en hun eigen lichaam in te zetten. Neem bijvoorbeeld het beroemde zelfportret *Eating*

a *Banana* (1990) van de Britse kunstenaar Sarah Lucas. Op deze zwart-witfoto zien we de kunstenaar een banaan eten, terwijl ze strak in de camera kijkt. Een vergelijking met Natalia LL's *Consumer Art* is interessant: waar het pin-upachtige model in *Consumer Art* verleidelijk met het fallische fruit speelt en de associatie met pornografie onmiskenbaar is, is Sarah Lucas' zelfportret allesbehalve koket. Om te beginnen is er niets evident erotisch aan de manier waarop de banaan wordt opgepeuzeld – er is niet eens de subtielste suggestie van een roodgestifte pruillip, noch van een tong die sensueel langs het topje strijkt. Lucas eet doodgemoedereerd de banaan, waarvan de schil een beetje treurig in slierten langs het vruchtvlees hangt. Dan is er het uiterlijk van Sarah Lucas: ze is in een zwartleren jack gestoken en haar kapsel is kort en 'jongensachtig'. Lucas' androgyne look heeft een onmiddellijke uitwerking: het ontwricht het beeld van wat een vrouw 'hoort' te zijn volgens de traditionele, mannelijke blik. Lucas behaagt, plaagt en verleidt niet. Haar foto voelt als een onomwonden uitdaging: wil je me nog steeds seksualiseren en consumeren als ik niet meespeel in het maatschappelijke rollenspel van wat als typisch of normatief 'vrouwelijk' wordt gezien?

Ook de Britse kunstenaar Penny Slinger speelt in haar werk met het idee van traditionele rollen, de objectificering van de vrouw en de schijnheiligheid die met beide gepaard gaat. Slinger was al vanaf jongs af aan wars van decorum, taboes en hypocrisie; zo maakte ze op vierjarige leeftijd een virtueuze tekening van haar ouders, die ze poedelnaakt verbeeldde, en gooide ze enkele jaren later een maandverband uit een rijdende schoolbus. In haar collages uit *Bride's Cakes Series* (1973) heeft Slinger zichzelf verbeeld als levende bruidstaart: gesluierd en wijdbeens zittend draagt ze om haar nek, borsten en schaamstreek lagen van een bruidstaart. Opmerkelijk detail: de taartlaag om haar schaamstreek is aangesneden, hetgeen eronder zit onthullend. In elke foto wordt haar vulva (deels) aan het zicht onttrokken door knipsels van bloemen, een oog, of een mond. De traditie van de blozende bruid in maagdelijk wit wordt meesterlijk op de hak genomen: de bruid is vrij letterlijk gereed voor consumptie door haar aanstaande. In andere foto's uit Slingers serie komt ook de bruidegom ten tonele (soms gespeeld door een man, op andere momenten door een vrouw in pak); in diens hand is afwisselend een mes en een dildo op de schaam-



Penny Slinger, *Bride's Cakes Series*, 1973. Zwart-witfoto en collage op papier, ong. 40,6 x 30,5 cm.

streek van de bruid gericht. Het bruidje / de bruidstaart beantwoordt deze gestes met een lach en een kuise kus, alsof het de normaalste zaak van de wereld is.

Waar Sarah Lucas en Penny Slinger, net als Natalia LL, het eeuwenoude beeldrijm van vrouwen en voedsel nauwgezet hebben overgenomen om dat vervolgens te ridiculiseren, laten andere feministische kunstenaars zien dat het verbeelden van een ingebakken verlangen naar consumptie

van het vrouwenlichaam eigenlijk geen dubbelzinnige symbolen heeft. De Oostenrijkse kunstenaar VALIE EXPORT (pseudoniem van Waltraud Lehner) nam de seksuele toegankelijkheid van vrouwen heel letterlijk in haar performance *TAPP UND TASTKINO* (ook bekend als *Touch Cinema*). Tussen 1968 en 1971 nodigde VALIE EXPORT voorbijgangers op straat in tien Europese steden uit om hun handen in een doos rondom haar torso te steken en haar borsten te betasten. De kunstenaar doorbrak de barrière tussen fictieve beelden – pornografie in het bijzonder – en het fysieke lichaam. En dat was eerder confronterend dan opwindend. Een wezenlijk aspect van de consumptie van erotiserende beelden is immers dat dit gewoonlijk achter gesloten deuren gebeurt; geheime fantasieën en verlangens komen tot uiting zonder (oordelende) medestanders en zonder daadwerkelijke interactie met de lustobjecten. Het kijken is passief en privé. De performance van VALIE EXPORT, echter, vond plaats in het openbaar, waarbij medekunstenaar Peter Weibel het kunstwerk luidkeels aankondigde met behulp van een megafoon. Ondertussen was de blik van VALIE EXPORT gedurende 33 seconden strak op een timer gericht, waarna het volgende paar handen werd uitgenodigd; haar borsten waren dan wel toegankelijk voor wie wilde, maar van een spel van verleiding en de illusie van wederzijds genot was geen sprake. *TAPP UND TASTKINO* dwong het publiek (zowel voelers als omstanders) na te denken over het feit dat er een daadwerkelijk persoon vastzit aan het geseksualiseerde lichaam, en dat het onbelemmerd consumeren van het vrouwenlichaam het daglicht niet zo goed kan verdragen.

