

De beperkte aanwezigheid van vrouwelijke kunstenaars in de beeldende kunsten: sociale en kunsthistorische factoren — methodologische verkenning —

door

J. LAMBRECHT

We vertrekken vanuit de vaststelling dat er zowel vroeger als nu nog steeds aanzienlijk minder vrouwen dan mannen bekend waren en zijn als beeldend kunstenaar.

I

Een eerste mogelijke aanpak is te willen bewijzen dat er meer kunstenaressen hebben bestaan en ook nu werkzaam zijn dan men denkt, en dat ze kwalitatief belangrijker waren en zijn dan men wil inzien, dat tal van interessante figuren werden en worden 'vergeten' of nog steeds niet naar waarde worden geschat.

Daartoe kan men een zoektocht ondernemen naar vergeten kunstenaressen en de geschiedenis schrijven van deze vrouwen („l'histoire des femmes"), een geschiedenis van uitzonderingen eigenlijk. Dit is zeer zeker nuttig en nodig. Het zal ons beeld op de kunstgeschiedenis vervolledigen en corrigeren. Het kan belangrijk materiaal bieden voor de verdere analyse naar de mogelijke oorzaken van deze ondervertegenwoordiging van vrouwen in de beeldende kunsten. En tenslotte is het schrijven van monografieën een traditioneel-academisch-kunsthistorische bezigheid bij uitstek.

Hierbij rijzen echter enkele methodologische bedenkingen. Vooreerst is er de kwestie van de bronnenschaarste. Indien tal van kunstenaressen vergeten zijn geraakt, is de kans groot dat ook hun sporen onherstelbaar zijn uitgewist. Werken van onbekende kunstenaars worden minder gewaardeerd en geraken vlug verloren. Ten tweede moeten we onmiddellijk de vraag stellen hoe het komt dat deze kunstenaressen werden en worden vergeten. Heeft het met

hun vrouw-zijn te maken? Er zijn ook veel vergeten mannelijke kunstenaars. Dreigt hier niet het gevaar tal van oninteressante zondagsschilderessen op te diepen, enkel en alleen omdat het vrouwen betreft, terwijl ze beter in de vergetelheid zouden blijven?

Men kan deze zoektocht naar vergeten kunstenaressen dus niet doorvoeren zonder de mogelijke implicaties hiervan op de invraagstelling van de kunsthistorische discipline zelf onder ogen te nemen.

Binnen het academisch vertoog van de kunstgeschiedenis worden artistieke kwaliteitsnormen als absoluut criterium naar voren geschoven voor het al dan niet opnemen van kunstenaars in de vakliteratuur. Is er dan iets mis met de kwaliteit van de kunst gebracht door die vergeten vrouwen? Of moet men de universaliteit van die kwaliteitsnormen (mannennormen?) zelf in vraag stellen? Of hebben andere, verzwegen factoren een rol gespeeld bij een selectie van de kunsthistorisch relevant geachte werken? Heeft het te maken met de sociale structuren en de organisatie van de zgn. kunstwereld (mece-naat, opdrachtgevers, tentoonstellingen, musea, gallerijen, rol van de critici, receptie van kunstwerken door een bepaald publiek ... enzomeer). — een kunstwereld die, hoe kan het anders, is ingebed in een bepaalde maatschappij waarin de rol van de vrouw bij voorbaat is uitgetekend, en waarin alleen enkele 'uitzonderlijke' vrouwen niet verzwegen konden blijven?

We raken hier een uiterst complexe materie aan die niet alleen naar het geheel van de maatschappelijke context van de conditie van de vrouw verwijst, maar die ook een analyse van het tot standkomen zelf van de kunstgeschiedenis noodzakelijk maakt.

Indien men bij de studie van vergeten kunstenaressen deze globale problematiek uit de weg gaat, dreigt het gevaar van isolement in een aparte vrouwen-kunstgeschiedenis¹.

Kunstenaressen opwaarderen louter omdat ze vrouwen waren/zijn, is haast even erg als ze te vergeten omdat ze vrouwen waren/zijn. Men marginaliseert deze kunstenaressen en ontzegt ze haast op voorhand enige universaliteit. Uitgaan van „de vrouwen” als een afzonderlijke categorie sluit aan bij de traditionele weigering vrouwen te erkennen als individu, als subject. Men herleidt de vrouwen tot hun kleinste gemeenschappelijke noemer: hun biologisch geslacht (naturalistisch essentialisme), op de wijze die eeuwenlang gangbaar is geweest. Bij een exploratief onderzoek naar de beperkte vertegenwoordiging van

1. Deze problematiek heb ik reeds aangestipt in mijn vorige bijdrage over *Vrouwenstudies op het gebied van Kunstgeschiedenis* in M. SCHEYS, *Rapporten en perspectieven omtrent Vrouwenstudies*, Brussel, V.U.B.-Press, 1988, pp. 117-142.

vrouwelijke kunstenaars op het gebied van de beeldende kunsten dat ik aan de hand van een honderdtal interviews heb kunnen doorvoeren², is het mij opgevallen hoe de meeste respondenten zich revolteren tegen het feit dat ze als vrouw en niet als kunstenaar worden benaderd (afgezien van hun inzicht in de noodzaak — helaas nog steeds — van een dergelijke enquête naar de positie van de kunstenaar als vrouw en van de vrouw als kunstenaar).

Bij monografische geschiedschrijving van kunstenaressen gaat men er dus eigenlijk van uit dat 'de vrouw' als object gekend is zonder het stichtend discours van dit object in vraag te stellen. De geschiedenis van de vrouwen kan evenwel niet worden losgekoppeld van de geschiedenis van een patriarchale maatschappij waarbinnen een historisch-sociaal-cultureel geconstrueerde polariteit tussen mannen en vrouwen als grondslag dient — hoe bedenkenlijk ook — voor bepaalde machtsverhoudingen. We moeten dus ophouden de vrouwen als afzonderlijke objecten te bestuderen en ze integendeel als subject in de geschiedenis reïntegreren.

Tenslotte kan de zoektocht naar vergeten en miskende vrouwelijke kunstenaars, hoe noodzakelijk ook voor het verzamelen van historisch materiaal en nuttige informatie omtrent het lot van kunstenaressen, een averechts effect hebben: je verdoezelt immers de realiteit: dat hoe je het ook draait of keert, er steeds relatief weinig vrouwelijke kunstenaars waren en ze heden, in een zgn. geëmancipeerde maatschappij, nog steeds in de minderheid zijn in verhouding tot hun mannelijke collega's. Je construeert wat Simone de Beauvoir: „les femmes-alibis” heeft genoemd. Het risico bestaat dat mannen dergelijke 'gearriveerde' vrouwen als alibi aanwenden, in de zin van: „Mais on vous donne les mêmes chances, vous voyez bien: vous pouvez arriver aussi bien que les hommes; par conséquent, ne dites pas que vous êtes maintenues en situation d'infériorité”³.

II

Een tweede aanpak is onmiddellijk de realiteit van de beperkte aanwezigheid van vrouwen als beeldende kunstenaars onder ogen te zien en de mogelijke oorzaken ervan te analyseren.

2. In samenwerking met de studenten kunstgeschiedenis en archeologie van de V.U.B.

3. *Simone de Beauvoir interroge Jean-Paul Sartre*, in *Simone de Beauvoir et la lutte des femmes*, in *L'Arc*, nr. 61, 1975, p. 10.

Het feit dat er zo weinig vrouwelijke kunstenaars waren en nog steeds zijn, ligt in de lijn van een hele reeks vragen: waarom er zo weinig vrouwelijke artsen, componisten en noem maar op, waren en relatief nog steeds zijn. Deze vragen behoren tot een globaal onderzoek binnen Vrouwenstudies over de geringe aanwezigheid van vrouwen in het beroepsleven door de tijden heen. Deze problematiek overstijgt derhalve mijn eigen onderzoeksveld. Het is onmogelijk vanuit een specifieke discipline als de kunstgeschiedenis de gehele sociale werkelijkheid in dit verband — in haar historische totaliteit bovendien — grondig te bestuderen. Hier is dus een interdisciplinaire samenwerking aangewezen.

