

WOMEN LOVING WOMEN
PICTURING
IMAG(IN)ING
PAINTING
PHOTOGRAPHING
...

Seksualiteit weergegeven in de beeldende kunst van
lesbische kunstenaars

Emma Coupez
Studentennummer: 01307883

Promotor Dr. Prof. Wouter Davidts

Aantal woorden: 25 019

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad Master in de richting Kunstwetenschappen
Academiejaar: 2018-2019

VOORWOORD

Het idee van dit onderzoek kwam er door mijn opleiding kunstwetenschappen. Doorheen de lessen viel het me op hoe weinig er werd gesproken over vrouwelijke kunstenaars. Wanneer vernoemd, werden ze vaak “verbannen” tot een aparte les of lessenreeks. Lesbische kunstenaars die hun seksualiteit in hun werken verbeelden waren voor mij een volledig onbekend gegeven. Deze thesis is voor mij een bijzonder parcours geweest. Het heeft me veel geleerd over de beeldende creatie van een identiteit en heeft me tevens kritisch leren omgaan met verworven inzichten die ik tijdens mijn opleiding meekreeg.

Ik bedank hierbij mijn promotor Wouter Davidts, voor de vrijheid die ik nodig had, de interessante suggesties, die mijn werk schaafden waar nodig en vooral voor de kans om dit onderzoek te kunnen voeren.

Ik bedank ook graag mijn mama voor het al jaar en dag kritisch nalezen van mijn werk, het luisterend oor en de aanmoedigingen; mijn papa die eveneens mijn thesis gretig nalees en me regelmatig een hart onder de riem stak; de kunstenaars die me hielpen een dieper inzicht in hun werk te krijgen, in het bijzonder Mary Patten, Dijan Achjadi, Nolwen Cifuentes en Ambera Wellmann; en mijn vrienden, familie en kennissen die steeds enthousiast en geïnteresseerd waren, me kritisch deden reflecteren en me interessante suggesties boden.

INHOUDSTAFEL

INLEIDING	1
HOOFDSTUK 0	9
EEN KORTE GESCHIEDENIS VAN DE MAATSCHAPPELIJK OMGANG MET LESBIANISM	9
HOOFDSTUK 1	19
HET "ONTSTAAN" VAN DE LESBISCHE KUNSTENAAR	19
Harmony Hammond	21
Tee Corinne	29
Reclaiming the erotic	35
Patricia Cronin	41
HOOFDSTUK 2	53
DE ZOEKTOCHT NAAR EEN PLAATS IN DE KUNSTGESCHIEDENIS	53
Questioning Courbet	57
Zoe Leonard	65
Een positief negatief	71
HOOFDSTUK 3	77
HET OPENTREKKEN VAN HET SPECTRUM	77
Catherine Opie	81
Del LaGrace Volcano	87
HOOFDSTUK 4	91
QUEER IS HERE	91
Mickalene Thomas	95
Ambera Wellman	103
BESLUIT	107
VERKLARENDE WOORDENLIJST	115
BIBLIOGRAFIE	119
ILLUSTRATIEVERANTWOORDING	127

INLEIDING

2019 is een belangrijk jaar voor de LGBTQIA+ gemeenschap.¹ Op 28 juni 2019 werd immers wereldwijd de vijftigste verjaardag van de Stonewall-rellen gevierd. Stonewall was een bar in New York waar doorheen de jaren zestig van de twintigste eeuw LGBTQIA+ personen samenkwamen om te praten, drinken en dansen. Op de nacht van 28 juni 1969 hadden de bezoekers genoeg van het politieel geweld en de willekeurige ontruiming die er schering en inslag waren. Ze verzamelden zich spontaan in een opstand welke drie dagen duurde. Deze opstand werd een cruciaal moment in het vechten voor gelijke rechten van LGBTQIA+ personen en kreeg kortweg de term “Stonewall”. Het verzet zorgde voor de geboorte van het “Gay Liberation Front”, het startschot van de gemeenschappelijk strijd voor gelijke rechten van personen die buiten de normen van een heteroseksistische maatschappij vielen. Kort na de Stonewall-rellen vroeg een reporter een aanwezige lesbienne wat ze hoopte dat de rellen zouden bereiken. Ze antwoordde:

“We’ll be queer as long as you continue to be straight, then I hope we can finally all just be people together.”²

Vijftig jaar na datum is deze wens nog niet vervuld. De samenleving wordt grotendeels nog steeds bepaald door de begrenzende normen die gecreëerd zijn door een patriarchale samenleving en heteroseksistische en genderbinaire regels voorschrijven.³ Wanneer personen afwijken van deze norm dienen ze zich nog te vaak te verklaren, verantwoorden en beschermen tegen verbaal en fysiek geweld. Visibiliteit van queerpersonen kent sinds Stonewall echter een enorme stijging. Dit valt af te lezen in de populaire cultuur en media, waar de queer personages een grotere representatie kennen. Vooral de voorbije tien jaar toont een meer compleet beeld van de wereld met series als *Pose* en *Orange is the new black*, waar de cis-heteroseksuele witte man net niet de hoofdrol krijgt toegekend. De eerste Belgische Queerpride op 11 mei 2019 toont eveneens de nood aan representatie in onze eigenste stad. Desondanks de grotere aandacht en mondigheid van de LGBTQIA+gemeenschap op straat en in de (sociale) media, lijkt de kunstwereld achterop te hinken. Echter, met een dubbele standaard.

¹ LGBTQIA+ staat voor lesbian, gay, bisexual, transgender, queer, intersex, asexual, plus; plus staat voor alle personen die eveneens een seksualiteitsbeleving of genderexpressie hebben die buiten de normatieve grenzen valt, zoals bijvoorbeeld polyamorie of niet-binariteit. Op pg. 115 bevindt zich een verklarende woordenlijst.

² Jongwoo Jeremy Kim en Christopher Reed, reds. *Queer difficulty in art and poetry: rethinking the sexed body in verse and visual culture*, (Londen: Routledge, 2017), 48.

³ Zie verklarende woordenlijst (p. 115) voor *genderbinariteit* en *heteronormatieve standaard*.

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

→ LESBIAN

Working without the pressure of ~~space~~ sucking dick.
Not having to be in shows with men. ~~that don't exist~~
Having an escape ^{Ford!} from the art world in your 4 free lanes job.
Knowing your career might pick up after you're eighty. ^{sucke!} five million pussies.
~~Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine.~~ ^{what'ev}
Not being stuck in a ^{getting your fist} ~~sanitized~~ ^{face} ~~touching position~~ ^{in the pussy} ~~right spot.~~
Seeing your ~~face~~ ^{face} live ~~in the~~ ^{in the} ~~company~~ ^{pussy} of others.
Having the opportunity to choose between ~~career~~ ^{cunt lapping} and ~~motherhood~~ ^{fist-fucking.}
Not having to choke on those ~~big cigars~~ ^{as small} or paint in Italian suits. ~~big dicks.~~
Having more time to work after your mate dumps you for someone ~~younger.~~ ^{Fuck you.}
Being included in ~~revised editions of art history.~~ ^{CASTRATION.}
Not having to undergo the embarrassment of being called ~~a genius.~~ ^{A straight choad}
Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit. ^{having your} ~~having your~~ ^{pussy eaten out.}

Please send \$ ~~1000~~ ¹⁰⁰ ~~to~~ ^{to} ~~Box 1056 Cooper St.~~ ^{Box 1056 Cooper St.} ~~NY, NY 10276~~ ^{NY, NY 10276} ~~© 2006~~ ^{© 2006} ~~PRIMILLA GIRLS~~ ^{PRIMILLA GIRLS} ~~INSPIRING THE ART WORLD~~ ^{INSPIRING THE ART WORLD}

Afbeelding 1.
Ridykeulous, met Nicole Eisenman en A.L. Steiner,
The advantages of being a lesbian artist, 2006.
Screenprint, 48.1 × 60.9 cm.
New York: Moma, 337.2018.

In 2006 herwerkte Ridykeulous, een kunstcollectief van lesbische artiesten, de befaamde poster van de Guerrilla Girls. *The advantages of being a woman artist* werd *The advantages of being a lesbian artist* (afb. 1). Op een humoristische manier wordt de positie van de lesbische kunstenaar binnen de kunstwereld aangeklaagd. Het werk toont aan dat de kunstwereld in 2006 nog steeds geen grote plaats biedt aan kunstenaars die een openlijke woman-love-woman identiteit vertolken.⁴ Dit in tegenstelling tot mannelijke homoseksualiteit, die in de kunstwereld wel een grote representatie kent. Kunstenaar Deborah Krass beschuldigt de artistieke wereld reeds in de jaren tachtig van wat ze noemt “lesbofobie”:

“The art world isn’t homophobic, it’s lesbophobic. It’s riddled with fags. They support, buy and show one another. Art is traditionally where fags go to make a living. It’s very culturally, historically sanctioned, from Da Vinci, Michelangelo, Caravaggio, on. This is where we expect ‘feygeles’ [joods voor “faggots”] to be. No one expects lesbians. We’re expected to be in literature or libraries, not do visual art. There is no culturally sanctioned place that has any fame, money or glory attached to it, where lesbians are supposed to go. Unless it’s the tennis circuit and even that’s controversial.”⁵

Krass linkt de kunstwereld reeds vanaf de Renaissance met homoseksuele kunstenaars. Hierin heeft ze wellicht geen ongelijk. Mannelijke homoseksuele kunstenaars lijken makkelijker ingang te vinden in de algemene appreciatie van het publiek en het academisch discours. Robert Mapplethorpe, bijvoorbeeld, is een bekende naam bij het grote kunst-liefhebbende publiek; voor deze zelfde groep is de naam Tee Corinne, waarover later meer, vrijwel onbekend. Deze dubbele standaard die de kunstwereld toekent aan homoseksualiteit is te verklaren door de algemene omgang met vrouwelijke kunstenaars. Linda Nochlin verklaarde in 1971 waarom het westers kunsthistorisch canon geen grote vrouwelijke kunstenaars bevat; de uitsluitende structuren die hiervoor de basis vormden, lijken echter nog steeds ergens aanwezig. Dit wordt in het tweede hoofdstuk bewezen via een werk van de kunstenaar Zoe Leonard, dat in 2018 tentoonde. Naast de dubieuze omgang met vrouwelijke kunstenaars, pleit artieste Harmony Hammond dat de kunstwereld de lesbische kunstenaar uitsluit vanwege haar geaardheid. Aldus Hammond, is het wlw-persona een bedreiging voor de artistieke wereld, daar ze zich niet bekommert om wat deze man-gedomineerde praktijk over haar denkt.⁶ Het zal echter duidelijk worden dat, hoewel ze er misschien niet om geeft, de praktijk van de lesbische kunstenaar vaak nog bespeeld wordt door de heteroseksistische structuren die de kunstwereld domineren.

