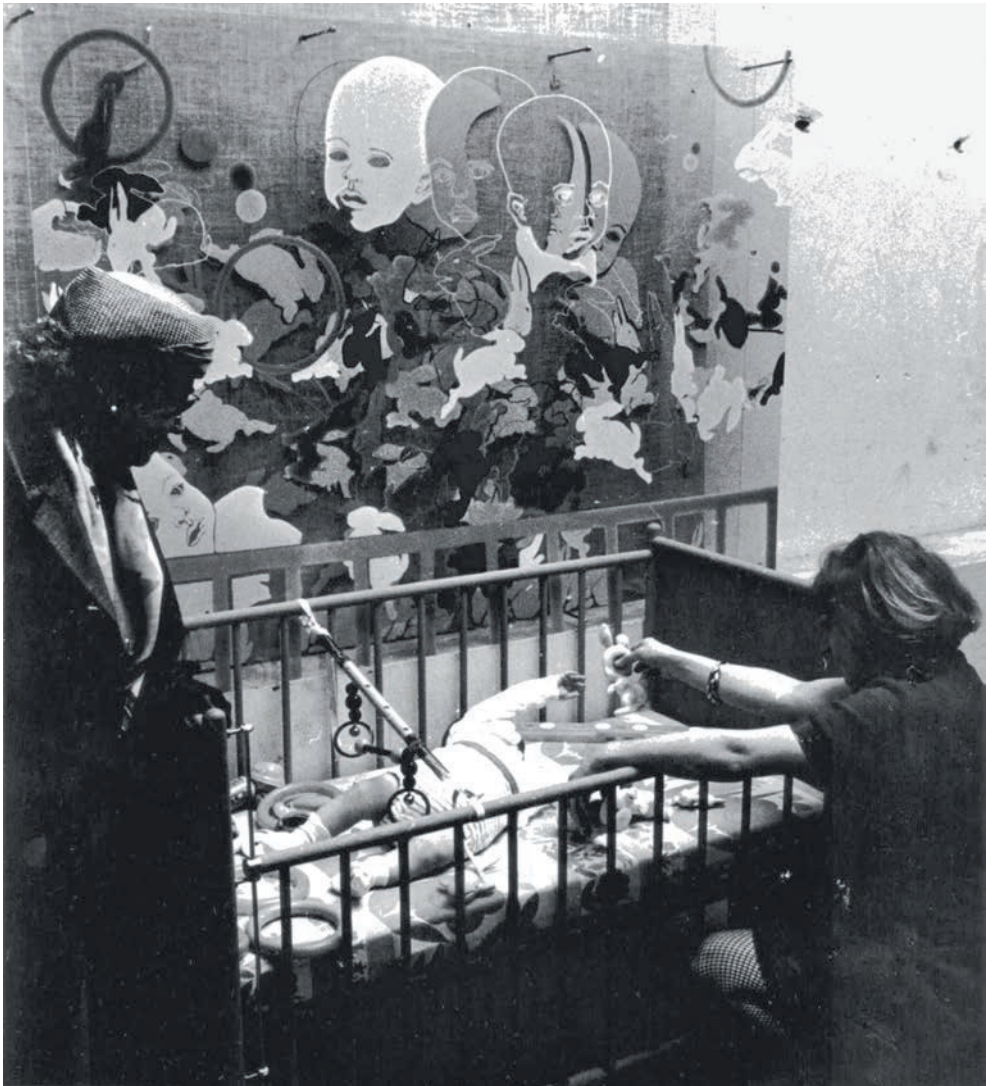


Inhoud

| | |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| Inleiding | 7 |
| 1 Oermoeders? | |
| <i>Jozef Israëls en Linda Nochlin</i> | 21 |
| 2 Oervader | |
| <i>Marcel Duchamp en de oorsprong van de moderne kunst</i> | 35 |
| 3 Ruimte! | |
| <i>Louise Bourgeois en Lucy Lippard</i> | 53 |
| 4 Moederlichaam | |
| <i>Maria Lassnig en de illusie van het verzaakte moederschap</i> | 69 |
| 5 Dikke buiken | |
| <i>Femmy Otten en Demi Moore</i> | 83 |
| 6 De bevalling | |
| <i>Judy Chicago en Niki de Saint Phalle</i> | 101 |
| 7 De zorg voor kinderen | |
| <i>De foto's van Evelyn Richter en Vivian Maier</i> | 123 |
| 8 Abortus | |
| <i>Paula Rego en Tracey Emin</i> | 141 |
| 9 Toekomstmuziek | |
| <i>Laure Prouvost, Tala Madani en vele anderen</i> | 157 |
| Dank aan | 172 |
| Beeldverantwoording | 173 |
| Literatuur | 176 |
| Noten | 182 |
| Register | 186 |