Bijgevolg wens ik hier een lans te breken voor een doordachte interdisciplinaire aanpak. Daarbij rijzen onvermijdelijk problemen van interdisciplinaire communicatie, voortvloeiend uit de discrepantie tussen de verschillende theoretische kaders en onderzoeksmethoden van de betrokken disciplines⁴. Ook kunnen vanuit de aparte disciplines bepaalde onderzoeksvelden op verschillende wijze worden afgebakend en gestructureerd, zodat ze niet vertaalbaar zijn naar de andere disciplines toe, of op bepaalde punten geen antwoord kunnen bieden.

Hoewel een onderzoek naar de mogelijke oorzaken van de relatief beperkte aanwezigheid van vrouwelijke kunstenaars in de beeldende kunsten, op het eerste gezicht moet leiden naar sociaal-historische gronden, meen ik dat een kunsthistorische inbreng wenselijk is. Zo wordt een kunsthistoricus ertoe gebracht specifieke vragen te stellen naar de andere disciplines toe, over problemen die vanuit die andere disciplines weinig of niet op de gepaste manier werden onderzocht omdat de noodzaak ervan zich niet onmiddellijk opdrong. Ik zal ter verduidelijking een voorbeeld geven.

Het ligt voor de hand dat een onderzoek naar de factoren die een rol hebben gespeeld in die ondervertegenwoordiging van vrouwelijke kunstenaars slechts een inzicht kan bieden indien het onmiddellijk kan worden gerelateerd aan de situatie van de mannelijke kunstenaars in dezelfde historische context, zelfde tijd, zelfde regio zelfde milieu, zelfde sociale laag, zelfde kunsttak enz... De problematiek van het kunstenaars-zijn vormt een 'kruistabel' tussen twee marginale categorieën: kunstenaar én vrouw.

Welnu, er is vanuit sociaal-historische en sociologische hoek reeds heel wat onderzoek verricht naar de geschiedenis van het gezin, naar gezinsstructuren binnen de verschillende klassen of sociale lagen, dit

4. Dit probleem werd gesteld door Leo APOSTEL en Jaak VANLANDSCHOOT, *Interdisciplinariteit, wereldbeeldenconstructie en diepe verspreiding als tegenzetten in een cultuurkrisis*, Brussel, V.U.B., Centrum Leo Apostel, 1988, p. 8.

ook in combinatie met de arbeidsverdeling tussen beide seksen (en o.a. het probleem van de kostwinning), maar er is mij geen enkele studie bekend die hetzij historisch, hetzij gericht op de huidige toestand, natrekt binnen welke gezinssituatie kunstenaars zich bewegen.

Mijn steekproefonderzoek waarover hoger reeds sprake was, wijst in de richting van een relatief grote voorkeur bij vele kunstenaressen (bij ruime een vierde) voor een bewust vrijgezellenbestaan, voor een bewust kinderloos huwelijk, of meer recent voor samenwonen of voor een LAT-relatie. Mijn onderzoek is echter niet echt relevant indien ik dit resultaat niet kan meten aan de gezinssituatie van mannelijke kunstenaars. Ik kan mij best voorstellen dat ook tal van mannelijke kunstenaars voor het celibaat hebben gekozen om redenen die eigen zijn aan een kunstenaarsbestaan en weinig met sekse te maken hebben (onzeker inkomen, nood aan volledige bewegingsvrijheid e.d.m.). We lopen hier dus het risico de specifieke vrouwenproblematiek scheef te trekken. Niettemin moet worden opgemerkt dat de redenen om niet te huwen bij mannelijke en vrouwelijke kunstenaars anders kunnen liggen: b.v. huishouden en moederschap bij de vrouw, het kostwinner-zijn en „*vie-de-bohême*” ... bij de man.

Voorts is uit mijn onderzoek gebleken dat de vrouwelijke kunstenaars die verklaren bewust ongehuwd te zijn gebleven en ook consequent alleen te leven, op een paar na allen geboren zijn vóór de tweede Wereldoorlog. Diegenen onder hen die daarentegen een vaste partner bekennen met wie ze eventueel samenwonen, zijn op één na geboren na 1945. Dit feit schijnt er wel op te wijzen dat heden het huwelijk minder als rem voor de artistieke ontplooiing wordt ervaren dan vroeger. Ook hier zou een vergelijking met de percentages voor het geheel van de bevolking, en in het bijzonder met de burgerlijke stand van mannelijke kunstenaars wellicht verhelderend zijn. Dit zou bovendien gerelateerd dienen te worden aan de historische ontwikkeling van de gezinsstructuren tot op heden, meer bepaald aan de relatieve uitholling van het traditioneel-burgerlijk gezin.

Dit is weliswaar een onderzoeksveld van de sociale geschiedenis en de sociologie, doch ik denk dat binnen een interdisciplinair project van Vrouwenstudies, een mogelijkheid gecreëerd kan worden om dergelijke onderzoeksvelden in meer specifieke en concrete richtingen uit te werken.

III

Welke zijn de verschillende velden die het interdisciplinair onderzoek moet bestrijken om het vraagstuk van de beperkte aanwezigheid

van vrouwelijke kunstenaars in de beeldende kunsten nader en zo ruim mogelijk te analyseren?

Als vertrekpunt opteer ik voor een heel eenvoudige en concrete vraagstelling, uitgaande van de 'existentie' zelf van een kunstenaar: hoe wordt men kunstenaar, hoe leeft en werkt een kunstenaar, hoe treedt men als kunstenaar naar buiten, hoe wordt men door de maatschappij als kunstenaar erkend, wie komt aan bod in de kunstkritiek en uiteindelijk in de kunstgeschiedenis en op welke basis ...?

Een dergelijke werkwijze is vooreerst zeer soepel: ze laat toe het fenomeen kunstenaar in al zijn mogelijke varianten te ontvouwen, zonder het eerst te moeten definiëren. Vertrekken vanuit een definitie van het concept 'kunstenaar' zou het onderzoek immers reeds op voorhand beperken tot de officieel 'geattireerde' en daadwerkelijk 'gearriveerde' kunstenaars. Hierdoor zouden we eigenlijk binnen de heersende ideologie blijven steken en het spel van de in vraag gestelde maatschappelijke structuren stilzwijgend meespelen. Het kan voor ons onderzoek integendeel zeer interessant zijn ook de kunstenaars-in-spe die het niet hebben gehaald mee te betrekken (b.v. academiestudenten die na hun studies hebben afgehaakt, omwille van een huwelijk e.d.m.)

Ten tweede biedt deze werkwijze het voordeel van haar concreetheid: door de opbouw (ontstaans-, ontwikkelings- en bestaansvoorwaarden) van een kunstenaarsloopbaan als het ware van in de wieg, stap voor stap te volgen, verminderen we het gevaar sommige factoren over het hoofd te zien.

Ik zal hiernavolgend de vele punten van het onderzoek niet exhaustief opsommen, laat staan uitdiepen. Dit is slechts een methodologische verkenningstocht waarvan ik de grote krachtlijnen probeer aan te duiden.. Overigens staat dit onderzoek voor mij nog in een experimentele fase. Het kan worden begrepen als een soepel schema dat gaandeweg in al zijn facetten kan worden verfijnd, uitgediept en bijgeschaafd.

De wording van een kunstenaarsloopbaan ligt op de kruising van drie velden: de artistieke opleiding, het privéleven en de kunstwereld. Laten we dus beginnen met de problematiek van de artistieke opleiding.