Desondanks deze moeilijkheden, zijn er altijd vrouwelijke kunstenaars geweest die hun romantische en seksuele liefde uiten ten opzichte van andere vrouwen. Het vroegst bekende voorbeeld binnen de westerse visuele cultuur is wellicht Rosa Bonheur, waar later even zal worden op ingegaan. Hoewel ze haar geaardheid, en haar liefde voor twee vrouwen in het bijzonder, nooit in haar werk vertolkte is ze een belangrijke persoon voor het kunsthistorisch verhaal van artiesten die zichzelf te weinig gerepresenteerd zien.

⁴ Woman-love-woman of women-love-women, afgekort wlw is een meer inclusieve aanduiding voor de lesbische identiteit; het begrip heeft eveneens aanspraak op biseksuelen, panseksuelen en alle andere seksuele of romantische verlangens die een vrouw voor een andere vrouw kan voelen.

⁵ Cherry Smyth, *Damn fine art by new lesbian artists*, (Londen en New York: Cassel, 1996), 58.

⁶ Gina R. Barnhill, “Rings, rungs, and rugs: Harmony Hammond’s floor pieces and wrapped sculptures (1973-1984),” (masterproef, Portland State University, 2017), 3.

Begin twintigste eeuw lag het zwaartepunt van de lesbische kunstwereld in Europa. Wlw-artisten verenigden zich in Parijs en Berlijn in collectieven en groeperingen. Ze maakten het hun project om zichzelf en hun wereld te representeren in hun artistieke praktijk. Veel van deze kunstenaars kennen vandaag een heropleving bij het grote publiek. Claude Cahun en haar geliefde Marcel Moore, Hannah Höch, Romain Brooks en Gertrude Stein brachten in hun werk een ode aan hun Muses en speelden met verschillende uitingen van gender, waaronder de historische benoemde praktijk “cross-dressing”. Vele van deze artiesten worden, terecht, vandaag opgenomen in algemene kunstoverzichten en tentoonstellingen. *Modern Couples*, bijvoorbeeld, een expositie die belangrijke kunstenaars-koppels van de twintigste eeuw in de schijnwerper plaatst, geven deze artiesten en hun partners een verdiende plek.⁷ De twee wereldoorlogen zorgden ervoor dat Europa in puin lag en het artistieke zwaartepunt zich verplaatste naar de Verenigde Staten. Hier kwam in de jaren zeventig, als een reactie op het conservatieve beleid, het feminisme dat pleitte voor gelijke rechten voor vrouwen en mannen opnieuw op. Gelijktijdig werd een strijd gevoerd door mensen die zich in een heteronormatieve maatschappij niet gehoord voelden; de Stonewall-rellen braken uit en zorgde voor de geboorte van een gemeenschappelijk gevecht voor gelijkwaardige acceptatie en rechten van LGBTQIA+ personen. Deze twee voorgeschiedenissen zorgden voor de creatie van de lesbische feminist die in de culturele wereld eveneens een grotere ruimte opeiste. De “lesbische kunstenaar” is aldus een relatief nieuw begrip dat ontstond in de jaren zeventig in de Verenigde Staten. De artistieke praktijk was bij deze vrouwen heel divers; er werd gewerkt rond zelfrepresentatie, kunstenaarscollectieven voerden hun activisme op straat uit en sommige lesbische kunstenaars waagden er zich aan hun seksuele verlangens te verbeelden in hun werk. In dit onderzoek wordt gefocust op deze laatste categorie: hoe verbeelden lesbische kunstenaars hun seksualiteit in hun werk?

Het kunsthistorisch discours heeft een aantal academische overzichtswerken afgeleverd die zich focussen op de kunst van lesbische en homoseksuele artiesten. Anno 2019 zijn deze studies vaak reeds achterhaald en focussen ze zich amper op een praktijk van erotische verbeelding. Het eerste, en momenteel enigste, overzichtswerk dat een ruimer spectrum analyseert is *Art and queer culture*, in 2012 gepubliceerd door de kunstboeken uitgeverij Phaidon.⁸ Naast een ruim overzicht van westerse kunstenaars plaatsen de auteurs Catherine Lord en Richard Meyer de maatschappelijke omgang met niet-normatieve uitingen van gender en seksualiteit binnen een historisch kader. Hier wordt alsnog duidelijk dat het zwaartepunt zich in de vroege twintigste eeuw in Europa bevindt en in de jaren zeventig verschuift naar de Verenigde Staten. De queer-kunstenaar van Europa lijkt te ontbreken in haar grote musea en de focus van de hedendaagse queer-discussies ligt in het algemeen meer in de Angelsaksische academische wereld.⁹ In dit werk wordt aldus vertrokken van de term “lesbische kunstenaar” die “ontstaat” in de Verenigde Staten van de jaren zeventig.

⁷ Jane Alison en Copalie Malissard, reds. *Modern couples: art, intimacy and the avant-garde*, (Londen: Pretzel, 2018), 65-89.

⁸ Catherine Lord en Richard Meyer, *Art and queer culture*, (Hong Kong: Phaidon, 2013) 410p.

⁹ Dit onderzoek vertrok origineel vanuit de vraag hoe lesbische kunstenaars in België seksualiteit in hun werk verbeelden. Echter toonde een gebrek aan materiaal dat dit een bijna onmogelijke zoektocht zou worden. Lesbische kunstenaars werden in België stelselmatig uit de musea en het academisch discours gehouden. Slechts één expositie, *Lesbian onneXion/s: eens zal de wereld weten wie we zijn*, vond in 1998 plaats in Gent. De werken hier vertoond, getuigden eerder van een fotografische documentaire praktijk die op kunsthistorisch vlak niet zo relevant bleek. Bovendien werd hierin amper aandacht geschonken aan seksualiteit. De tentoonstelling werd overgeleverd via volgende publicatie: Traude Bührmann, *Lesbian ConneXion/s: eens zal de wereld weten wie we zijn*, (Wilsede: Uitgeverij Peeters, 1999), s.p.

Doorheen de kunstgeschiedenis is lesbische seksualiteit lang enkelzijdig gerepresenteerd door een mannelijke, heteroseksuele bril die de liefde en sensualiteit tussen twee vrouwen verbeeldde vanuit diens eigen visie en voor diens eigen plezier. Grote kunstenaarsgenieën uit de Europese artistieke praktijk eigenden zich het vrouwelijk lichaam toe en bekleedden haar met idealiserende schoonheidskenmerken ten voordele van hun eigen verlangens. Een vrouwelijke tegenspeelster en de sensuele afbeelding van deze personen werd in deze praktijk geëtaleerd voor een heteroseksueel en fallocentrisch publiek. Hoe verbeelden vrouwen die van vrouwen houden zichzelf en hun liefdes binnen een historische context die hen zolang heeft geseksualiseerd en geobjectiveerd? Ontsnapt de lesbische kunstenaar aan de heteroseksistische invulling van haar erotische wereld? Hoe doet ze dit dan? Is er een evolutie leesbaar in deze representatie? Hoe zijn deze werken te lezen binnen een hedendaagse, queer visie? En, is de kunstenaar die vandaag wlv-seksualiteit verbeeldt meer vrij van de beperkende normatieve grenzen dan haar voormoeder van de jaren zeventig?

Alvorens een antwoord op deze vragen te zoeken, wordt er in hoofdstuk 0 kort ingegaan op de historische en maatschappelijke omgang met “lesbianism” of vrouwelijke homoseksualiteit. Hoofdstuk 1 vertrekt van het zogenaamde “ontstaan” van de lesbische kunstenaars en bespreekt drie belangrijke artiesten die in hun oeuvres een ode brengen aan de sensualiteit dat een vrouwenlichaam voor hen oproept. Vervolgens wordt gefocust op een meer specifieke praktijk van artiesten die het westers kunsthistorisch canon, en de representatie van zogenaamd “lesbische” seksualiteit hierin, in vraag stellen en openlijk bekritisieren. Een derde hoofdstuk toont een soort aanzet naar de hedendaagse queer-praktijk met twee belangrijke kunstenaars die het spectrum van zowel seksualiteit als gender opentrekken. Een laatste hoofdstuk wordt gewijd aan het oeuvre van twee hedendaagse queer-kunstenaars wiens werk een unieke lesbische seksualiteit celebreert. De kunstenaars die zullen worden besproken, behelzen allen een oeuvre dat breder is dan een pure erotische verbeelding. Dit onderzoek focust zich echter op de werken waarin een specifieke wlv-seksualiteit wordt verbeeld en de vraag hoe dit tot uiting komt binnen een wereld waar deze geaardheid altijd dubieus werd gepercipieerd: enerzijds ten voordele van een heteroseksuele verlangende blik anderzijds als een “niet-normatieve” of “afwijkende” handeling, zoals een korte blik op de geschiedenis zal illustreren.

HOOFDSTUK 0

EEN KORTE GESCHIEDENIS VAN DE MAATSCHAPPELIJK ONGANG MET LESBIANISM

De term “homoseksualiteit” werd eind 19e eeuw uitgevonden binnen een medische context, als tegenhanger van het begrip “heteroseksualiteit”.¹⁰ De Franse filosoof Michel Foucault (1926-1984) bespreekt in zijn *Histoire de la sexualité* hoe in het Victoriaans tijdperk ten tijde van de 19e eeuw de medische en wetenschappelijke wereld in het Verenigd Koninkrijk een discours vormde rond seksualiteit. De heteronormatieve man-vrouw relatie met het kerngezin werd de hoeksteen van de maatschappij. Alle “afwijkingen” van deze norm, waaronder homoseksualiteit, werden in uitgebreide studies geanalyseerd.¹¹ Voordien werden individuen niet gecategoriseerd op basis van de keuze van seksueel object. Sodomie, of anale penetratie, werd doorheen de geschiedenis echter wel gelezen als een verboden actie. De 19e eeuwse studies zorgden, dan, voor de specifieke creatie van “de homoseksueel”, zoals Foucault stelt:

“The nineteenth-century homosexual became a personage, a past, a case history and a childhood, in addition to being a type of life, a life form and a morphology, with an indiscreet anatomy and possibly a mysterious physiology. Nothing that went into his total composition was unaffected by his sexuality. It was everywhere present in him: at the root of all his actions because it was their insidious and indefinitely active principle; written immodestly on his face and body because it was a secret that always gave itself away. [...] The sodomite had been a temporary aberration; the homosexual was now a species.”¹²

De “afwijkingen” van het heteroseksuele en monogaam familiebeeld werden tevens bestraft door de overheid. In 1885 werd er in het Verenigd Koninkrijk een wet opgesteld die seksuele relaties tussen twee mannen bestraftte, de zogenaamde “Labouchere Amendment”.¹³ Deze wet zorgde ervoor dat, naast sodomie, alle seksuele acties tussen twee mannen strafbaar werd. De precieze definitie en waar de wet nu precies op stoeide, werd nooit duidelijk vermeld.

¹⁰ Lord, *Art and queer culture*, 18.

¹¹ Michel Foucault, *The history of sexuality: Volume 1: an introduction*, vert. Random House (New York, Vintage Books, 1990), 1-74.

¹² Foucault, *The history of sexuality*, 43.

¹³ “Any male person who, in public or private, commits, or is a party to the commission of, or procures, or attempts to procure the commission by any male person of, any act of gross indecency shall be guilty of misdemeanor, and being convicted shall be liable at the discretion of the Court to be imprisoned for any term not exceeding two years, with or without hard labour.” Lord, *Art and queer culture*, 18.