Lea Lublin, *Mon fils*, 1968

Inleiding

In 1968 was er in een Parijs' museum een opmerkelijk tafereel te zien: in de museumzaal zat een levend kind in een ledikant. Lea Lublin speelde er tijdens de openingstijden van het museum met haar zoon, verschoonde hem, zong liedjes en sprak met de verbaasde bezoekers van de tentoonstelling. Dit was namelijk geen kinderopvang, dit was een kunstwerk. Het kunstwerk heette *Mon fils*, 'mijn zoon', en de kunstenaar was Lea Lublin. Ze was, zoals de titel al suggereerde, de moeder van het zeven maanden oude kind in het ledikant. Lublin was uitgenodigd voor de meisalon, een jaarlijkse tentoonstelling in het Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, in andere zalen hing het werk van schilders zoals Pablo Picasso, Marc Chagall en Karel Appel. Of er veel bezoekers waren, betwijfel ik: het was mei 1968, op de straten van Parijs demonstreerden studenten en arbeiders tegen de gevestigde orde. Binnen demonstreerde een kunstenaar die moeder was.

Lublin werd in 1929 in Polen geboren. Het Joodse gezin emigreerde in 1931 naar Buenos Aires, na de kunstacademie werkte Lublin in Parijs en in Argentinië. Haar werk kreeg prijzen en verkocht goed, maar het stond Lublin tegen dat de rijke kunstkopers haar schilderijen gebruikten om hun huizen te verfraaien. Lublin wilde kunst maken die problemen in de samenleving ter discussie stelde. Ze stopte met schilderen en begon op popart geïnspireerde kunst te maken, waarin ze afbeeldingen van iconen zoals Fidel Castro, Che Guevara en de Mona Lisa gebruikte. Ook *Mon fils* was een statement waarmee ze een gesprek op gang wilde brengen.

Niet alleen was het een opmerkelijke zet als kunstenaar om haar eigen kind te exposeren, en daarmee zowel zichzelf als haar zoon

en de zorg voor hem onderdeel te maken van de kunst. Het was ook een opmerkelijke zet als vrouw. De meeste feministen streden in die tijd voor de keuzemogelijkheid om géén moeder te worden: het was dokters in Frankrijk nog verboden om het gebruik van anticonceptie voor te schrijven, laat staan een ongewenste zwangerschap te beëindigen door een abortus. Vrouwelijke kunstenaars die moeder waren, vormden een minderheid die bovendien amper serieus werd genomen in de door mannen gedomineerde kunstwereld. Lang was de overtuiging dat kunstenaarschap en moederschap elkaar uitsloten. Lublin maakte heel duidelijk dat die twee wél samen konden gaan.

Dit boek gaat over kunst zoals *Mon fils*, en over kunstenaars zoals Lublin. Over kunst die het moederschap niet per se mooier maakt dan het is, maar aspecten ervan wel voor het voetlicht heeft gebracht. Het gaat over kunstenaars die, met hun kunst over het moederschap, het beeld hebben doen kantelen van wat kunst mag en kan zijn.

De aanzet voor dit boek ontstond tijdens de coronapandemie. De zaterdagbijlage van *Trouw* had in het moederdagweekend van 2021 een essay gepland over de Moederhartbeweging, de groep van voornamelijk vrouwen die zich verzetten tegen de vaccinaties en andere maatregelen om de verspreiding van het virus te beperken. Ook het extreemrechtse Forum voor Democratie ondersteunde de beweging, en influencers zoals Doutzen Kroes en Fajah Lourens betuigden openlijk hun steun.

De krant belde me: naast dit serieuze essay, dat zou verschijnen in het weekend van Moederdag, zochten ze een luchtig stuk. Wilde ik niet iets schrijven over moederschap en beeldende kunst?