Dat er geen vrouwelijke Michelangelo's, Rembrandts noch Picasso's zijn opgestaan — net zo min als Eskimo tenniskampioenen — moet volgens de Amerikaanse kunsthistorica Linda Nochlin niet worden gezocht in de vrouwelijke natuur, maar in de vrijwel algemene beknotting van de mogelijkheden tot ontplooiing van een 'talent'⁵.

5. Linda NOCHLIN, *Why have there been no great women artists?* (1971); gepubliceerd in T.-B. HESS & E.C. BAKER (ed.), *Art and Sexual Politics. Women's Liberation, Womens Ar-*

Men wordt niet als kunstenaar geboren. Zgn. aangeboren talent is zeker niet voldoende: het moet worden aangekweekt, geoefend, bijgeschaafd; technieken worden aangeleerd ... Kortom: men wordt tot kunstenaar opgeleid. Het leerproces is dus van primordiaal belang. Linda Nochlin wijst erop dat in de meeste landen, tot ver in de 19de eeuw, vrouwen niet werden toegelaten in het openbaar kunstonderwijs. In het beste geval en indien de sociale conditie zulks toeliet, waren ze aangewezen op privé-onderricht. Dat hierdoor het gebrek aan technische kennis en vaardigheid zich vooral manifesteerde op een gebied als dat van de beeldende kunsten, ligt voor de hand. Als bewijs a contrario kan men trouwens aanvoeren dat er in diezelfde tijden wél 'grote' schrijfsters hebben bestaan. Het schrijven vergt in de regel niet dezelfde lange technische opleiding buitenshuis.

Later werden de vrouwen wel toegelaten tot academies, maar niet in alle afdelingen, met name niet in de klassen waar men tekent en schildert naar naakt model. In haar tekst over „*The question of the Nude*” zet Linda Nochlin de gevolgen van deze discriminatie uiteen⁶. Vanaf de renaissance tot het einde van de 19de eeuw was de studie van het naakt model immers van het allergrootste belang voor de historieschilderkunst die gold als de hoogste categorie. In de academies was dit meestal een mannelijk naakt, dat moest worden onttrokken aan de blik van vrouwen. Vrouwelijk naakt zou verboden geweest zijn in de publieke scholen tot ca. 1850, maar wel bestudeerbaar in privé kunstenaarsateliers. Vrouwen mochten zich weliswaar uitkleden als model, maar naar geen enkel naakt, noch vrouw, noch man, tekenen. Zo duurde het in de Londense academie tot 1893 eer de meisjesstudenten in de 'lifedrawing'-ateliers werden toegelaten, en dan nog: het model moest gedeeltelijk verhuld („*partially draped*”) zijn.

Vrouwen waren dus in hun opleiding beperkt tot de zgn. 'minor' genres: portret, landschap, stillevens ... of de decoratieve kunsten. Dit verklaart meteen waarom in de 19de eeuw, met de opkomst van een bourgeoisie die meer gesteld was op die kleinere genres dan op de grootse historieschilderingen, een lichte stijging van het aantal vrouwelijke kunstenaars kan worden vastgesteld, zodanig dat enkele vrouwen tot de Parijse Salons konden doordringen.

De 'mythe' van de 'Grote Artiest' als goddelijk Genie, met aangeboren talenten, blijft de onbewuste grondslag van veel kunsthistorische monografieën, terwijl kunstvaardigheid, evenals intelligentie, stap voor stap worden opgebouwd. Sociale en institutionele structuren

tists and Art History, New York — London, Art News Series — Collin Books, 1973 (4de druk 1978), pp. 1-39.

6. Id., pp. 24-29.

zijn derhalve bepalend voor de mogelijkheden van artistieke ontwikkeling, en men kan nuttig nagaan uit welke sociale klassen of groepen kunstenaars (zowel mannen als vrouwen) gekomen zijn in de loop der tijden. Hoeveel kwamen er niet uit artistieke families (vader, grootvader ook kunstenaar) en genoten derhalve van jongsaf aan een gerichte begeleiding? Dit verklaart ondermeer dat een vrij groot deel van de bekende kunstenaressen uit het verleden dochters van schilders waren.

Historisch kan men vaststellen dat de mogelijkheden van een artistieke opleiding voor vrouwen geen gelijkmatige evolutie hebben gekend. Voor Nederland heeft men bij voorbeeld kunnen aantonen dat vrouwen in de 17de eeuw relatief meer vrijheden en mogelijkheden tot een artistieke opleiding kenden dan in de 19de eeuw⁷. In de 16de-17de eeuw waren er geen bepalingen die vrouwen verboden lid te worden van de Sint-Lucasgilden. In de reglementen was er steeds sprake over gildebroeders én zusters. Een bekend voorbeeld is Anna Maria van Schurman (1607-1678) die in 1643 in de Utrechtse Sint-Lucasgilde toetrad als „Kunstschilderesse, Beeldhouwster en Graveerster”⁸.

Als echter vanaf de 18de eeuw het kunstonderwijs in speciaal daartoe opgerichte academies plaatsgrijpt, zien we dan ook het aantal vrouwelijke kunstenaars er op achteruitgaan. En in de 20ste eeuw, met de openstelling van de academies voor meisjes was het voorspelbaar dat het aantal kunstenaressen in stijgende lijn zou gaan. Uit mijn reeds vermelde steekproef is gebleken dat het overgrote deel van de kunstenaressen die heden werkzaam zijn inderdaad academie hebben gelopen. Slechts 12 op de 96 geïnterviewde vrouwen vormden hierop een uitzondering en verklaren zichzelf autodidact.

In het kader van het vooropgesteld interdisciplinair onderzoek kunnen we dus besluiten dat om te beginnen een nauwgezette historiek en analyse van het kunstonderwijs in al zijn facetten noodzakelijk is.

Hiervoor zijn we aangewezen op de pedagogische discipline. Ik denk niet zozeer aan de geschiedenis van de onderwijsconcepten en methoden, maar vooral aan een kwantitatieve geschiedenis van de instellingen zelf: types, spreiding, leerlingenaantallen, toegankelijkheid voor meisjes, percentages jongens- en meisjesstudenten op de verschillende niveau's van het kunstonderwijs ... enz. Zolang we niet over

7. Rosa LINDENBURG, 'Peerel van den doeck'. *De Nederlandse kunstenares in de 17e en 18e eeuw*, in *Openbaar Kunstbezit*, jg. 22, nr. 4, november 1978, pp. 147-156.

8. Katlijne VAN DER STIGHELEN, *Anna Maria van Schurman (1607-1678), of 'Hoe hoog dat een maecht kan in de konsten stijgen'*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 1987, p. 25.

dergelijke gegevens beschikken, blijven we steken in vage theorieën. Bij mijn preliminair onderzoek is immers het vermoeden gerezen dat meer algemene feministische theorieën (zoals deze van Linda Nochlin) die de ganse Westerse cultuur over één kam scheren, al te simplifiërend te werk gaan.

IV

Het lag voor de hand dat er een rechtstreeks verband bestaat tussen de mogelijkheden tot artistieke scholing en het aantal kunstenaressen. Niettemin biedt dit geen afdoende verklaring voor de relatieve ondervertegenwoordiging van vrouwelijke kunstenaars in de beeldende kunsten, noch in het verleden, noch heden.