Afbeelding 2.

Napoleon Sarony, *Oscar Wilde in aesthetic dress*, 1882.

Zwart-wit foto, onbekende dimensie.

Alle rechten voorbehouden.

De schrijver Oscar Wilde (1854-1900) werd in 1895, door deze wet, veroordeeld met "gross indecency". Wilde's proces zorgde voor de creatie van een unieke homoseksuele identiteit die gelinkt werd aan de kunstpraktijk. Deze gecreëerde identiteit werd een voorbeeld voor vele homoseksuele mannen en een startpunt van "camp", de homoseksuele subcultuur.¹⁴ Wilde's manier van kleding, de wijze waarop hij wandelde, zijn geparfumeerde kamers en omgang met bepaalde mensen werden allen gelinkt aan de "grove onfatsoenlijkheid" waarvoor hij werd veroordeeld (afb. 2).¹⁵ De ongedefinieerde definitie van deze "gross indecency" zoals in de Engelse wet beschreven specificiteit dat de act en de bestraffing enkel geldt als het gaat om twee mannen die zich hieraan "schuldig" maken. Vrouwen kunnen zich niet strafbaar maken aan dit feit. Amerikaans filosoof en feministe Judith Butler (°1956) verklaart dit als volgt:

"Lesbianism is not specifically forbidden because it has not even made its way into the thinkable, the imaginable, that grid of cultural intelligibility that regulates the real and the nameable. [...] To be prohibited explicitly is to occupy a discursive site from which something like a reverse-discourse can be articulated; to be implicitly proscribed is not even to qualify as an object of prohibition."¹⁶

"Lesbianism" is geen denkbare categorie in een patriarchale politiek waar de mannelijke leiders een alleenrecht hebben op het denken over seksualiteit.¹⁷ Vrouwen die vrouwen liefhebben is een onmogelijke categorie in deze maatschappij. Wlw-seksualiteit is eeuwenlang geïsoleerd geweest als een heteroseksuele mannelijke fantasie en deze fallocentrische invulling, die het lesbisch liefdesspel objectificeert, lijkt vandaag evenzeer aanwezig. "How, then, to "be" a lesbian in a political context in which the lesbian does not exist?", vraagt Butler zich af.¹⁸

Om deze vraag te illustreren met een voorbeeld dient de kunsthistorische omgang met de fotografe Alice Austen (1866-1952). De Amerikaanse kunstenaar produceerde rond de achtduizend foto's van onder andere haar omgeving en vriendinnen. In 1899 leerde ze Gertrude Tate kennen en de twee leefden vijftig jaar als koppel. Tijdens het leven van beide vrouwen werd dit partnerschap nooit benoemd als "lesbische relatie". Na Austen's dood werd haar werk verzameld op haar oude boerderij. Dit zogenaamde Alice Austen House is gewijd aan het leven en werk van de kunstenaar. Gertrude Tate's naam werd hier slechts één maal vermeld, onder de noemer van "longtime friend".¹⁹ Vandaag wordt Tate correct vernoemd als de partner van Austen. Voor lange tijd, echter, en vandaag af en toe nog, werden romantische relaties tussen twee vrouwen beschreven als "innige vriendschappen" in plaats van partnerschappen. "Lesbisch" was ondenkbaar, het was een categorie die gewoonweg niet bestond binnen een patriarchale maatschappij.

¹⁴ Camp is een term die wijst op "subcultuur", een bepaalde manier van leven, een bepaalde stijl, een specifieke esthetiek. Camp bestaat voor de mannelijke homoseksuele cultuur en evengoed voor de lesbische, hoewel deze creatie er pas later kwam.

Susan Sontag, "Notes on "Camp", in *Against interpretation and other essays*, (Londen: Penguin Books, 1961), 275-292.

¹⁵ Lord, *Art and queer culture*, 18-20.

¹⁶ Judith Butler, "Imitation and gender insubordination," in *Inside out: lesbian theories, gay theories*, red. Diana Fuss. (Londen en New York: Routledge, 1991), 20.

¹⁷ Zie verklarende woordenlijst (p. 115) voor *lesbianism*.

¹⁸ Butler, "Imitation and gender insubordination," 20.

¹⁹ Lord, *Art and queer culture*, 20.



Afbeelding 3.

Anoniem, *Two women engaged in oral sex*, ca.1895.

Zwart wit foto, onbekende dimensies.

Indiana: Collectie van Kinsey Institute Archives.

De term “lesbisch” werd tijdens de twintigste eeuw uitgevonden en verwijst naar het Griekse eiland Lesbos waar de poëet Sappho in de zevende eeuw voor Christus woonde. Sappho is de vroegste lesbienne in de culturele westerse geschiedenis die haar seksualiteit openlijk in haar lyrische poëzie verhaalde.²⁰ Doorheen de twintigste eeuw werd de lesbienne door seksuologen opgevat en bestudeerd als een personage. Zoals de negentiende eeuwse homoseksueel werd ze een “species”, zoals Foucault het benoemt. Deze lesbienne was een zogenaamd “mannelijke vrouw” wiens seksuele preferentie vertaald werd in haar kledij en gedrag.²¹ Magnus Hirschfeld (1868-1935), een Berlijnse fysicus, verklaarde deze “mannelijke vrouw” (en n.b. “vrouwelijke man”) begin twintigste eeuw als een soort natuurlijke variant op de binaire opdeling van gender in man en vrouw. Er bestond volgens hem een “derde sekse”. Vandaag is duidelijk dat gender(expressie) en seksualiteit compleet verschillende zaken zijn. Hirschfeld’s studies waren echter belangrijke aanzetten voor het normaliseren van homoseksualiteit.

De visuele geschiedenis van homoseksualiteit is in haar vroegste vormen onlosmakelijk verbonden met klinische en medische studies, wat Hirschfeld aantoont. Hij was naast zijn medische bezigheden namelijk sterk geïnteresseerd in kunst. Voor zijn boek *Sittengeschichte der Nachkriegszeit* (1931) selecteerde hij allerlei artiesten die het sociale en seksuele actuele leven van Berlijn uitbeeldden. Hij bracht een enorm spectrum van erotische activiteiten en subculturen in beeld, waaronder cross-dressing, fetisjisme, nudisme, sekswerk en sadomasochisme.²² In 1919 stichtte Hirschfeld het eerste Instituut voor Seksuologie. De Nazis vernielden een groot deel van de archieven. Desondanks bleef het instituut een belangrijk centrum voor studie, onder andere voor Alfred Kinsey (1894-1956). Kinsey was de eerste Amerikaanse onderzoeker die zich bezighield met het bestuderen van menselijke seksualiteit. Met dit doel verzamelde hij, net als Hirschfeld, beeldmateriaal. De foto’s, vaak van onbekende hand, tonen een breed spectrum van seksualiteitsbeleving, waaronder wlv-seksualiteit (afb. 3).²³ Kinsey publiceerde zijn canonieke werken *Sexual Behavior in the Human Male* en *Sexual Behavior in the Human Female* respectievelijk in 1948 en 1953. Beide werken werden bestsellers, hoewel ze vandaag onder vuur liggen. In deze werken introduceerde Kinsey het seksuele spectrum waarbij 0 heteroseksualiteit voorstelt en 6 uitsluitend homoseksualiteit. Ieder individu beweegt zich, volgens Kinsey, op dit continuüm.²⁴ Via dit instrument veroordeelt Kinsey de heteronormatieve maatschappij en de geconstrueerde visies die bepaalde uitingen van seksualiteit als “normaal” benoemen:

“Nothing has done more to block the free investigation of sexual behavior than the almost universal acceptance, even among scientists, of certain aspects of that behavior as normal, and of other aspects of that behavior as abnormal.”²⁵

²⁰ Bonnie Zimmerman, red. “Lesbian histories and cultures: an encyclopedia,” vol.1 van *Encyclopedia of lesbian and gay histories and cultures*, red. Bonnie Zimmerman en George Haggerty (New York: Garland Publishing Inc., 2000), 453.

²¹ Zimmerman, “Lesbian histories and cultures,” 453.

²² Lord, *Art and queer culture* , 20-22.

²³ Lord, *Art and queer culture* , 22-23.

²⁴ Alfred Kinsey, *Sexual behavior in the human male*, (Philadelphia en Londen: W.F. Saunders Company, 1948), 636-655.

²⁵ Kinsey, *Sexual behavior in the human male*, 7.



Afbeelding 4.

Fred W. McDarrah, *Photograph of a crowd outside the Stonewall bar shortly after the riot, 1969.*

Zwart-wit foto, onbekende dimensies.

New York, alle rechten voorbehouden.

Kinsey's spectrum wordt vandaag nog steeds toegepast en heeft een enorme invloed op de omgang met het menselijk seksueel gedrag. Kinsey's studies ontvingen echter veel kritiek, vooral uit conservatieve hoek. Deze stemmen beweerden dat de wetenschapper slechts een bepaald deel van de bevolking had ondervraagd. Zijn studie over het seksueel gedrag in de menselijke vrouw is echter gebaseerd op interviews met 8000 vrouwen, met een grote variatie op vlak van etniciteit, sociale klasse en seksuele preferenties.²⁶ Kinsey's "reports" zijn, desondanks de vele kritiek, een belangrijk punt in de studie naar seksualiteit. Door de introductie van zijn spectrum bewijst hij dat de norm die is toegekend aan heteroseksualiteit maatschappelijk geconstrueerd is en de werkelijkheid veel gevarieerder is.

Begin twintigste eeuw, alvorens de publicatie van Kinsey's reports, voerde ook Sigmund Freud (1856-1939) onderzoek naar zogenaamd "seksuele aberraties". In *Drie verhandelingen over de theorie van seksualiteit* analyseert hij allerlei "niet-normatieve" uitingen van seksualiteit en bevrijdt homoseksualiteit eveneens uit de geconstrueerde heteronormatieve begrenzingsen. De vrouwelijke seksuele ontwikkeling wordt hierin echter zeer fallocentrisch bestudeerd, waardoor ze opgezaald wordt met begrippen als "penisnijd" en "castratiecomplex". Desondanks is ook Freud's bijdrage aan de studie rond seksualiteit niet te overzien.²⁷

Hirschfeld, Kinsey en Freud zorgden er aldus voor dat homoseksualiteit binnen de wetenschap niet langer werd gepercipieerd als een "biologische afwijking". De maatschappij bleef echter bepaald door een heteroseksuele standaard. LGBTQIA+ personen werden nog steeds gepercipieerd als iets "abnormaals" en ze hadden geen rechten. Bovendien werden de beperkte plekken waar ze zichzelf konden zijn vaak binnengevallen en ontruimd door de politie. Stonewall, een bar in New York, was één van de cafés dat geregeld geteisterd werd met willekeurige invallen en het in hechtenis nemen van personen om wie ze waren, niet wat ze deden. Op 28 juni 1969, tijdens één van zo'n ontruiming, besloten de cafégangsters dat de maat vol was. Homoseksuelen, lesbiennes, dragqueens, dragkings, transpersonen, sekswerkers en alle andere aanwezigen verenigden zich spontaan in een protest dat drie dagen lang duurde. De chaotische opstand werd nauwelijks gedocumenteerd, waardoor het gissen blijft naar wat er precies echt gebeurde en wie er betrokken was.²⁸ Één beeld vormt hier een bekende uitzondering (afb. 4). Documentatie en verslaggeving kwam er later wel, toen eenieder die aan de opstand had deelgenomen mondig genoeg was dit te delen.²⁹ Deze opstand, die bekend kwam te staan als de Stonewall Riots, was het begin van het gemeenschappelijk gevecht van LGTBQIA+ personen. Alle personen die buiten de beperkende heteroseksistische maatschappelijke normen vielen verenigden zich in een strijd voor gelijke rechten in het zogenaamd "Gay Liberation Front" dat na de opstand in het leven werd geroepen.