De Deense kunstenaar Sidsel Meineche Hansen vaart in het nieuwe millennium verder op dezelfde koers. Een van de beginscènes van haar videowerk *Maintenancer* uit 2018 lijkt op een plaats delict: een halfnaakte vrouwenpop ligt wijdbeens op bed, haar ogen staren in het niets. Een ‘onderhoudswerker’ gaat naast haar zitten en neemt de siliconen genitaliën hardhandig met een doekje en wat desinfecteermiddel af, waarna ze rouge aanbrengt op de kunststof tepels en schaamlippen. We blijken naar het reilen en zeilen in een bordeel voor sekspoppen te kijken; drie vrouwelijke poppen zijn elk beschikbaar voor vijftig euro per uur. Hoewel er genoeg ‘seks’ voorbijkomt in het videowerk, gaat het vooral om de vrouw die verantwoordelijk is voor het schoonmaken, opmaken en aankleden van

de poppen, zodat deze voldoen aan het seksuele ideaal van de klanten en klaar zijn voor consumptie. Het gezicht van de onderhoudswerker blijft onzichtbaar, haar bewegingen zijn haast zo stijf als de poppen: ze is slechts een anonieme schakel in de keten van seksuele bevrediging. Het kunstwerk wordt door critici gezien als een commentaar op de lage waardering (zowel hiërarchisch, emotioneel als financieel) van werk dat vrouwen in onze maatschappij verrichten – van huishoudelijk werk tot het maken van kunst, van kantoorarbeid tot sekswerk. Maar *Maintenancer* laat ook zien dat de vrouw zelf niet langer onmisbaar is als het gaat om haar seksuele consumptie. Haar siliconen substituuut volstaat.

Fatale vrouw

Verwarring, ridiculisering, vervreemding en bekritisering: deze tactieken komen allemaal samen in Natalia LL's *Consumer Art*. Het videowerk mag dan wel overkomen als een zestien minuten durende paringsdans, slechts een herhaling van het traditionele beeldrijm waarin vrouw en fruit samen seksuele toegankelijkheid communiceren, maar niets is wat het lijkt. Om te beginnen is de banaan niet zomaar een banaan, zeker niet in de tijd dat Natalia LL het videowerk maakte; begin jaren zeventig stond Polen onder communistisch gezag, als satellietstaat van de toen nog bestaande Sovjet-Unie. De regering was uitgesproken antiwesters en antikapitalistisch, en de isolatie van het Westen leidde onder andere tot nagenoeg lege winkelschappen. 'In die tijd kon je nauwelijks iets kopen in Polen. Je moest vechten voor bananen... En dan de smaak van deze onbereikbare bananen... Ze belichaamden het Westen, welvaart, overdaad. We verlangden naar bananen, en mocht je er eentje weten te bemachtigen, dan at je 'm langzaam, elke hap vierend,' herinnerde Natalia LL zich in 2015 tijdens een interview met Monika Brzywczy. De schaarste leidde tot een fetisjering van de westerse consumptiegoederen die zelden voorhanden waren. Er heerste een continue drang bij de bevolking om te proeven van de westerse (kapitalistische) levensstijl. 'Exotische' producten als bananen kregen een haast wellustige lading. Het model in *Consumer Art*, dat Natalia LL zag als een alter ego van haarzelf, verlustigt zich aan dit symbool van vrijheid.

Maar het is niet enkel een politieke vrijheidsdrang die in het kunstwerk besloten ligt; minstens zo subversief is de hint naar de seksuele onafhankelijkheid van vrouwen. De blonde vrouw in *Consumer Art* is niet passief aanwezig, klaar om opgepeuzeld te worden: zij geniet van hetgeen ze consumeert. Het kunstwerk kan dan ook gezien worden als een commentaar op hoe men in communistisch Polen keek naar vrouwelijke seksualiteit. De conservatieve regering was voor stemmen afhankelijk van de katholieke bevolking en propageerde daardoor bepaalde traditionele waarden: vrouwelijke seksualiteit was goed voor het maken van kindjes, binnen de kaders van een gezegend katholiek huwelijk, niet voor het genot van de vrouw zelf. Dit hield een zeer traditionele tegenstelling in stand: de zogenoemde madonna-hoerdichotomie, waarin de kuise moeder heilig wordt verklaard, terwijl de vrouw als seksueel wezen zondig en zelfs gevaarlijk is.

In de (kunst)geschiedenis heeft dit tweede type vrouw een eigen naam gekregen: de femme fatale. In de tweede helft van de negentiende eeuw maakten mannelijke kunstenaars kunstwerken waarin de vrouwelijke verleidster niet alleen een genot was om naar te kijken, maar ook een waarschuwing bood: pas op voor de gevolgen van (seksuele) vervoering! De schuldige is in dit geval niet de geile man, maar de 'gevaarlijke' vrouw die onschuldige mannen naar de ondergang leidt. Beroemde vrouwen uit het verleden werden het gezicht van de femme fatale: de beeldschone Egyptische koningin Cleopatra, die naar verluidt gifmengsels brouwde voor ter dood veroordeelde gevangenen; de mythologische godin Circe, die mannen (onder wie Odysseus op een haar na) met haar toverdrank in varkens veranderde om voortaan aan haar voeten te liggen; de mythologische Sirenen, die zeemannen (onder wie wederom Odysseus) verleidden en zodoende tegen de klippen op lieten varen. Deze vrouwen zetten, volgens mannelijke schrijvers en kunstenaars, hun seksualiteit in ter destructie van mannen. Een strategisch stukje beeldvorming om seksueel onafhankelijke vrouwen monsterlijk te maken, aldus schrijver Angela Carter in haar boek *De Sadeaanse vrouw en de ideologie van de pornografie* (1978). Dit is overigens niet uitsluitend een feministisch idee: al in de vijftiende eeuw stelden Henrick Institoris en Jacob Sprenger in *Malleus Maleficarum*, een handboek voor heksenvervolging, vrouwelijke seksualiteit gelijk aan destructie: 'Alle hekserij komt voort uit vleselijke lust, die bij vrouwen onverzadigbaar is.' Hiermee