Ik kon vast wel wat interessante kunstwerken vinden, zei ik, nog voorzichtig. Dat was een onderschatting, ontdekte ik al snel. Het onderwerp bleek een schatkamer vol interessante en soms ook heftige verhalen. Al een jaar of tien kon het moederschap in de beeldende kunst rekenen op de aandacht van een kleine kring van kunstenaars, curatoren en onderzoekers. Ik kwam in contact met Barbara Phi-

lipp, een in Amsterdam wonende kunstenaar die tegen de obstakels van het combineren van moederschap en kunstenaarschap was opgelopen. Via haar kon ik ter voorbereiding op mijn artikel meteen een onlineconferentie bijwonen waarin vrouwelijke kunstenaars en historici wereldwijd hun werk toonden over het thema. Er bleken ‘Mothernists’ te bestaan, en talloze initiatieven voor kunstenaars die het moederschap niet wilden opgeven, en het kunstenaarschap evenmin.

Het artikel werd misschien niet zo luchtig als de redacteur had gehoopt, het betekende wel het begin van dit boek.

Ik heb zelf geen kinderen, en ik heb het altijd opvallend gevonden dat veel bekende vrouwelijke kunstenaars ook geen kinderen hebben. Rineke Dijkstra brak begin jaren negentig door als fotograaf met haar portretten van nieuwe moeders. Ze fotografeerde ze direct na de bevalling, naakt, met hun kind in hun armen. Omdat de vrouwen los in de ruimte staan en je dankzij de gebruikte flits alle details kunt zien, waren de foto’s te confronterend voor sommige lezers van *Vrij Nederland*, het tijdschrift waarin ze verschenen. Opmerkelijk genoeg was Dijkstra het project niet begonnen vanwege een fascinatie voor het onderwerp, maar vanuit een theoretische vraag. Ze wilde onderzoeken of het mogelijk was tegenstrijdige emoties in een beeld te vatten: de pijn en uitputting kwamen samen met opluchting en euforie. Dijkstra is zelf kinderloos.

De in 2024 overleden kunstenaar Jacqueline de Jong zei in 2018: ‘Ik heb geen kinderen omdat ik gekozen heb voor het kunstenaarschap. Dat klinkt dan heel raar, want iedereen moet zo nodig kinderen krijgen, ook in mijn tijd. Maar ik vond het niet te combineren. *That’s it.*’ Marina Abramović, op dit moment waarschijnlijk de bekendste vrouwelijke kunstenaar ter wereld, liet drie abortussen uitvoeren omdat moeder worden ‘een ramp’ voor haar werk zou zijn geweest, zo zei ze in *Der Tagesspiegel*. ‘Je hebt maar een bepaalde hoeveelheid energie in je lichaam. Naar mijn idee is dat de reden dat vrouwen niet net zo succesvol zijn als mannen in de kunstwereld.

Er zijn genoeg getalenteerde vrouwen. Waarom bezetten mannen de belangrijke posities? Simpel. Liefde, familie, kinderen: een vrouw wil dat niet allemaal opofferen.¹

In hun leven als kunstenaar was het moederschap voor deze vrouwen een bedreiging – het kon hen van hun werk houden, en vanuit de politiek en de samenleving werden en worden vrouwen nog steeds vaak geacht de zorg voor hun kinderen op de eerste plaats te zetten. Toch hebben met name vrouwelijke kunstenaars in de twintigste en eenentwintigste eeuw wel kunst gemaakt over het onderwerp, of ze nu kinderen hadden of niet. Dat schuurt. En dat maakt het extra interessant.

Alle mensen hebben een moeder gehad. Zij droeg ons in haar buik, baarde ons. Ze gaf ons te eten en drinken, leerde ons praten, zingen en veel meer. En daarna werden sommige van die kinderen – vooral sommige jongens – kunstenaar: mensen die afbeeldingen, beelden, portretten maakten. Maar wat er geschilderd en verbeeld moest worden, werd in Europa eeuwenlang bepaald door de kerk, door koningshuizen en andere machthebbers. Het uiterlijk van Maria, de moeder van de belangrijkste persoon uit het christendom, was ook bepaald door die machthebbers. Ze bleef eeuwig jong en maagd, zelfs wanneer ze haar overleden volwassen zoon in haar armen hield, zoals bijvoorbeeld is te zien in de *Pietà* van Michelangelo Buonarroti.