Voor het verleden beschikken we over een interessante aanwijzing 'a contrario'. Meisjes uit de goeude klassen konden wel terecht in tal van privé-scholen. Het schilderen en musiceren behoorden immers, evenals naaldwerk of breien, tot de 'accomplishment' van het welopgevoede burgersmeisje, maar dan met het oog op een soort vrijetijdsbesteding of bezigheidstherapie (ik voeg er aan toe: voor wie huispersoneel had ...), d.w.z.: een artistieke bezigheid die het huwelijk en de huiselijke plichten niet in het gedrang bracht. Dit verklaart ook meteen waarom deze vrouwen zich bij voorkeur bekwaamden in miniaturen, pastel, aquarel en andere kleinere genres die geen omslachtig atelierwerk vragen, en desnoods in de huiskamer kunnen worden beoefend, of geschikt zijn als salon-activiteit. Zoals spinnen, weven, borduren, breien, kantklossen, naaldwerk e.d.m. gold en geldt de miniatuurkunst soms nog als een 'typisch vrouwelijke bezigheid'.

De vraag die hier rijst is: hoe komt het dat deze vrouwen, ondanks hun artistieke opleiding, zich zelden of nooit als kunstenaar hebben opgesteld? De vrouw maakte als professionele kunstenaar nauwelijks kans. Dit brengt ons tot de kern van de zaak. Men moet wellicht niet de instellingen en het tekort aan artistieke opleiding als zodanig met de vinger wijzen. De instellingen zijn immers slechts een middel, onder andere, in handen van een patriarchale maatschappij die de vrouw „op haar plaats” wil houden in het belang van het patriarchaal gezin.

Heden kan wellicht nog duidelijker worden aangetoond dat de problemen niet in de eerste plaats op institutioneel vlak liggen, dan wel dat de eventuele beknutting van artistieke studies eerder te maken heeft met bepaalde verwachtingen van de ouders inzake de beroepskeuze van hun dochters. Geen enkele geïnterviewde kunstenaar

heeft een tekort aan instellingen voor kunstonderwijs als argument naar voren geschoven. Er werd integendeel gewezen op de steeds toenemende mogelijkheden op dit gebied, vooral op de kans die geboden wordt door een vrij uitgebreid net van artistiek avondonderwijs of zgn. kunstonderwijs voor sociale promotie. Een aanzienlijk deel (ongeveer 15 procent) van de respondenten zijn pas op latere leeftijd met een artistieke opleiding aan een of andere avondacademie begonnen. En ook tal van kunstenaressen die reeds als meisje academie hadden gelopen, hebben de geboden kans benut om zich later te bekwamen in een of andere specialiteit.

Wel hebben tal van vrouwen geklaagd over de soms zeer grote weerstand van hun ouders tegen een artistieke opleiding. Het vreemde is wel dat, voor de mij bekende gevallen, deze weerstand van de ouders zich vooral voordeed in min of meer kunstminnende milieu's en niet alleen, zoals men zou verwachten, bij lagere klassen en bij zgn. „cultuurbarbaren". De redenen die door de ouders voor hun verbod naar voren werden geschoven, zijn veelal van praktische aard: onzekerheid van het beroep (dit argument geldt ook voor jongens) e.d.m. Maar bovenal: „niets voor een meisje!" De toon van tal van verklaringen heeft dan ook mijn vermoeden versterkt dat de weerstand tegen een artistieke opleiding eerder te maken heeft met status en met bepaalde sociale verwachtingen van de ouders inzake de beroepskeuze van hun dochters. Tot op zekere hoogte speelt dit ook voor jongens, maar voor meisjes schijnt het traditionele rollenpatroon zwaarder door te wegen.

Hiermee komen we op het terrein van de sociologie, meer bepaald de studie van de sekse-specifieke socialisatie. Dit kan worden omschreven als „het proces waarbij een individu zich waarden, normen, vaardigheden en gedragskenmerken eigen maakt die binnen een bepaalde maatschappij voor dat bepaald individu wenselijk en/of noodzakelijk worden geacht om te participeren aan maatschappelijke instituties". Niet alleen de opvoeding, zowel binnen het gezin als op school is hierop gericht, maar eigenlijk worden we een mensenleven lang (vaak onbewust) geconditioneerd door een uiterst complex weefsel van allerlei socialiserende instanties, via taal, media, cultureel leven en noem maar op.

Het probleem van de beperkte aanwezigheid van vrouwelijke kunstenaars op het gebied van de beeldende kunsten kan dus niet worden behandeld indien men niet eerst een inzicht verkrijgt in het profiel van 'de vrouw' zoals het sociaal-cultureel-historisch werd geconstrueerd: welke is haar rollenpatroon, welke zijn haar sociale verwachtingen en die van haar familie? En is er binnen dit schema 'vrouw' überhaupt plaats voor een kunstenaarsbestaan? En tenslotte, hoe evolueert thans dit stramien?

Het is vanzelfsprekend dat dit geen onderzoeksterrein is voor kunsthistorici, doch voor sociologen. De vraag die ik dan binnen een interdisciplinaire aanpak van het betrokken onderzoek zou willen stellen is juist deze naar een sociologische analyse van het kunstenaarschap in combinatie met 'gender'.

Vrouwenstudies onderscheiden zich op dit vlak van de vroegere emancipatiestudies. Bij emancipatiestudies is men ervan uit gegaan dat vrouwen (in casu als kunstenaressen) een achterstand moesten inhalen. Indien er met wisselend succes een emancipatorische strijd kan worden gevoerd inzake de concrete positie van de vrouw, op het nu aangesneden gebied van de socialisatie ligt het probleem des te moeilijker, want het is niet onmiddellijk zichtbaar. Het manifesteert zich in wat we in gewone taal de mentaliteit noemen: het is een onzichtbaar weefsel van tradities en gewoonten dat vaak sterker is dan wetten en instellingen en waar men geen vat op heeft. Kon er b.v. met klare taal worden geijverd voor de toegang van meisjes in het kunstonderwijs, hoe slaagt men erin het haar naderhand mogelijk te maken als kunstenaar te leven? Een mannelijk artiest kan zijn kunstenaarschap combineren met de gangbare sociale structuren (gezinsleven enz.). De vrouw integendeel moet vaak afstand doen van een gezinsleven, wil zij haar artistieke aspiraties realiseren. Zij kan zich daar niet meer gedragen zoals de maatschappij verwacht dat ze zich gedraagt, maar integendeel zal zij noodgedwongen de grenzen van de sociale normen inzake man-vrouw-verhouding moeten overschrijden.

In de begintijd van de vrouwenbeweging heeft men de socialisatie gezien als dé sleutel op het probleem van de ongelijkheid tussen de seksen. Want, zoals Simone de Beauvoir het in „Le Deuxième Sexe” (1949) zo raak formuleerde: „men wordt niet als vrouw geboren, men wordt tot vrouw gemaakt”. Het hele complex van mannelijke én vrouwelijke eigenschappen zou het produkt zijn van een specifieke culturele en maatschappelijke conditionering. De onontkoombaarheid van het noodlot 'vrouw' werd hierdoor dus hoopvol gerelativeerd. Als men meisjes en jongens maar anders opvoedde, zou de wereld vanzelf veranderen.

Ik zal hier niet dieper ingaan op de verschillende socialisatietheorieën die in de loop van onze eeuw werden ontwikkeld en op een of andere wijze een weerslag hebben gehad op het nadenken over de vrouwenproblematiek. Samenvattend kan men stellen dat aanvankelijk de meeste aandacht vanuit Vrouwenstudies uitging naar de verschillende rollentheorieën. Ook was men zeer geïnteresseerd in de wijze waarop mensen rollen verwerven, meer specifiek de sekserol: aangeleerd door en proces van imitatie of van straf-en-beloning (de

sociale leertheorie) of door zelfcategorisatie (de cognitieve ontwikkelingstheorie)? Parallel hieraan beklemtoonden tal van studies (vooral in de jaren '70) het impact van de opvoedingspraktijken die kleine meisjes vanaf hun geboorte disciplineren en beroven van hun creativiteit.