²⁶ Kinsey, *Sexual behavior in the human female*, (Philadelphia en Londen: W.F. Saunders Company, 1953), 490-501.

²⁷ Sigmund Freud, "Drie verhandelingen over de theorie van de seksualiteit," in *Werken*, vol.4, vert. Wilfred Oranje, (Amsterdam: Uitgeverij Boom, 2006), 9-117.

²⁸ Lord, *Art and queer culture*, 25-27.

²⁹ Ann Bausum verzamelde al deze anekdotes in het boek genaamd *Stone Wall: Breaking Out in the Fight for Gay Rights*. Zowel de anekdotes van de queergemeenschap als de politie die even in Stonewall Inn gebarricadeerd worden levendig verhaald en de passie waarmee het gevecht gestreden werd druppelt van de pagina's. Ann Bausum, *Stonewall: breaking out the fights for gay rights*, (New York: Penguin Group, 2015),



Afbeelding 5.

Diana Davies, *Rita Mae Brown at the Second Congress to Unite Women*, 1970.

Zwart-wit foto, onbekende dimensies.

New York: Public Library.

Een jaar na de Stonewall Riots vond op 28 juni 1970 de eerste Gay Pride plaats.³⁰ Nog steeds wordt dit protest elk jaar opnieuw herdacht en gevierd in Gay Prides over de hele wereld. Dit jaar viert Stonewall de vijftigste verjaardag, zoals in de inleiding reeds vermeld.

Desondanks de gemeenschappelijke strijd, bleven er nog steeds verschillen tussen de personen die streefden voor acceptatie en gelijke rechten. Sommige homoseksuele mannen, bijvoorbeeld, waren niet gewapend tegen het patriarchaat en vertoonden misogynistische tendensen; lesbiennes werden door hen nog steeds als minderwaardig beschouwd, omwille van hun vrouwzijn. Zij hadden dus evenveel nood aan het feminisme. Sommige feministen, echter, waren dan weer homofoob. Deze twee vrijheidsstrijden, die respectievelijk streefden voor de bevrijding van de heteronormatieve en seksistische normen, zorgden begin jaren zeventig voor de geboorte van het lesbisch feminisme in de Verenigde Staten. Betty Friedan, de voorzitter van de feministische actiegroep NOW (National Organization for Women), schreef de lesbiennes binnen het feminisme af als een zogenaamde “lavender menace”: een bedreiging dat het gemeenschappelijk feministisch doel ondermijnde door hun haat voor mannen, hun masculiene gedragingen en de perversiteit waarmee ze de “respectvolle” noties van vrouwelijkheid besmeurden.³¹ Friedan ging zelfs zo ver dat ze lesbische groeperingen niet liet spreken op gemeenschappelijke conferenties. Onder Rita Mae Brown vond op een congres in 1970 een opstand plaats, waarbij de protesteerders T-shirts droegen met de woorden “lavander menace” (afb. 5). Een aanwezige vrouw sprong recht en beaamde de betogers: “Yes, yes, sisters! I’m tired of being in the closet because of the women’s movement!”³² Het lesbisch feminisme was geboren.

Na het protest werd door de Radicalesbians een collectief geschreven tekst uitgedeeld. “The woman-identified-woman” beschrijft lesbianism als iets wat enkel kan bestaan in een seksistische maatschappij waar seksrollen bepaald zijn door een mannelijk onderdrukker. In een samenleving waar mannen vrouwen niet langer zouden onderdrukken en seksuele expressie vrij is om gevoelens te volgen, zou de opdeling homoseksualiteit-heteroseksualiteit aldus verdwijnen.³³ De Radicalesbians sporen vrouwen aan om een vrouw-geïdentificeerde-vrouw te worden, een identiteit te creëren los van de seksistische maatschappij, en niet langer de binaire tegenstellingen die gecreëerd zijn door een patriarchaat in stand te houden.³⁴ Radicalesbians ontbond een jaar na deze opstand. De tekst is echter reeds een belangrijke aanzet om de heteroseksistische geconstrueerde normen van zich af te werpen en een nieuwe, persoonlijke invulling van het begrip “vrouw” te introduceren.

³⁰ Bausum, *Stonewall*, 135-142.

³¹ Lord, *Art and queer culture*, 28.

³² Sheila Jeffreys, *The lesbian revolution: lesbian feminism in the UK 1970-1990*, (Londen: Routledge, 2018), 29-33.

³³ Radicalesbians, “The woman-identified-woman (1970),” laatst geraadpleegd op 16 mei 2019, <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/radicalesbianswoman.html>.

³⁴ Radicalesbians, “The woman-identified-woman (1970).”

HOOFDSTUK 1

HET “ONTSTAAN” VAN DE LESBISCHE KUNSTENAAR

De lesbische feminist kende haar artistieke tegenhanger in de lesbische kunstenaar. Volgens de Amerikaanse Harmony Hammond (°1944) ontstond deze als categorie in de jaren zeventig, met Stonewall en de vrouwelijke vrijheidsstrijd als haar twee zorgzame moeders. Lesbische kunst is volgens Hammond een artistieke praktijk die ontstaat vanuit een feministische context en ervaringen reflecteert van het leven als een lesbienne, of een persoon die lesbische relaties heeft, in een patriarchale cultuur.³⁵ Het is niet te definiëren als een stijl of stroming, noch te vatten in een vaste beeldvorming. Het is een artistieke praktijk die gemeenschappelijke eigenschappen bevat in haar maker, niet in diens uitwerking. Deze maker is ook steeds te situeren in diens historische context, zowel temporeel of plaatselijk. Hammond leest lesbische kunst op deze manier als een vlecht:

“I like to think of lesbian art as a braid with three strands, gender, sexuality, and art, through from time to time other strands, such as history or identity, are woven in and out. Each strand touches the others as it weaves back and forth across the center line, giving it dimension, fullness, and presence, a flexible rope of incredible strength and beauty. Each strand is composed of many fibers, and occasionally there are knots and tangles.”³⁶

De vroegste lesbische kunstenaars, hetzij diegene die zich aldus definiëren, starten hun creatieve praktijk in de jaren zeventig. Deze periode is gekenmerkt door een radicaal lesbisch feministisch gedachtegoed die de volgende spreuk ten harte neemt: “Feminism is the theory. Lesbianism is the practice.” Zoals gesteld in “The woman-identified woman”, vonden de radicaal lesbische feministen dat vrouwen zich niet langer konden lezen door een bril opgelegd door de patriarchale maatschappij. Echter, hoe goed ook hun intenties, ze bleven ze hangen binnen een heteroseksistische invulling van het begrip “vrouw”. Door een zogenaamde vrouw-geïdentificeerde vrouw te worden bleven ze namelijk nog steeds trouw aan het begrip “vrouw”, dat onlosmakelijk verankerd zit in een historische definiëring van dit begrip. Desondanks het gevecht hiertegen, vielen ze eveneens ten prooi aan een verplichte heteroseksualiteit.. In de jaren zeventig ging de lesbische kunstenaar op zoek naar een eigen identificatie. Dit echter binnen een heteroseksistische invulling van het begrip “lesbienne”.

³⁵ Harmony Hammond, *Lesbian art in America: a contemporary history*, (New York: Rizzoli, 2000), 8.

³⁶ Hammond, *Lesbian art in America*, 10.



Afbeelding 6.

Harmony Hammond, *Floorpiece VI* uit *Floorpieces*, 1973.

Doek, acryl, 165 diameter.

Sante Fe: Dwight Hackett projects.

De artistieke praktijk van de Amerikaans beeldende kunstenaar Harmony Hammond valt perfect in te schrijven in deze zoektocht. In 1973 scheidde ze van haar man en stelde ze zichzelf en haar kunstpraktijk in vraag, wat tot uiting kwam in *Floorpieces* (afb. 6). In deze reeks onderzoekt ze de positie van de vrouw in de maatschappij en in de kunstwereld. Het weven van de sculpturen doet Hammond handmatig en stelt hiermee de distincties tussen zogenaamd "hoge" en "lage" kunst in vraag. Het weven, een lichamelijke bezigheid die historisch wordt gelinkt aan een vrouwelijke ambachtelijke praktijk, tilt ze naar een museale context waardoor ze de gevestigde waardering van de kunstwereld in vraag stelt. Bovendien tracht ze het aloude onderscheid tussen schilderkunst en sculptuur op te heffen.³⁷ Hammond ondervraagt in deze reeks de normatieve definiëringen van de gevestigde waarden van wat kunst is en stelt hierbij de positie van de vrouw als kunstenaar en in de sociale context in vraag.

Floorpieces valt te lezen binnen een bredere context van een feministische kunstpraktijk waarin vrouwelijke artiesten op zoek gaan naar een beeldvorming dat buiten het veld van de reeds gevestigde mannelijke praktijk ligt.³⁸ Hammond daagt met deze reeks de visie van de essentialistische feministen uit. Zij stellen dat het "vrouw-zijn" geworteld zit in een biologisch oorsprong. Door de zogenaamde vrouwelijke ambacht te exploiteren tot een artistiek eindproduct verplicht ze de toeschouwer diens waardering bij te schaven en demonstreert ze bovendien dat deze appreciatie gevestigd zit in een historische achtergrond. Met *Floorpieces* vestigt Hammond de aandacht op het feit dat zowel de appreciatie van kunst als het "vrouw-zijn" in sociale en artistieke context, geconstrueerde begrippen zijn.

Hammond's kunstpraktijk wees naast een feministische kritiek, ook op een belangrijk persoonlijke revelatie:

"I first came out as a lesbian through my work. I knew and identified myself as a lesbian before ever sleeping with a woman. My work is the place where I confronted myself, gave form to my thoughts, fears, fantasies, and ideas. I had been drawing on a tradition of women's creativity in my work, so it was only natural to acknowledge my feelings and desires for some. My work is a lover, a connection between creativity and sexuality. Since I came out as a lesbian through my work, I came out as a lesbian artist - meaning the two are connected and affect each other. This was relatively easy, perhaps as a matter of evolution. As lesbians we have the possibility of the utmost creative freedom to make the strongest, most sensitive statements. Passion gives substance."³⁹

³⁷ Julia Bryan-Wilson, "Queerly Made: Harmony Hammond's *Floorpieces*," *The Journal of Modern Craft* 2, nr.1 (2009): 60.