In de Verenigde Staten, het land waar de rijke bovenlaag in de negentiende eeuw liever naar de toekomst keek dan naar oude tradities, was de Mariaverering minder sterk. Waarschijnlijk is dat de reden dat het moederschap hier in de twintigste eeuw een modern icoon kreeg: het schilderij waarop de Amerikaanse kunstenaar James Whistler in 1871 zijn moeder Anna McNeill Whistler portretteerde. Hij schilderde haar met haar handen in haar schoot, we zien haar van opzij. Ze zit op een stoel die speciaal voor haar lijkt te zijn neergezet. Haar haren zijn grijs, haar blik is ernstig, haar lippen heeft ze stijf op elkaar. Haar gezicht is bijna net zo wit als



James Whistler, *Arrangement in grey and black no. 1*, 1871

het kapje op haar hoofd. Afgezien van de witte kanten boorden aan haar mouwen en kraag is al haar kleding zwart. Aarzelend steken haar voeten van onder haar rok naar voren, ze warmen zich aan een stoof. De stippen en bloemen op het donkerblauwe gordijn zijn de enige frivoliteiten in beeld. Het is een schilderij als een bezwering: beweeg niet, verander niet.

Whistlers vader was al in 1849 overleden aan de cholera tijdens hun verblijf in Sint-Petersburg; hij werkte voor de Russische spoorwegen. Anna verhuisde met haar zoon terug naar de vs, maar James kon er niet aarden en vertrok in 1855 definitief naar Europa. Eerst naar Parijs – waar het portret nu te zien is, in het Musée d'Orsay – en vanaf 1859 naar Londen. Zijn moeder voegde zich in 1863 bij hem.

Ondanks haar bijzondere levensverhaal vond James het feit dat de vrouw op het schilderij zijn moeder was, niet belangrijk. Hij schreef erover: ‘Voor mij is het interessant als schilderij van mijn moeder, maar wat zou het het publiek uitmaken wie er op het portret is te zien?’²² Hij gaf het werk liever een moderne titel: *Arrangement in grey and black no. 1*.

Dat bleek verkeerd gedacht van Whistler, want het schilderij werd in de Engelstalige wereld een icoon voor het moederschap. In de Eerste Wereldoorlog stond het portret in Canada op een affiche waarop jonge mannen werden opgeroepen zich te melden bij het leger, vergezeld van de tekst ‘*Fight for her*’. En in 1934 brachten de Amerikaanse posterijen een postzegel uit met het schilderij van Anna Whistler ter nagedachtenis aan ‘alle moeders van Amerika’. Ook in de literatuur speelde het portret een rol: Lolita, de hoofdpersoon van de gelijknamige roman van Vladimir Nabokov, had een reproductie van het schilderij van Whistlers moeder aan de muur van haar kamer. De afbeelding bedekte een gat waarin ze het geld bewaarde dat ze ontving van Humbert Humbert in ruil voor hun samenzijn. Dit moederportret was wel de laatste plek waar men het door misbruik verdiende geld zou zoeken.

Whistler portretteerde zijn moeder als een oudere, naam- en stemloze vrouw. Veel kunstenaars hebben hun moeder zo geportretteerd. Meestal zien we haar op latere leeftijd, op het moment dat haar schilderende, fotograferende of beeldhouwende zoon of dochter zelf volwassen is. In de negentiende eeuw begonnen mensen ook ‘moeders’ te zoeken in oudere kunst. Zo werd de moeder van Rembrandt in meerdere van zijn schilderijen aangewezen; een andere reden om een oudere vrouw te schilderen konden de kunstkenner op dat moment blijkbaar niet bedenken. Ook waren er moeders te zien op de schilderijen van de huiselijke scènes die we kennen van bijvoorbeeld Jan Steen in de zeventiende eeuw, of van Jozef Israëls in de negentiende eeuw. Maar ook daar zijn moeders op zijn hoogst figuranten, die zorgzaam zijn of ongerust zijn over man en kinderen.

Er is vast altijd kunst geweest die tegen het valse sentiment van die huiselijke scènes inging, die niet de spreekbuis was van de heersende moraal, kunst die kon schuren en dingen toonde die de machthebbers niet wilden zien. Er moeten andere afbeeldingen zijn geweest van het moederschap. Maar zolang er geen podia waren om die afbeeldingen te tonen, geen musea, boeken of galeries waarin die tegendraadse kunst toonden, bleef die kunst ongezien en bleven die stemmen ongehoord. Vanaf het begin van de twintigste eeuw veranderde dat langzaam. Over de kunst die vanaf toen is gemaakt gaat het in dit boek.