Het rolbegrip suggereert echter in zekere mate dat er inwisselbaarheid mogelijk zou zijn. Het laat geloven dat bewustwording van zijn seksueel en een andere opvoeding van de kinderen automatisch naar de gelijkheid van man en vrouw zouden leiden. Er is dan ook kritiek gekomen op het rolbegrip. Het rolbegrip verdoezelt immers 'het waarom?'. Waarom worden door de maatschappij bepaalde verwachtingen gesteld, verlangd of geëist, en gehonoreerd?

Binnen de 'gender-studies' heeft men gepoogd hierop een antwoord te formuleren. Het begrip 'gender' (van het Latijns 'genus') staat voor het historisch-sociaal-cultureel geconstrueerd geslacht, in tegenstelling tot de genetisch-bepaalde sekse. De sekse (de biologische invloeden) wordt niet genegeerd, maar men mag er niet van uitgaan, ze niet vooronderstellen als een determinerende factor. Niet alleen biologische individuen, maar ook alle menselijke handelingen en eigenschappen worden als mannelijk of vrouwelijk gekarakteriseerd of ermee geassocieerd. Deze man-vrouw-dichotomie is niet statisch, maar kan historisch verschuiven (b.v. het wenen, vandaag als typisch vrouwelijk bestempeld, was eertijds ook aan mannen toegelaten en werd zelfs lyrisch in de verf gezet). Deze historisch-sociaal-culturele constructie wordt symbolisch aangewend en heeft een weerslag op de individueel-psychologische constructie van elkeen. Deze gepolariseerde wereld is echter verre van neutraal, hij impliceert een hoger-lager-rangorde, die afhankelijk is van de culturele dominantie van diegenen die beschikken over de macht om de eigen rangorde aan de anderen op te leggen. Door de loskoppeling van biologische sekse en sociaal-cultureel geslacht, kon men aldus de sociale structuren blootleggen die ten grondslag liggen van de man-vrouw-polarisatie, met name de onderlinge machtsverhoudingen tussen mannen en vrouwen. Daarbij had men ook oog voor de relatie tussen gender en klasse.

Ook Gender-studies bieden mogelijk uitzicht op een gelijkschakeling van man en vrouw. Want mede onder invloed van de analyses van de Franse denker Michel Foucault, legt men de nadruk op de historische constitutie van de gender-verhouding⁹. En wat historisch werd geconstitueerd, kan 'politiek' (in brede zin) worden ontbonden, d.w.z. dat er mogelijkheden bestaan om er tegen in te gaan.

9. Cfr. o.m. diens interview *Entretien avec Michel Foucault, réalisé par André Berten*, gepubliceerd in *Le Genre dans l'histoire*, (Les Cahiers du Grif nr. 37-38), Paris, Editions Tierce, 1988, p. 9-19.

V

Het aansnijden van het vraagstuk van de artistieke opleiding voor meisjes heeft me reeds een heel eind vooruit doen lopen op het inzicht dat het een problematiek betreft van globaal-sociaal-culturele aard.

Een doorlichting van het tweede veld waarop het bestaan van een vrouwelijke kunstenaar is ingeplant, nl. wat ik simplifiërend als het 'privéleven' (een vrij ongelukkige term) heb aangeduid, zou moeten toelaten deze problematiek nog scherper te focaliseren. Indien ik met enige aarzeling het woord 'privéleven' gebruik, dan is het omdat het eigenlijk gaat, in het geval van de kunstenaar, over haar bijzondere complexe situatie tegenover het gezin in combinatie met het artistieke beroep, in al hun respectievelijke vormen, over haar keuzemogelijkheden die alle specifieke moeilijkheden vertonen.

Indien de studietijd nog enigszins kan worden opgevat als een soort utopische oase, waarbinnen zowel meisjes als jongens hun aspiraties zorgeloos in de studie zelf kunnen verwezenlijken, eenmaal terechtgekomen in wat men de 'volheid van het leven' noemt, zullen zij elk van hun kant worden geconfronteerd met de weerstand van de maatschappij. Ik heb er reeds op gealludeerd: ook al laat men een meisje kunstonderwijs volgen, hoe slaagt men erin het haar naderhand mogelijk te maken als kunstenaar te leven?

School en maatschappij staan hierin soms haaks op elkaar: het onderwijs opent voor meisjes en jongens in principe dezelfde perspectieven op een beroepsleven, maar socialisatie door een overwegend heteroseksuele pubercultuur plaatst meisjes (wellicht vaak onbewust) voor de keuze: de haar sociaal toegeschreven aspiraties in de richting van een huwelijk en moederschap waarmaken, of haar krachten bundelen met het oog op een carrière? En indien ze beiden verlangt, hoe zal zij ze kunnen combineren?

Moet in deze richting een verklaring worden gezocht voor de vaststelling dat heden, nu er haast meer meisjes dan jongens academie lopen, er toch nog steeds beduidend minder vrouwen dan mannen voor een artistiek beroepsleven kiezen? Waarom haken vooral meisjes af?

Ik vertel eigenlijk niets nieuws en de studie van deze complex materie hoort als zodanig niet tot mijn domein. Onder II heb ik reeds geïllustreerd hoe ik hiervoor zou moeten kunnen terugvallen op onderzoek, analyses, methodes en theorieën van de disciplines die zich daar in het bijzonder mee inlaten: voornamelijk de sociale geschiedenis en de sociologie.

Met het oog op mijn onderzoek kan de historiek van het gezin en het familiale leven, in correlatie met de algemene sociaal-economische veranderingen, ook in het licht van de mentaliteitsgeschiedenis en gender, een relevante grondslag vormen om de wisselende bestaansmogelijkheden van de vrouw als kunstenaar te begrijpen. Het spreekt vanzelf dat de wijze waarop het bestaansrecht van vrouwelijke kunstenaars doorheen de tijden geïmagineerd werd, rechtstreeks in verhouding staat tot de wijze waarop de vrouw in de maatschappij telkens haar plaats toegewezen krijgt. Het is inderdaad opmerkelijk dat eeuwenoude problemen slechts als problemen werden aangevoeld, en daadwerkelijk ervaren na een hele tijd. Dan beginnen zij pas door te dringen tot het bewustzijn van de belanghebbenden, en uiteindelijk nog een hele tijd daarna, eerder te rekenen in generaties dan in jaren, tot het bewustzijn van de gemeenschap waarvan die belanghebbenden een goede helft uitmaken.

Zo denk ik dat er een onmiskenbaar verband bestaat tussen de aandacht voor vrouwelijke kunstenaars in de kunsthistorische literatuur en de geschiedenis van het gezin. Ondanks de relatief geringe aanwezigheid van vrouwen in de beeldende kunsten, spreken tal van oudere auteurs, tot laat in de 17de eeuw, tot in de titel van hun boeken, b.v. over „vermaarde kunstenaars én kunstenaressen”. Het werd dus niet als ongepast ervaren dat een vrouw als kunstenaar in de belangstelling kwam.

Hoe verrassend ook, de vrouwelijke kunstenaars werden als het ware minder en minder zichtbaar vanaf de 18de eeuw. Dit kan niet anders dan gerelateerd worden aan de opkomst en evolutie van het burgerlijk gezin, waarin de vrouw als huisvrouw, moeder, opvoedster en hoedster van de burgerlijke waarden, een heel specifieke „ereplaats” en rol krijgt toebedeeld. Het kunstenaarschap voor vrouwen komt daar als zodanig zelfs niet eens in vraag. Bovendien is het ontstaan van afgezonderde sferen voor mannen en vrouwen, door de scheiding tussen het openbaar leven en het privéleven, nefast geweest voor de mogelijkheden voor vrouwen om als kunstenaar door het leven te gaan. Het kunstenaarschap behoort immers voor een groot deel tot de openbaarheid.