³⁸ Hal Foster et al, reds. *Art since 1900*, (Londen: Thames en Hudson, 2004), 614-618.

³⁹ Harmony Hammond, "Lesbian Artists," in *The Feminism and Visual Culture Reader*, red. Amelia Jones. (Londen: Routledge, 2003), 129.



Afbeelding 7.

Harmony Hammond, *Duo* uit *Wrapped Sculptures*, 1980.

Doek, gesso, acryl, hout, glitter, nep parels,

2 eenheden elk 213,36 x 114,3 cm.

Santa Fe: Museum voor Schone Kunsten.

Haar geaardheid en ontdekkingsreis naar zelfidentificatie zijn onlosmakelijk verbonden met haar artistieke praktijk; ze ziet zichzelf niet strikt als lesbienne, ze definieert zichzelf als lesbische kunstenaar. De eerste werken welke getuigen van een specifiek lesbisch-erotische aanwezigheid zijn de zogenaamde *Wrapped Sculptures*. Een werk uit deze reeks van 1980, *Duo*, lijkt op het eerste zicht niet per se te refereren aan een specifieke lesbische sensualiteit (afb. 7). Twee laddervormige sculpturen leunen samen tegen een muur en weerspiegelen een post-minimalistische, conceptuele kunstpraktijk, waar ook *Floorpieces* naar refereert. Beide vormen zijn omringd door een textiel wat glad en zijdeachtig lijkt. Ze zijn even groot waardoor ze evenwaardig aanvoelen echter niet even breed, waardoor ze niet identiek zijn. De twee ladders behouden eveneens een individualiteit daar hun kleur verschilt; ze zijn respectievelijk zwart en roze. Ze lijken verbonden door een rand van roze kanten stof die niet over de volledige lengte gevestigd is en een beetje boven de zwarte ladder uitkomt.

De twee ladders van de sculptuur doen dienst als abstracte stand-ins voor vrouwenlichamen, aldus de kunstenaar.⁴⁰ Ze zijn gecombineerd voor hun verschillen: “dark and light, butch and femme. Body to body they stand, simultaneously individuals and a couple.”⁴¹ De twee entiteiten steunen op elkaar, zijn apart verschillende individuen en samen een koppel. De lichamen verschillen in hun kleuren en refereren hierin aan een “butch/femme” esthetiek. De “femme” persoon draagt in deze verbeelding roze, glitterachtige en gekraagde kledij en neigt naar meer vrouwelijke trekken. De andere ladder representeert een “butch” persoonlijkheid die donkere, meer effen kledij draagt en gelinkt wordt met eigenschappen die traditioneel als mannelijk worden gelezen.⁴² De aanduiding van personen in butch/femme dateert van tijden waar lesbiennes onder de radar leefden. Sommige, welgestelde vrouwen kregen de toelating mannelijke kleren te dragen en zaken uit te oefenen die strikt gezien als “mannelijk” werden gepercipieerd. Rosa Bonheur, bijvoorbeeld, die later kort zal worden aangehaald, kreeg de toestemming broeken te dragen ter bevordering van haar kunstpraktijk. Het “crossdresen” van de vroege twintigste eeuw werd een esthetiek, een deel van het lesbische “camp” in de jaren veertig en vijftig.⁴³ “Camp” wordt door Susan Sontag gedefinieerd als

“a certain mode of aesthetic. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. [...] Camp is as well a quality discoverable in objects and the behavior of persons.”⁴⁴

⁴⁰ Julia Bryan-Wilson, “Oral history interview with Harmony Hammond, 14 September 2008,” laatst geraadpleegd op 26 april 2019, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-harmony-hammond-15635#transcript>.

⁴¹ Hammond, *Lesbian art in America*, 96.

⁴² Barnhill, “Rings, rungs, and rugs,” 6.

⁴³ Sue-Ellen Case, “Toward a butch-femme aesthetic,” in *The Feminism and Visual Culture Reader*, red. Amelia Jones. (Londen: Routledge, 2003), 402-407.

⁴⁴ Sontag, “Notes on “Camp,”” 277.



Afbeelding 8.

Harmony Hammond, *Hunkertime* uit *Wrapped Sculptures*, 1979-80.

Doek, hout, acryl, gesso, latexrubber, rhoplex en metaal,
variabele dimensies.

New York: Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art.

“Camp” is aldus een manier van leven, een subcultuur waarvan de oorsprong te vinden is bij het personage gecreëerd rond Oscar Wilde; homoseksualiteit werd als katalysator gelezen (zie hoofdstuk 0). De “butch” met meer masculiene kenmerken wordt binnen lesbisch camp in relatie gezet tot de “femme”, of de “vrouwelijke vrouw”. De butch/femme rollen werden door een verstopte lesbische identiteit verder ontwikkeld, of zoals Sue-Ellen Case het zegt:

“The closet has given us camp, the style, the discourse, the *mise-en-scène* of butch-femme roles.”⁴⁵

Binnen het lesbisch feminisme van de jaren zeventig ontving deze butch/femme opdeling vaak de kritiek dat ze het patriarchaat in stand hield. De zogenaamde imitatie van een man/vrouw relatie impliceerde dat heteroseksuele relaties de norm waren en een homoseksuele relatie hier steeds op terug viel.⁴⁶ Vandaag zijn deze butch/femme categorisering nog steeds van toepassing binnen lesbisch camp hoewel deze anders worden gepercipieerd. Dankzij het in vraag stellen van afgelijnde genderdefiniëringen in strikt man of vrouw en de realisatie dat gender een performativiteit is dat zich beweegt op een spectrum, wordt een “butch” persoonlijkheid niet langer gelezen als een imitatie van het mannelijke. Hammond’s butch/femme koppel in *Duo* dient aldus niet gelezen te worden als de enige mogelijke representatie van “het” lesbisch koppel.

Hunkertime, een ander werk uit de reeks *Wrapped Sculptures*, toont de eindeloze variatie van personen die zichzelf definiëren als lesbisch, evenals een diversiteit in relaties tussen deze lesbiennes (afb. 8). Het feministisch project dat Hammond reeds voerde in *Floorpieces* wordt in haar *Wrapped Sculptures* herhaald. De zijde-achtige stoffen die ze gebruikt om te verwijzen naar vrouwelijkheid worden eigenhandig gewikkeld rond abstracte vormen die lichamen refereren. Deze lichamelijke bezigheid van het wikkelen van de stof leest Hammond als een erotisch actie die refereert naar een specifiek lesbisch liefdesspel.⁴⁷ Opnieuw gebruik makend van een traditioneel gelezen vrouwelijk materiaal (stof) deconstrueert ze het begrip “vrouw” en haar positie tot de samenleving. Ze kent niet langer één uitwerking; de vrouwenlichamen waarnaar de ladders in Hammond’s werk refereren belichamen verschillende uitingen van “vrouwelijkheid”. Het opheffen van de distincties tussen “hoge” en “lage” kunst en een zogenaamde “vrouwelijke” praktijk in een “mannelijke” kunstwereld, tonen Hammond in een vroeg, doch eenzijdig, licht van een queerpraktijk waar binariteiten worden opgeheven.

⁴⁵ Case, “Toward a Butch-Femme Aesthetic,” 405.

⁴⁶ Case, “Toward a Butch-Femme Aesthetic,” 410-414.

⁴⁷ Wilson, “Queerly Made: Harmony Hammond’s *Floorpieces*,” 65.

Hammond's deconstructie van een begrip als "vrouw" blijft echter beperkt, daar ze nog dermate vasthaakt aan een te strikte en eenduidige definitie van "lesbisch", of beter "lesbische vrouw". Ze bevraagt de positie van de vrouwe in de samenleving en kunstwereld. Echter, behoudt ze deze "vrouw" als entiteit. Haar *Wrapped Sculptures* variëren in grootte, breedte en kleur, waardoor ze verschillende uitingen van vrouwelijkheid vertolken. De ladders, die tevens refereren naar het eerste lesbische tijdschrift in de V.S., behouden echter een vaste structuur.⁴⁸ Ze refereren naar wat Hammond leest als "het (lesbisch) vrouwenlichaam". De invulling van het begrip differentieert, de achterliggende structuur blijft echter in stand gehouden.

Hammond's kunstpraktijk weerspiegelt haar zoektocht naar haar positie als vrouw en als lesbienne in de samenleving en kunstpraktijk. Het erotische krijgt in haar werk vooral een invulling door de kunstenaar zelf, die stelt dat de handeling van het inpakken van de sculpturen dermate sensueel is. Daar ze de vormen percipieert als vrouwenlichamen wordt deze actie lesbisch. Echter, kan een andere lezing deze lesbische erotiek te voorschijn brengen. De ladders kunnen zo gelezen worden als een soort opklimming naar een ultiem hoogtepunt. Tee Corinne, een kunstenaar die in dezelfde periode als Hammond werkt, toont het seksuele aspect meer expliciet.

⁴⁸ *The Ladder* is het eerste nationaal gepubliceerde lesbische tijdschrift in de Verenigde Staten. Het werd maandelijks gepubliceerd van 1956-1970. Het was het grootste communicatiemiddel van de "Daughters of Bilitis", een van de eerste lesbische groeperingen die ontstond in 1955 in San Francisco. Theresa Theaphano, "Daughters of Bilitis," laatst geraadpleegd op 27 april 2019, http://www.glbtcarchive.com/ssh/daughters_bilitis_S.pdf.



Afbeelding 9.

Tee Corinne, *Untitled*, 1976.

Gesolariseerde foto, onbekende dimensies.

Gepubliceerd in 1979 op de cover van *Sinister Wisdom*.

Alle rechten voorbehouden.

“Imagine 1974. Imagine pictures of lesbian sexuality in that year or books about it. The only pictures were in porno magazines and scattered among a very few, difficult-to-locate art books. Imagine me. 30 years old, wanting those images and words and looking for ways to make them real.”⁴⁹

Bovenstaande stelt Tee Corinne (1943-2006) in 1994 wanneer ze terugblijkt op haar eerste, ongelofelijk belangrijk werk. In 1974 moest Corinne nog worden wat ze vandaag gevierd is te zijn: een pionier van lesbische erotische kunst, de verlegen superster van een expliciet vrouwelijke beeldvorming.⁵⁰ De creatie van Corinne's iconisch werk *Untitled* uit 1976 heeft twee gebeurtenissen als oorsprong die kunnen gelezen worden als aanmoedigingen (afb. 9).