Vooraf in de jaren zestig en zeventig overheerste in de westerse moderne-kunstwereld het idee dat je beeldende kunst het best in een witte zaal, een zogenaamde *'white cube'*, kon bekijken. En dat kunstgeschiedenis een opeenvolging van stijlen was die uiteindelijk uitmondde in totale abstractie. Op de middelbare school vond ik kunstgeschiedenis om die reden een ver-van-mijn-bedshow. Ik kon goed tekenen en schilderen en hield van sommige kunstwerken, maar ik haalde de vele 'ismes' door elkaar en was slecht in het stampen van jaartallen. Ik wilde iets leren over de maatschappij, over de echte wereld, want ik wilde journalist worden. Bij de studie geschiedenis strandde ik omdat ik niet gewend was te moeten studeren. Terwijl ik mijn diploma voor tekenleraar haalde, kwam ik erachter dat kunstgeschiedenis wel degelijk veel met de maatschappij en de politiek te maken heeft als je verder kijkt dan de stijlen en jaartallen. Ik besloot alsnog kunstgeschiedenis te gaan studeren. Tijdens die studie ontdekte ik boeken en televisieseries waarin kunst betekenis kreeg, en soms zelfs de situatie in de wereld op een bepaald moment kon verhelderen. De Britse schrijver en presentator John Berger is waarschijnlijk de bekendste vertolker van die stroming – zijn serie *Ways of Seeing* is inmiddels op YouTube terug te kijken en ook het gelijknamige boek is nog steeds een aanrader. Ook de Amerikaanse kunsthistorici Linda Nochlin en Rosalind Krauss, schrijfster Susan Sontag, de Fransman Daniel Arrasse en mijn latere docent in Parijs,

André Gunthert, lieten me zien dat kunstgeschiedenis zoveel meer kan zijn dan een serie definities en een berg verzamelobjecten voor de rijke elite. Hoe kunstenaars en kunst nog steeds vaak politieke betekenissen krijgen, en hoe afbeeldingen, kunst en beelden in het algemeen een veel grotere invloed hebben op ons huidige leven dan we denken. Ik hoop te kunnen laten zien hoe die ‘verheldering’ ook voor het moederschap is aan te wijzen.

Over vrouwelijke kunstenaars ging het in de colleges die ik zo’n twintig jaar geleden als student kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam volgde, overigens niet of nauwelijks. Niet zo raar: het handboek dat we gebruikten, *History of Art* van H.W. Janson, besteedt pas in een recente herziene versie minieme aandacht aan vrouwelijke kunstenaars. In de eerste editie in 1963 waren die zelfs volledig afwezig geweest. Sommige van mijn docenten hadden de tweede feministische golf in de kunstgeschiedenis zelf meegemaakt – een beweging die rond 1980 had gezorgd voor meer aandacht voor vrouwelijke kunstenaars – maar die aandacht was weer weggeëbd, deels omdat sommigen overtuigd waren dat die ongelijkheid nu wel voorbij was. Ook in Parijs, waar ik colleges kreeg over de geschiedenis van de fotografie, ging het niet over vrouwelijke fotografen of kunstenaars. Laat staan over kunst over moederschap.

Vrouwelijke kunstenaars hadden vanaf ongeveer 1870 wel steeds vaker de mogelijkheid een goede opleiding te krijgen. Maar dat betekende niet dat ze als gelijkwaardig aan hun mannelijke collega’s konden werken. Curator Mirjam Westen was in 1999 een van de twee samenstellers van de tentoonstelling ‘Elck Zijn Waerom – over vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland van 1500 tot 1950’ in Antwerpen en Arnhem. In de gelijknamige catalogus noemt Westen de omgang met vrouwelijke kunstenaars tot ver in de twintigste eeuw een ‘vat vol tegenstrijdigheden’. De kunst die ze maakten werd alleen bij uitzondering serieus genomen omdat zij ‘op grond van hun natuur’ nooit dezelfde verheven gedachten konden hebben als hun mannelijke collega’s. Er was intellect nodig voor moderne