Met de toenemende emotionalisering van de kleine gezinskern in de 19de eeuw en zelfs tot in de 20ste eeuw, blijft het voor een vrouw, vooral voor de burgervrouw, moeilijk zich daaruit los te werken. En arbeidersvrouwen gaan weliswaar buitenshuis werken, doch zij worden geen kunstenaar. Kunstenaars staan hoe dan ook op in bepaalde milieu's. Een verband tussen kunstenaarschap en klasse kan niet worden geloofd.

Hoe zwaar een bepaalde gezinsideologie tot op heden nog doorweegt heb ik kunnen ervaren uit mijn preliminair onderzoek waarnaar ik reeds enkele malen heb verwezen.

Het overgrote deel van de geïnterviewde gehuwde kunstenaressen verklaarde vrijwel alleen in te staan voor de gezinslast, slechts sporadisch bijgestaan door een werkvrouw, echtgenoot, kinderen of andere verwanten. Op de vraag naar de repercucie van deze situatie op haar mogelijkheden om zich als kunstenaar te ontplooiën en naar de wijze waarop dit door haarzelf wordt ervaren, liepen de meningen nogal uiteen. Wel wezen allen die moeder zijn op de „vrij moeilijke tot zeer moeilijke tijd toen de kinderen jong waren”. Het weze meteen gezegd dat de meest frequente reden van een eventuele onderbreking in de artistieke loopbaan de zorg voor kleine kinderen is.

Voor de enen is moederschap en kunstenaarschap eigenlijk niet verenigbaar: de problemen voor een vrouwelijke kunstenaar komen heden niet meer uit de buitenwereld, maar liggen binnen het eigen gezin. Voor anderen is de combinatie van kunstenaarschap en gezinsleven voor een vrouw best mogelijk. Maar het meest merkwaardige is wel dat in beide gevallen één zaak als een paal boven water blijft staan: de volstrekte prioriteit van het gezinsleven waarvoor zij hebben gekozen: „mijn gezin heeft voorrang” wordt ook nu nog steevast geantwoord. „Kunstenaar zijn, ja, op voorwaarde dat het gezin er niet onder lijdt”. Zoniet voelen zij zich schuldig. Ik had de indruk niets nieuws te vernemen: Niettemin meen ik een lichte accentverschuiving te kunnen waarnemen. De oudere generaties wijzen meer op de noodzaak van de ‘onmogelijke’, ‘dramatische’, ‘frustrerende’ ... keuze tussen gezin en kunst, en pijnigen zichzelf met schuldgevoelens, terwijl de jongere kunstenaressen (geboren einde de jaren '50, begin de jaren '60) hier enigszins lossier tegenover staan, minder wijzen op de noodzaak van een keuze, meer geloven in een combinatiemogelijkheid, en zich ook minder culpabiliseren. Sommigen willen uitdrukkelijk moeder zijn en benadrukken het belang van die existentiële ervaring, tevens als grondslag voor hun artistieke creativiteit. Heeft het met de leeftijd te maken of is het een teken van een reële evolutie?

VI

Een bijzondere hinderpaal voor het hier voorgestelde onderzoek in het perspectief van een interdisciplinaire samenwerking, vormt het concept ‘kunstenaar’ als zodanig. Het probleem is vooreerst dat het begrip ‘artistiek beroep’ moeilijk te vatten is. In tegenstelling tot de meeste beroepen die men in bepaalde categorieën kan onderbrengen,

is het statuut van kunstenaar oneindig gevarieerd. Kunstenaars kunnen werken in loondienst, als zelfstandige, freelance, ... tot en met als hobbyist — dus ook buiten elke beroepsvorm. Het concept 'artistiek beroep' vormt dan ook een uitdaging voor de notie zelf van 'beroep' zoals in de sociologische traditie wordt behandeld. Volgens sommigen dringt zich een herdifiniëring op, of zelfs een afwijzing van het concept 'beroep' in dit verband¹⁰.

Uit mijn persoonlijk onderzoek is bovendien gebleken dat beroep en kunstenaarschap vaak twee gescheiden zaken zijn. Slechts 7 % van de geïnterviewde kunstenaressen heeft inderdaad verklaard van hun eigen kunstproductie te kunnen leven, en kunnen derhalve als beroepskunstenaar worden beschouwd. Alle andere kunstenaressen hebben verklaard dat ze aan de verkoop van hun kunstwerken weinig of niets overhouden. Zij prijzen zich zeer gelukkig, als zij uit de kosten komen (voor het aanschaffen van materiaal, tentoonstellingskosten e.d.m.). In tal van gevallen lukt het hen niet en wordt er integendeel (veel) geld „ingepompt”.

Voor hun levensonderhoud zijn de meesten dus op andere inkomsten aangewezen. Ongeveer 15 % is afhankelijk van een echtgenoot-kostwinner. De rest heeft een eigen beroepsinkomen. Beroep en kunst zijn voor hen dus twee aparte werkzaamheden. In het beste geval hebben zij een baan in het kunstonderwijs (ongeveer 40 %), waardoor hun beroepsactiviteiten niet al te ver buiten de artistieke sfeer vallen.

Op dit punt zou een vergelijkend onderzoek met de mannelijke kunstenaarspopulatie wel voor een juister perspectief kunnen zorgen. Ik heb immers de indruk dat ook voor mannelijke kunstenaars het lesgeven in het kunstonderwijs of een job in de toegepaste artistieke sector (publiciteit, design ... enz.) een vaak voor de hand liggende oplossing is voor hun bestaansmogelijkheden als kunstenaar. Misschien zelfs meer nog dan bij vrouwelijke kunstenaars, omdat in onze maatschappij het oude rollenpatroon van de man als kostwinner (voorlopig) nog steeds doorweegt? Op dat punt kan alleen een alomvattend onderzoek aantonen of de kansen op een professionele en rendabele artistieke carrière voor mannen hoger liggen dan voor vrouwen.

Een van de kwalijke gevolgen van de scheiding tussen broodwinning enerzijds en kunstenaarschap anderzijds, is een reëel risico dat

10. Eliot FREIDSON, *Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique*, in *Revue française de sociologie*, numéro spécial *Sociologie de l'art et de la littérature*, juillet-septembre 1986.

de artistieke activiteit naar de vrije-tijdszone wordt verschoven. Hoezeer ook tegen de zin van vele kunstenaressen die aldus worden gedegradeerd tot hobbyïstes, worden zij niet als 'professioneel' aanvaard, niet au-sérieux genomen, en blijven zij dan ook in grote mate onzichtbaar.

Zullen zij die toestand aanvaarden, zich er gaarne in schikken, of de uitdaging aanvaarden zich eruit te werken ondanks de enorme krachtinspanning nodig om zich waar te maken in de kunstwereld, en de strijd die hen nog vaak te wachten staat in hun privéleven?

VII

Het derde veld waarop onze aandacht zich moet richten om de wordingsgeschiedenis en ontplooiingsmogelijkheden van een kunstenaarsloopbaan te kunnen duiden, is vanzelfsprekend de zgn. kunstwereld zelf.

De kunstwereld, meer bepaald deze van de beeldende kunsten, kan ruwweg worden geschetst als een geheel van alles wat er noodzakelijkerwijze mee gepaard gaat: vooreerst wat geproduceerd wordt, vervolgens tentoonstellingen, vernissages, veiligen e.d.m., alle mogelijke publicaties over kunst, van de kritieken in de pers tot en met de vakliteratuur, wat aan kunst te koop is en wat gekocht en verzameld wordt, wat 'in' is enz., kortom een uitgebreide en doorlopende kunstkroniek als het ware.