De eerste gebeurtenis bestaat uit een conversatie tussen verschillende vrouwen, waaronder Corinne, bij de bespreking van een foto geëxposeerd in 1975. Het werk, gemaakt door een mannelijke kunstenaar, toonde twee vrouwen die de liefde bedreven. Verschillende aanwezigen beweerden dat de twee vrouwen op de foto en de artiest met z'n drieën een koppel vormden. Anderen zeiden dat indien de foto door een vrouw zou gemaakt zijn, deze er anders zou hebben uitgezien. Alle vrouwen, echter, waren het erover eens dat ze zich comfortabel zouden voelen op zo'n wijze te worden afgebeeld mocht de kunstenaar een vrouw zijn. De tweede trigger welke Corinne inspireerde en aanmoedigde tot de creatie van *Untitled* was de publicatie van het eerste lesbische sekshandboek door Victoria Hammond. Hammond, niet te verwarren met Harmony Hammond, vroeg een groep vriendinnen of er iemand bereid was foto's te maken voor dit boek. Corinne stelde voor dit in haar appartement te doen. Het was de eerste keer dat ze op zo'n intieme wijze foto's maakte van vrouwen:

“To say that I was excited was an understatement. The women's bodies were beautiful, forming and reforming patters in relations to one another, pairs and triads, touching, moving, sometimes coming, laughing. As the day progressed, we worked our way through fear and self-consciousness to an expensive openness. We were moving in uncharted territory.”⁵¹

Loving women, het sekshandboek gepubliceerd in 1975, werd op verschillende manieren ontvangen. Sommigen beweerden dat het overbodig was en dat vrouwen zelf hun seksualiteit moesten ontdekken. Anderen waren dankbaar.⁵² Corinne behoorde tot deze laatste groep. De erotisch fotoshoot had haar een vertrouwen gegeven om eigen werk te creëren.

⁴⁹ Tee Corinne, “Imagining sex into reality (1994),” in *Art and queer culture*, red. Catherine Lord en Richard Meyer, 322.

⁵⁰ Claude J. Summers, red. *The queer encyclopedia of the visual arts*, (San Francisco: Cleis Press Inc., 2004), 90.

⁵¹ Corinne, “Imagining sex into reality,” 323.

⁵² Corinne, “Imagining sex into reality,” 323.



Afbeelding 10.

Tee Corinne, *Untitled*, 1982.

Gesolariseerde foto, onbekende dimensies.

Uitgegeven in Tee Corinne, *Yantras of Womanlove: Diagrams of Energy*, (Florida: Naiad Press, 1982).

© Tee Corinne.

Untitled toont een vrouw in kleermakerszit die een andere vrouw op haar schoot draagt en in de nek zoent. Haar ene hand is om haar schouders geslagen, haar andere bevindt zich tussen haar dijen. Het beeld is het eerste fotografische kunstwerk dat gecreëerd is door een lesbienne, voor een lesbisch publiek, dat twee vrouwen verbeeldt die elkaar bevredigen. Een jaar na de creatie verscheen deze foto op de cover van *Sinister Wisdom*, een lesbisch tijdschrift. Hierdoor kreeg het beeld een immense bekendheid, circuleerde het in bepaalde cirkels en werd het al snel een hymne voor de lesbische gemeenschap. Op grote vraag van de lezers van het tijdschrift werden er poster gedrukt. Veel lesbiennes hingen deze in hun woonkamers en boekenwinkels, het werd “the queer American pin-up of its day”.⁵³ Corinne gebruikt in dit en ander erotisch werk verschillende technieken om haar kunst een uniek lesbisch aura te geven. Solarisatie, een techniek uit de fotografie, waarbij door extreme belichting een soort omkering van tinten plaatsvindt, wordt door Corinne benut als een soort politiek instrument. Door middel van deze techniek, die reeds bestond en voor andere doeleinden werd toegepast, tracht Corinne de objectiverende male gaze te omzeilen en de heteroseksuele mannelijke kijker zijn erotisch genot te ontnemen. Hierdoor wilt Corinne de foto tot een puur en expliciet lesbisch beeld maken, voor een expliciet lesbische consumptie.⁵⁴

Het tonen van expliciet erotische context is voor een lesbische kunstenaar steeds een moeilijkheid. Lesbische relaties en personen die zich als lesbische identificeren werden en worden geseksualiseerd door een opdringende heteroseksuele male gaze die deze exploiteren voor het eigen genot. Of in de woorden van feministisch kunstcriticus Laura Cottingham:

“The appropriation of lesbian life and woman-to-woman sexuality by the heterosexual imperative of the male gaze is the most pernicious tradition lesbian self-representations must continually fight against.”⁵⁵

Corinne voert deze strijd door haar beelden te vervormen, te herhalen en te spiegelen. In 1980 publiceert ze *Yantras of Womanlove*, het eerste fotoboek over lesbisch erotische fotografie.⁵⁶ Haar foto's worden hier dusdanig vervormd waardoor ze op yantras lijken.⁵⁷ *Untitled*, bijvoorbeeld, toont drie vrouwen in een intieme sensuele handeling (afb. 10). Het originele beeld is expliciet erotisch. Echter, door solarisatie, het omkeren en het spiegelen van de foto wordt het een abstract geheel waardoor het puur seksuele gemaskeerd is. Corinne creëert zo een nieuw beeld van lesbische seks dat ontsnapt aan de toe-eigening door een fallocentrische male gaze. Deze “male gaze” werd als begrip geïntroduceerd door filmtheoreticus Laura Mulvey in 1973 in haar befaamde essay “Visual pleasure in narrative cinema”. Aan de hand van de psychoanalytische theorieën van Sigmund Freud en Jacques Lacan, toont Mulvey hoe het onderbewuste van de patriarchale samenleving de blik in narratieve cinema stuurt. Het plezier dat uit dit kijken wordt gehaald wordt hierin bepaald door een genderbinaire en seksistische man-vrouw relatie:

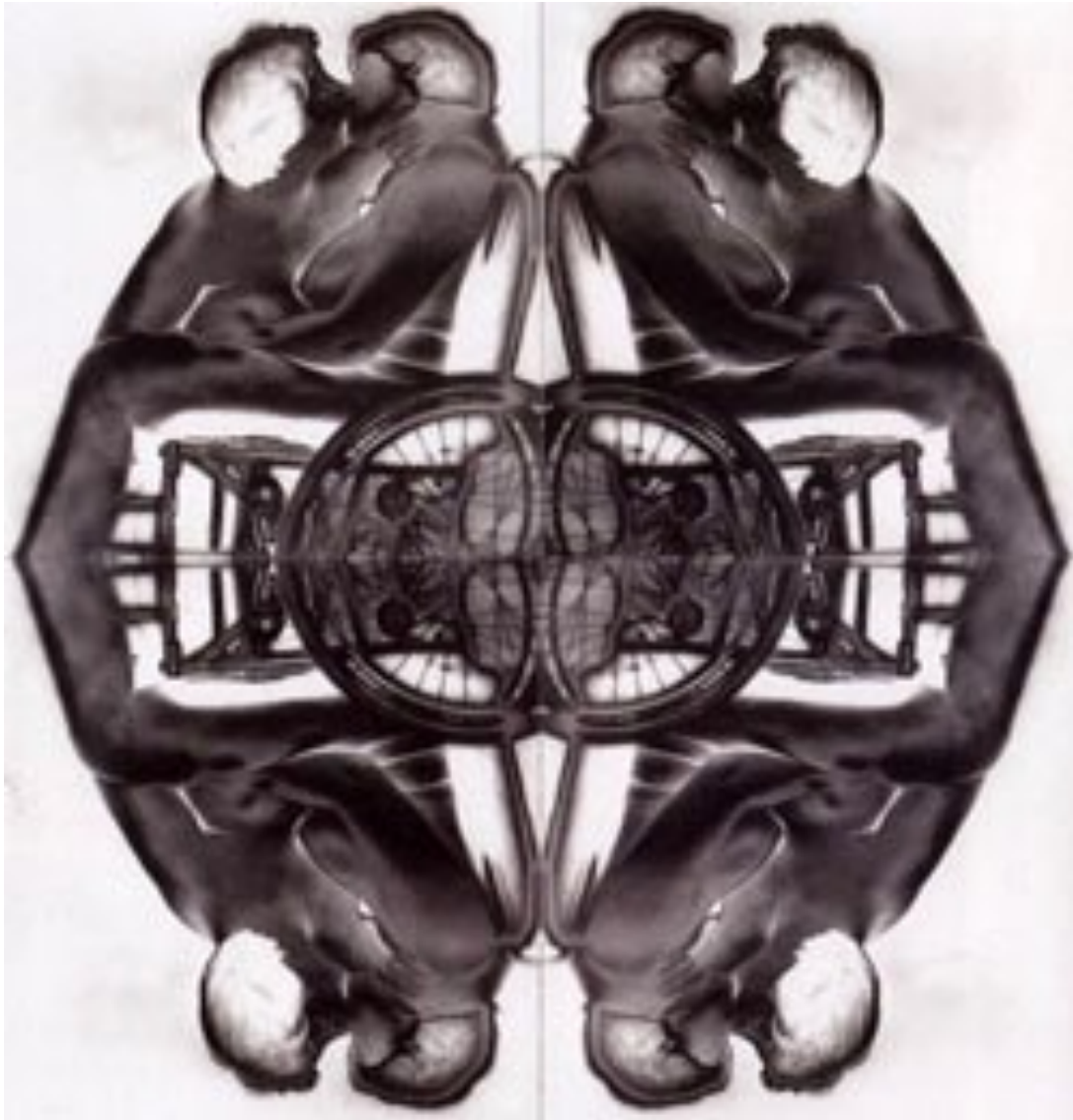
⁵³ Alex Pilcher, *A queer little history of art*, (Londen: Tate Publishing, 2017), 90.

⁵⁴ Pilcher, *A queer little history of art*, 90.

⁵⁵ Laura Cottingham, *Seeing through the seventies*, (New York: Routledge, 2000), 109.

⁵⁶ Summers, *The queer encyclopedia of the visual arts*, 90.

⁵⁷ Bij de hindoeïstische meditatie praktijk zijn yantra's de visuele hulpmiddelen die samengaan met mantras: de mantra is de klank, de yantra is de verbeelding van die klank.



Afbeelding 11.

Tee Corinne, *Yantras #30*, 1982.

Gepolariseerde foto, onbekende dimensies.

Uitgeven in *Yantras of Womanlove*, 1982. Florida: Naiad

Press.

© Tee Corinne.

"In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness* [originele accentuering]."⁵⁸

Mulvey's essay kende een belangrijke feministische openbaring; het toonde dat het beeld van de vrouw in de samenleving in zowel cinema als andere kunstvormen en in reclame werd gedomineerd en gecreëerd door en voor het heteroseksuele mannelijke genot. Corinne's project om de vrouwen in haar fotografie uit te beelden op een nieuwe manier tracht te ontsnappen aan dit vooropgezette beeld van "de" vrouw, of hier meer specifiek, de lesbische vrouw. Bovendien toont Corinne het breed spectrum van vrouwen door niet-normatieve schoonheden te verbeelden; oudere, dikkere en minder-valide vrouwen krijgen in haar fotografie een uniek plaatsje in een lesbische seksuele context (afb. 11). Hiermee is Corinne een voorloper en unicum. De erotische afbeelding van vrouwen die niet passen binnen een vooropgesteld schoonheidsideaal lijkt vandaag nog steeds eerder een uitzondering.