Om enigzins vat te krijgen op een analyse van dit complex en onoverzichtelijk geheel, kan men het concept 'kunstwereld' concreter omlijnen en opvatten als het netwerk van allen die op een of andere wijze medewerken aan het totstandkomen, bekendmaken en verhandelen van een kunstwerk tot in zijn uiterste finaliteit¹¹. D.w.z. niet alleen zij die hebben bijgedragen tot de productie van het werk (fabrikanten van materialen, bestellers, opdrachtgevers, financiers ... en uiteraard de kunstenaar zelf), maar vooral alle mogelijke verspreidingsagenten van het kunstwerk: de kunstenaar zelf, de houders van galerijen, de inrichters van tentoonstellingen, de kopers, de verzamelaars ... Want een kunstwerk is eigenlijk slechts 'af' als het bekeken wordt. Kunstenaars wensen in de regel hun werk verspreid te zien: de blik van de toeschouwer voltooit het werk. Tenslotte behoren tot dit netwerk ook allen die mede de traditie van vormen, genres en stij-

11. Het concept 'kunstwereld' werd in die zin ontwikkeld door Howard S. BECKER, „*Arts World*”, Berkeley, University of California Press, 1982. Zie ook diens bijdrage *La distribution de l'art moderne* in *Sociologie de l'art. Colloque international*, Marseille 13-14 juin 1985. Sous la direction de Raymonde Moulin, Paris, La Documentation Française, 1986, pp. 433-446.

len bepalen waarin of waartegen zowel kunstenaars als publiek werken en schouwen. Dit zijn dan vooral de critici, museumconservatoren en kunsthistorici, die door hun uitspraken, selecties en geschriften de wijze waarop kunstwerken in de wereld komen, verspreid en begrepen worden, in een bepaalde richting stuwen.

Indien het begrip 'kunstwereld' aldus wordt gepreciseerd en uitgediept, komt men tot het onderscheiden van verschillende (mogelijk simultane) kunstwerelden, met elk hun eigen soort kunstproducten, verspreidingscircuits, vertoogbouwers en publiek. De grondslag van elke kunstwereld wordt gevormd doordat allen die erbij betrokken zijn grosso modo dezelfde wijze van (conventioneel-normatief) denken over kunst delen.

Het kunstenaarschap is derhalve geen louter individuele aangelegenheid, doch moet steeds worden gesitueerd als deel uitmakend van een bepaalde kunstwereld. Zelfs indien een kunstenaar zich zoveel mogelijk buiten de kunstwereld wil houden, wordt hij of zij tenslotte toch nog geïnclassificeerd, b.v. in de wereld van de zondagschilders, de hobbyisten, de borderlines, de Art-brut-kunstenaars enz.

De vraag die dan rijst, binnen het bestek van deze studies, is in hoeverre de beperkte aanwezigheid van vrouwelijke kunstenaars in de beeldende kunsten benaderd kan worden vanuit een doorgevoerde analyse van bepaalde kunstwerelden? Welke zijn de schakels in de netwerken van de diverse kunstwerelden waar het feit van vrouw te zijn een rol kan spelen?

Het functioneren van de kunstwerelden is in grove lijnen wel enigszins bekend, maar niet zo eenvoudig te vatten. En heden is het misschien nog minder doorzichtig dan in het verleden. Bovendien zijn de verschillende schakels zozeer met mekaar verweven dat het niet steeds duidelijk is in welke richting ieder van hen hun weerslag hebben. Ik zal er slechts enkele van aanstippen.

Afgezien van bepaalde basisvoorwaarden die vervuld moeten zijn om aan kunst te doen (opleiding, tijd, atelier, materiële mogelijkheden ... enz.) en waarop ik hoger reeds heb gewezen, hangt vooreerst veel af van de intenties van een kunstenaar zelf ten overstaan van de kunstwereld. Welke ambities koestert hij of zij? En kan men dan nuttig nagaan of mannelijke kunstenaars andere en/of meer ambities koesteren dan vrouwelijke kunstenaars? Is hierin een evolutie merkbaar? Welke zijn de factoren die deze verandering mogelijk stimuleren? De wil om carrière te maken, om de top te bereiken kan determinerend zijn voor bepaalde keuzen die een kunstenaar zal maken. Zo kan een kunstenaar inspelen op een mode, op verwachtingen van een publiek, met het oog op een grotere verstaanbaarheid of commercialiteit. Dit brengt ons tot het probleem van verspreiding en

de starheid, de moeilijke toegankelijkheid van een aantal circuits. Men kan niet tentoonstellen in galerijen met internationale faam zonder de nodige bekendheid. Doch bekendheid wordt vooral verworven door tentoonstellingen en gunstige kritieken. Verspreiding is dus belangrijk voor het opbouwen van een reputatie, doch zonder reputatie geen verspreiding. Dit is dus een vicieuze cirkel. Het betekent een moeizame weg die een gestadige inspanning, een hoog werkritme en een hoge frequentie van tentoonstellen vereist. Zou het kunnen dat vrouwen het hier om allerlei psychologische en andere redenen (nog steeds) moeilijker mee hebben dan hun mannelijke collega's? Als zij enkele jaren uit het circuit geraken (door moederschap b.v.) draaien zij niet meer mee en worden zij vergeten ...

Uit mijn preliminair onderzoek is gebleken dat tal van vrouwelijke kunstenaars zich koesteren in de 'zorgeloosheid' van de hobbysfeer. Hoewel het ze menens is wat de gedrevenheid voor hun kunstbeoefening betreft, en zij zich uitdrukkelijk verzetten tegen het etiket 'hobby', zien zij dermate op tegen die „molen van de kunstwereld” dat zij zich liever afzijdig houden. Uit overdreven bescheidenheid, uit gebrek aan zelfvertrouwen, uit een gevoel van onmacht of fatalisme? Liggen de diepere oorzaken hiervan bij de vrouwen zelf, gaat het hier om een verinnerlijkte weerslag van 'gender'? Kan er anderzijds sprake zijn van een van de menigvuldige vormen van (verscholen) discriminatie vanuit de kunstcircuits? Ligt het aan de kwaliteit van de werken zelf? Of aan een complex samenspel van dit alles tegelijk?

Iedere situatie zou punt voor punt een minitius onderzoek vragen waarvan ik heden slechts de meest voor de hand liggende invalshoeken ontwaar. Hierbij dient opnieuw te worden gewezen op de noodzaak van een weloverwogen interdisciplinaire samenwerking: de studie van de kunstwereld resorteert immers onder meerdere disciplines: de kunstsociologie, de kunstgeschiedenis, de kunstfilosofie en de esthetica.

Een grondvraag voor een kunsthistoricus is deze naar kwaliteit van het werk. Doch het werk is geen losstaand, autonoom product. Het is voorwerp van wisselende interpretaties, eventuele devaluaties en herwaarderingen door kunstcritici en kunsthistorici die het in een discours brengen. Het maakt deel uit van een bepaalde kunstwereld van waaruit het als kunstwerk wordt erkend en zijn 'waarde' verkrijgt. En de kunstwereld in het algemeen — het is een betudeerd en bekend fenomeen — heeft zich historisch zodanig ontwikkeld dat er verwarring mogelijk is tussen de artistieke-esthetische waarde en de financiële waarde van kunstwerken¹². Het is hier niet de plaats om het

12. Cfr. o.a. Ramonde MOULIN, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967.

proces van deze gang van zaken als zodanig te maken. Ik wil er slechts aan herinneren dat de kwaliteit geen absoluut intrinsieke waarde van het werk zelf is, maar dat zij op basis van een zekere consensus binnen een bepaalde kunstwereld, door individuen, de zgn. 'kenners', die eenzelfde zienswijze delen, aan het werk wordt toegekend (hoeveel kunstenaars zijn er niet die tijdens hun leven werden genegeerd en die slechts na hun dood werden erkend?) Kwaliteit is dus een kwestie van conventie en wordt normatief gehanteerd.

In de hedendaagse kunstwereld zijn in de regel de kunstcritici de gangmakers van kwaliteit. Zij vertolken het 'onzegbare' dat in kunstwerken tot uitdrukking wordt gebracht. Zij oordelen over wat kwaliteit heeft en wat niet, en bepalen hierdoor in sterke mate de selectie voor de latere kunstgeschiedschrijving.

Terwijl de relatieve afhankelijkheid of vaak aangeklaagde corruptie van sommige critici een heet hangijzer is, neemt men integendeel graag aan dat kunsthistorici boven elke verdenking staan. Zijn zijn per hypothese objectief-wetenschappelijk en bieden door hun discours een kader van classificatie dat tevens wordt gehanteerd door musea voor de aanwinsten en selecties van kunstwerken voor het nageslacht. De kunsthistoricus sluit aldus de keten van een bepaalde kunstwereld af en moet door zijn discours de garantie bieden van een esthetische legitimiteit van de kwaliteit en de waarde van alle kunstwerken.

Keren we thans terug tot het probleem van de vrouwelijke kunstenaars. Indien zij niet voldoende in de voornoemde verspreidingscircuits zijn geïntegreerd, wordt hen dus op voorhand een mogelijkheid ontzegd om via kritiek en kunstgeschiedenis te worden gereleveerd, laat staan als kwalitatief naar waarde te worden geschat.

Het stichten van afzonderlijke circuits voor werk van vrouwen — hoezeer dit vanuit de feministische strijd als noodzaak kan worden begrepen — biedt geen afdoende oplossing, integendeel: de kunstenaressen riskeren hierdoor nog meer geïsoleerd te geraken, hun werken door de officiële kunstwereld als 'vrouwenkunst' te worden opzijgeschoven, genegeerd en tenslotte vergeten. Mijns inziens is een afzonderlijke vrouwenkunstwereld evenmin aangewezen als een afzonderlijke vrouwenkunstgeschiedenis — zoals reeds bij het begin van deze uiteenzetting gesteld.

Bovendien is het heel belangrijk dat vrouwelijke kunstenaars in de officiële kunstgeschiedenis worden geïntegreerd met het oog op traditievorming. Men zal aannemen dat de af- of aanwezigheid van voorbeelden een weerslag kan hebben op de motivatie en het zelfvertrouwen om in de kunstwereld door te stoten. Daarom verdedig ik anderzijds zelf, in tegenspraak met mijn zopas geuite stelling, en te

gen elke kritiek over „feministische isolatie en ghettovorming” in, de stichting van speciale vrouwenmusea (zoals dit van Washington), alsook het inrichten van tentoonstellingen van kwalitatief belangrijk werk van vroegere kunstenaressen, want hier is het een kwestie van zelfwaardering.

Dit brengt ons terug tot de cruciale kwaliteitsvraag. Ligt het gewoonweg aan de relatief moeilijke integratie van vrouwen in bepaalde kunstcircuits met alle gevolgen vandien — m.a.w. is het vooral een kunstsociologisch probleem? Of is er (nog steeds) iets mis met de kwaliteit van kunst door vrouwen? En is dit dan op zijn beurt te wijten aan allerlei sociale, economische en andere uitwendige factoren? Of is de kwaliteit van vrouwenwerk anders, verschillend, zodat zij niet voldoende werd onderkend in een kunstwereld die nog steeds overwegend door mannen wordt beheerst? Zijn de kwaliteitsnormen dan toch mannennormen, die ook worden gehanteerd door vrouwen in machtsposities (vrouwelijke galerijhoudsters, conservators, kunstcritici, kunsthistoricae, alsook vrouwelijke kunstenaars die succes hebben omdat zij ‘mannelijk’ maken? We belanden hier bij de actuele discussie binnen Vrouwenstudies over „gelijkheid of verschil?” Bestaat er een van mekaar verschillende mannelijke en vrouwelijke verbeelding, gevoeligheid voor vorm en kleur ... e.d.m.? De meningen hierover — ook en vooral van kunstenaars — zijn verdeeld. Methodologisch gezien is het echter niet aangewezen op deze aleatoire meningen af te gaan, maar moeten wij de vraag naar gelijkheid of verschil aanhoudend terugkoppelen aan de verworven inzichten op het gebied van de biologie, de genderstudies en ook de psychoanalyse. Vanuit de hoek van laatstgenoemde discipline is er kritiek geformuleerd dat men zich binnen de Vrouwenstudies te zeer heeft blindgestaard op bewuste socialisatieprocessen en niet voldoende rekening heeft gehouden met onbewuste factoren. De noodzaak en de omvang van een disciplinair onderzoek wordt dus alsmaar ruimer. In het kader van literatuurwetenschappen heeft deze nieuwe ontwikkeling geleid tot een theoretisch kader omtrent de ‘écriture féminine’ (met als voornaamste vertegenwoordigers Luce Irigaray en Julia Kristeva). Meer filosofisch ligt dit in de lijn van het zgn. ‘differentiedenken’. Ik zal daar binnen het bestek van deze uiteenzetting niet over uitweiden. Ik zal mij beperken tot de vaststelling, in verband met mijn onderzoek naar vrouwelijke beeldende kunstenaressen dat dit een brede waaier opent van onderzoeksvelden en perspectieven.

Indien wij nagaan welke kwaliteiten in de loop der kunstgeschiedenis respectievelijk als mannelijk en vrouwelijk werden beschouwd, indien wij met verscherpte aandacht lezen in welke bewoordingen

mannelijke critici zich hebben geuit over kunst van vrouwen, dan bemerken wij soms hoe zij op zoek waren naar het typisch vrouwelijke, naar het 'andere' dat vrouwen moeten vertegenwoordigen¹³.

Welke was de weerslag van dergelijke kritieken op de vrouwen zelf? Hoe hebben zij deze kwaliteiten verinnerlijkt en er zich eventueel naar gedragen, er naartoe gewerkt?

Hoe hebben zij op een bepaald moment, binnen een dialectisch bewustwordingsproces als vrouwelijke kunstenaar, de waardeschaal van het oude polariteitsdenken mannelijk-vrouwelijk omgekeerd en het 'vrouwelijke' als zodanig als dé kwaliteit naar voren geschoven? Ik denk hier in het bijzonder aan kunstenaressen uit de jaren '70 in de lijn van Lucy Lippard, Judy Chicago e.a. die bewust typisch vrouwelijk werk voortbrengen met biomorfe vormen, vaginale motieven e.d.m. Ik denk aan vrouwen die sinds de kunststroming van de Body-art en andere performances, met de eigen vrouwelijke lichamelijke werken, waarbij zij zichzelf tot object maken, om zich hun eigen lichaam toe te eigenen als middel tot zelfkennis, tot bewustwording van de eigen vrouwelijke identiteit.

Welk impact heeft dit alles tenslotte op het nadenken over kunst binnen het kunstgebeuren zelf? Dienen dergelijke stromingen te worden beschouwd als een laatste stuiptrekking van het typisch vrouwelijke, waarna vrouwelijke kunstenaars zich met een groter zelfbewustzijn naar de top van een steeds minder seksistische kunstwereld zullen opwerpen? Of hebben zij integendeel een bres geslagen in het avantgardistisch eenheidsdenken en laten zij zien dat 'vrouwelijkheid' kan, dat — in termen van het 'differentiëren' — al het 'andere' kan, waardoor het onderscheid mannelijke-vrouwelijke kunstenaar vanzelf zal worden opgeheven in de veelheid van mogelijke geardheden? Of dit uiteindelijk het probleem van de relatieve ondervertegenwoordiging van vrouwen op het gebied van de beeldende kunsten zal oplossen is echter nog de vraag.

Op dit speculatief punt gekomen, denk ik dat het moment is aangebroken meteen een punt te zetten achter deze reflexie, zonder de pretentie hiermee alle aspecten te hebben onderkend.

13. Cfr. de bijdrage van prof. Dr. Lydia DEVEEN-DE PAUW, elders in deze *Handelingen*, p. 187-203.