Corinne is een pionier in de beeldvorming van een lesbische erotiek.⁵⁹ Ze zoekt intensief en met succes naar een manier om lesbische seksualiteit uit de handen van de verplichte heteroseksualiteit te trekken.⁶⁰ De filosofe Marilyn Frye (°1941) verklaart in 1987 in haar essay "Lesbian 'sex'" dat lw-seksualiteit nood heeft aan een herinterpretatie. "Seks", stelt ze, veronderstelt als woord steeds een fallocentrische invulling waar de penetratie van de man in de vrouw de daad bepaalt. Wat lesbiennes in bed doen is volgens deze invulling geen "seks"; er is aldus nood aan een nieuw woordenschat om seksualiteit tussen vrouwen in kaart te brengen.⁶¹ Corinne bewijst dat de beeldende variant hier eveneens nood aan heeft. Lesbische seksualiteit wordt in haar handen uit het veld van de heteroseksistische en vaak pornografische beeldvorming getrokken die het gebruikt voor diens eigen, meestal mannen-gedomineerde verlangen. Ze eigent het veld toe aan de vrouw die erop wordt verbeeld: de lesbienne. Wat Corinne poogt te doen is een nieuwe beeldvorming creëren in een kunstpraktijk die sterk gedomineerd is door een heteroseksistische invulling van het begrip "lesbisch". Echter, blijft ze nog steeds een deel van haar historische context en onderhevig aan de structuren die dit in stand houdt. Haar foto's worden aldus gepubliceerd en enkel verkocht in bepaalde boekenwinkels. Ze exposeert haar werk niet.⁶² Door haar kunstpraktijk te beperken tot een bepaald publiek draagt ze bij tot de onderdrukkende dichotomie heteroseksualiteit-homoseksualiteit. Deze reactie is echter begrijpelijk, zeker in een periode waarin de ogen van de agressor nog te sterk en te bepalend zijn.

⁵⁸ Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema," in *Feminism and visual culture reader*, red. Amelia Jones. (Londen: Routledge, 2003), 47-48.

⁵⁹ Susie Bright, "Tee A. Corinne," in *Nothing but the girl – the blatant lesbian image*, red. Susie Bright en Jill Posener. (Hong Kong: Imago Publishing Ltd., 1996), 102.

⁶⁰ "Verplichte heteroseksualiteit" werkt beter in haar engelstalige variant "compulsory heterosexuality". De term wijst op het idee dat de maatschappij heteroseksualiteit als norm ziet en verwacht. Heteroseksualiteit wordt hier gezien als de "natuurlijke" en "normale" staat, afwijkingen hiervan worden gepercipieerd als ongunstig.

⁶¹ Marilyn Frye, "Lesbian 'sex'," in *Willful virgin: essays in feminism, 1972-1992*, (Freedom: Crossing Press, 1992), 109-119.

⁶² Summers, *The queer encyclopedia of the visual arts*, 254-255.

Deze agressor maakte van lesbische seksualiteit een genotmiddel voor eigen consumptie, wat vaak pornografisch werd. Reële wlv-seksualiteit wordt hierdoor amper als volwaardig of evenwaardig gezien als de heteroseksuele fantasieën ervan. Door het zelfverklaarde alleenrecht op het uitbeelden en beleven van het seksuele (zowel het heteroseksuele als het niet-heteroseksuele) zorgt de patriarchale maatschappij ervoor dat het erotische wordt verward met pornografie. Pornografie wordt, terecht, door radicale stemmen in de V.S. afgeschreven als een instrument van onderdrukking van de vrouw. Radicaal feministe en schrijfster Andrea Dworkin (1946-2006) pleit in *Woman Hating*, gepubliceerd in 1974, dat pornografie, samen met sprookjes en literatuur aan de oorsprong ligt van seksisme. Deze culturele praktijken houden dit volgens haar eveneens, vaak onzichtbaar, in stand.⁶³ In *Pornography: men possessing women* richt Dworkin haar pijlen uitsluitend op pornografie als een ultiem instrument van onderdrukking van de vrouw door de man.⁶⁴

De afschrijving van pornografie als een middel tot het in stand houden van seksisme is verstaanbaar en correct. Pornografie werd en wordt grotendeels gecreëerd vanuit een fallocentrische en heteroseksuele genotpositie. Het wordt echter problematisch wanneer men de praktijk niet tracht aan te passen, zoals hedendaagse feministische vertolkingen van pornografie in porna, maar het geheel wilt afschaffen.⁶⁵ Dworkin verenigde zich met radicaal feministe Catherine Mackinnon (°1946) tot het schrijven van de "Antipornography Civil Rights Ordinance", of simpelweg de Dworkin-Mackinnon Ordinance. Deze ordonnantie trachtte pornografie, waartoe expliciet erotische afbeeldingen behoorden, als een wettelijke vorm van geweld tegen vrouwen strafbaar te maken.⁶⁶ Dworkin en Mackinnon's project is begrijpelijk in een samenleving waar het beeld van de vrouw en haar seksuele verlangens te sterk wordt bepaald door de male gaze. Echter, de afschaffing van pornografie zorgt amper voor een magische verdwijning van het seksisme. Integendeel, het ontnemt het recht op vrije meningsuiting van, onder andere, de onderdrukte. Bovendien zorgt het illegaal maken ervan dat personen in de seksindustrie nog minder beschermd worden. De ordonnantie, die vooral werd gesteund door mannelijke, katholiek conservatieve stemmen, werd sterk tegengewerkt door de zogenaamde "pro-sex feministen". "Lust horizons: is the women's movement pro-sex?", geschreven door Ellen Willis (1941-2006) in 1984, vormde de oorsprong van deze beweging.⁶⁷ Dworkin en Mackinnon's project werd hierin afgeschreven als conservatief en preuts. Zelf streefden ze voor een opbouwende en feministische interpretatie van pornografie. In een open brief, genaamd "Interest of Amici", zorgden de pro-sex feministen ervoor dat de Dworkin-Mackinnon ordonnantie slechts op papier bleef bestaan:

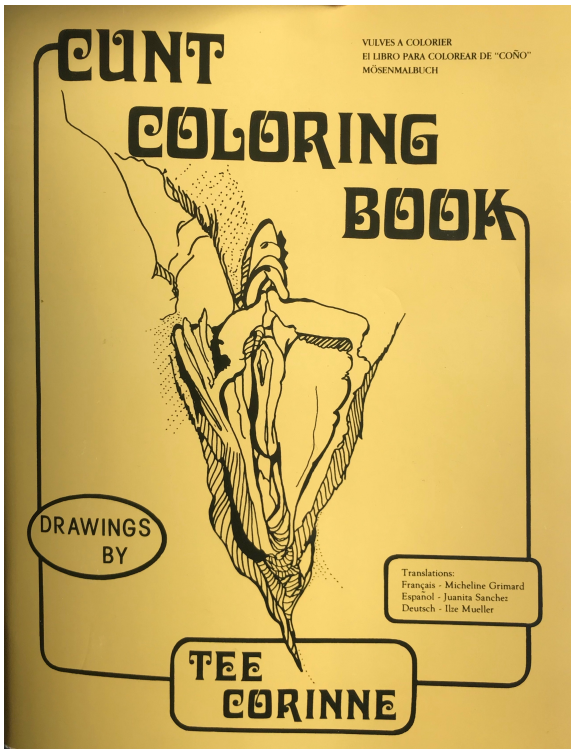
⁶³ Andrea Dworkin, *Woman hating*, (New York: A Plume Book, 1974), 17-24.

⁶⁴ Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women*, (New York: A Plume Book, 1979), 328p.

⁶⁵ Zie verklarende woordenlijst (p. 115) voor *porna*.

⁶⁶ Julia Long, *Anti-porn: the resurgence of anti-pornography feminism*, (Londen: Zed Books, 2012), 31-46.

⁶⁷ Long, *Anti-Porn*, 47.

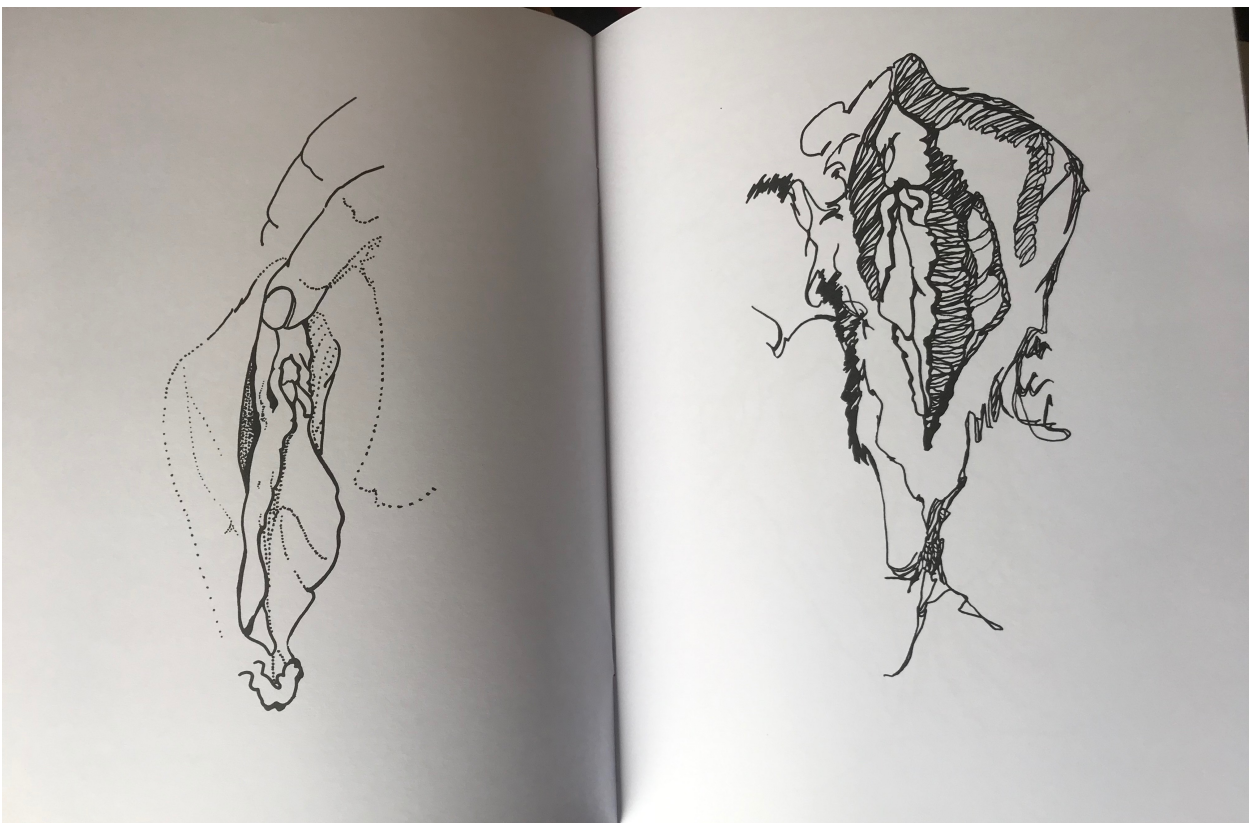


Afbeelding 12.

Tee Corinne, *The Cunt Coloring Book*, 1971.

Boekje, A4. Uitgegeven in San Francisco:

Last Gasp.



"We believe that the ordinance reinforces rather than undercuts central sexist stereotypes in our society, and would result in state suppression of sexually explicit speech, including feminist images and literature, which does not in any way encourage violence against women. We condemn acts of violence against women; incitement to that violence; and misogyny, racism, and anti-semitism in all media. We believe, however, that the Indianapolis ordinance [of de Dworkin-Mackinnon Ordinance] will not reduce violence against women, and will censor speech and imagery that properly belong in the public realm. Some proponents of this ordinance genuinely believed that it would assist women to overcome disabling sex role stereotypes and promote greater equality for women. We who sign this brief are deeply concerned that it will have precisely the opposite effect."⁶⁸

De afschaffing van pornografie en, met uitbereiding, expliciet erotische beeldvorming, zou net een toegeving zijn aan de patriarchale maatschappij die dit alleenrecht opeist. Het ontnemt de onderdrukte de kans om het beeld dat zolang rond haar is gevormd zelf te exploreren en in te vullen. De Afro-Amerikaanse schrijfster Audre Lorde (1934-1992) stelt in "Uses of the erotic" dat de patriarchale maatschappij pornografie verkeerd benoemd als erotiek. Het erotische werd zo verward met de vlakheid en sensatie zonder gevoel dat pornografie, aldus Lorde, voortbrengt.⁶⁹ In de juiste betekenis van het woord, kan erotiek echter net een kracht worden:

"When I speak of the erotic, then, I speak of it as an assertion of the life force of women; of that creative energy empowered, the knowledge and use of which we are now reclaiming in our language, our history, our dancing, our loving, our work, our lives."⁷⁰

Door zich het erotische opnieuw toe te eigenen en uit de patriarchale interpretatie ervan te trekken, put ook Tee Corinne kracht uit het erotische. Bij Corinne verpersoonlijkt haar eigen geslachtsorgaan deze zoektocht. Als zevenjarig meisje nam ze haar eigen vulva waar in een spiegeltje en schrok ervan.⁷¹ De angst voor het vrouwelijke geslachtsdeel en de nood dit weg te cijferen werd gevoed door de patriarchale maatschappij waarin Corinne opgroeide. De vulva werd weggestopt en verborgen waardoor het, onder andere door de kunstenaar, werd beschouwd als iets angstwekkend. Twintig jaar later besloot ze opnieuw dit intieme deel van haar eigen lichaam waar te nemen. Ze besloot haar eigen vulva te tekenen om er zich een beter beeld van te vormen. Deze keer was de angst weg: "I believed that reclaiming labial imagery was a route to claiming personal power."⁷² Corinne zag de noodzaak om haar persoonlijke zoektocht met haar eigen intiemste lichaamsdeel te delen met de buitenwereld. Ze tekende de vulvas van iedere persoon die het toeliet en verzamelde deze in *The Cunt Coloring Book*, dat gepubliceerd werd in 1975 (afb. 12).

⁶⁸ Lisa Duggan en Nan D. Hunter reds. "Appendix: the FACT Brief," in *Sex wars: sexual dissident and political culture - 10th anniversary edition*, (New York: Routledge, 2006), 259.

⁶⁹ Audre Lorde, "Uses of the erotic: the erotic as power," in *Sister outsider: essays and speeches*, (Berkely: Crossing Press, 1984), 95.

⁷⁰ Lorde, "Uses of the erotic," 97-98.

⁷¹ Tee A. Corinne, "Artist statement: on sexual art," *Feminist Studies* 19, nr. 2 (1993): 369.

⁷² Corinne, "Artist statement: on sexual art," 369.



Afbeelding 13.

Tee Corinne, *Jeanne*, 1975.

Gelatine zilver print, 10,16 x 12,7 cm.

© Tee Corinne.

Dit kleurboek weerspiegelt het feministische project om de vulva opnieuw eigendom te maken van de persoon tot wie deze behoort. Het interactief werk etaleert op een kinderlijke manier een soort ontdekkingstocht in het onontgonnen land van het geslachtsorgaan dat zich tussen de benen van de helft van de wereldbevolking bevindt. Corinne toont de schoonheid in diversiteit en biedt voor iedere persoon met een vagina een belangrijke en broodnodige bevestiging. Het werk is een exploratie van dat deel van het lichaam waar voor zovelen erotische connotaties aanhangen en waar de zodanige verscheidenheid een gelijkwaardigheid oproept.

Het tekenen en bestuderen van de vulva bij zichzelf en bij anderen zorgde voor Corinne eveneens voor een ontdekking van haar geaardheid. Door de onthulling van het meest verstopte deel van het vrouwenlichaam ontdekte ze haar liefde ervoor.⁷³ Later zou Corinne verschillende vrouwelijke geslachtsdelen fotograferen. *Jeanne*, bijvoorbeeld, toont een extreme close-up van de vagina-opening op een kleine schaal (afb. 13). Het werk brengt een ode aan de schoonheid van een vrouwelijk lichaam en toont een uniek venstertje op een, vaak geheime, intieme wereld. Door dit deel van het lichaam in het daglicht te plaatsen onttrekt ze het van de donkere holtes waarin het lange tijd heimelijk werd verstopt.

Corinne's verbeeldingen van vrouwelijke geslachtsorganen kunnen door kritische stemmen gelezen worden als een essentialistische praktijk waarbij de afgebeelde vrouwen gereduceerd worden tot een gemeenschappelijk biologisch kenmerk, waarmee ze een deel van personen die zich als vrouw definiëren uitsluit. Voor Corinne, echter, heeft de vagina puur erotische connotaties. Als lesbienne tracht ze net deze sensualiteit over te brengen. Een project dat voor haar en andere lesbische personen volstrekt belangrijk is: "Because no one else was making the images I wanted to see."⁷⁴ Corinne is wellicht de eerste, belangrijke lesbische kunstenaar die erotische afbeeldingen produceert van wat zij wenst te zien. In tijden waarin expliciete verbeeldingen werden afgeschreven als pornografisch, biedt zij een broodnodig en waardevol alternatief van lesbische seksualiteit gecreëerd door een blik die zich afzet tegen een fallocentrische invulling van wat dit hoort te zijn.

⁷³ Corinne, "Artist statement: on sexual art," 370.

⁷⁴ Corinne, "Artist statement: on sexual art," 370.



Afbeelding 14.

Patricia Cronin, *Untitled #115*, 1994.

Waterverf op papier, 58,42 x 50,8 cm.

© Patricia Cronin.

Amerikaanse kunstenaar Patricia Cronin (°1963) zoekt in haar artistieke productie eveneens naar een manier om haar lesbisch verlangen te verbeelden, losstaand van een heteroseksistische dominerende blik. De kunstenaar, die een twintigtal jaar na Corinne's erotische fotografie haar erotische schilderijen creëert, voert nog steeds eenzelfde strijd. De exploratie van een oprechte lesbische sensualiteit wordt door Cronin onderzocht in de, in 1995 geschilderde, reeks *Erotic Watercolors*. Cronin vond haar inspiratie voor deze reeks bij het canonieke werk *Le Sommeil* van Gustave Courbet (1819-1877) (afb. 18). De kunstenaar observeerde dat in haar favoriete werk, geschilderd in 1866, de vrouwelijke modellen vanop een afstand waren weergegeven; Courbet bevond zich als het ware in een andere hoek van de kamer. Ze vroeg zich af hoe het schilderij er zou uit gezien hebben vanuit het standpunt van één van de vrouwen: "What do I do if I'm one of those women AND the cultural producer? What does it look like from within that erotic space?".⁷⁵ Ten tijde van de creatie van het werk in 1866, was er gewoonweg geen sprake van de creatie van erotisch werk vanuit het standpunt van deze vrouwen; zoals kunsthistorica Linda Nochlin (1931-2017) observeert:

"As far as one knows, there simply exists no art, and certainly no high art, in the nineteenth century based upon women's erotic needs, wishes, or fantasies.... Man is not only the subject of all erotic predicates, but the customer for all erotic products as well, and the customer is always right. Controlling both sex and art, he and his fantasies conditioned the world of erotic imagination as well. Thus there seems to be no conceivable outlet for the expression of women's viewpoint in nineteenth-century art, even in the realm of pure fantasy."⁷⁶

De mannelijke dominantie over erotische afbeeldingen is ten tijde van Cronin's reeks nog steeds aanwezig. Het feminisme zorgde echter voor een grotere mondigheid en het opeisen van een sociale en artistieke ruimte om een eigen erotisch verlangen te uiten dat niet bepaald werd door deze mannelijke bril. Cronin's reeks toont een lesbische variant van deze terugvordering van de vrouwelijke erotiek naar eigen handen. Letterlijk vanuit haar eigen gezichtsveld zoekt ze een nieuwe uitbeelding van wlv-seksualiteit. Cronin's reeks, waaronder *Untitled #115*, werd geschilderd vertrekkend van een aantal polaroid-foto's die ze zelf nam terwijl ze de liefde bedreef met haar partner (afb. 14).⁷⁷ De beelden zijn hierdoor uitiem lesbisch en dermate intiem. Het zijn als het ware getuigenissen van een intens spel gespeeld door twee vrouwelijke personen die elkaar liefhebben. Dat de kunstenaar zelf een van deze personen is zorgt tevens voor een grotere aanwezigheid van "het zelf" in het werk. Door zichzelf op eenzelfde manier als "de ander" weer te geven, wordt het geheel persoonlijker en minder objectiverend. De kunstenaar neemt deel aan de actie die ze tegelijk vormgeeft. Anders dan *Le Sommeil*, is het werk niet gecreëerd ten voordele van het genot van de toeschouwer. Courbet's schilderij vertrekt vanuit zijn eigentijdse mannelijke visie op twee vrouwen die er zijn ter bevrediging van zijn, en de toeschouwer's, heteroseksuele verlangen.

⁷⁵ "Erotic Watercolors," laatst geraadpleegd 2 mei 2019, <http://www.patriciacronin.net/erotic-watercolors.html>.

⁷⁶ Linda Nochlin, *Eroticism and female imagery in nineteenth-century art: women, art, and power and other essays*, (New York: Harper and Row, 1988), 138-39.

⁷⁷ Patricia Cronin, "What A Girls Wants," *Art Journal* 60, nr. 4 (2001): 94.



Afbeelding 15.

Patricia Cronin, *Untitled #119*, 1995.

WATERVERF OP PAPIER, 51 x 60 cm.

© Patricia Cronin.

De afgebeelde vrouwen waren geen effectieve geliefden; ze bezaten evenmin een eigenheid of individualiteit. Zij vormden een letterlijke verbeelding voor en van de erotische fantasie van de heteroseksuele mannelijke waarnemer. De vrouwen in Cronin's schilderijen behouden een sterke eigenheid; ze voeren zelf een actie uit die ze bovendien zelf kiezen te doen voor hun eigen plezier. Ze liggen niet languit mooi te wezen, wachtend op een aanschouwende blik. Ze schenken geen aandacht aan deze blik; ze zijn er enkel voor elkaar. De lichamen zijn bovendien afgesneden door een kader en er worden geen gezichten weergegeven. Hierdoor neemt het werk afstand van de portretkunst en focust de aandacht op het dynamische spel tussen de lichamen. Het kader dat inzoomt op een bepaald deel van de lichamen zorgt tevens voor een suggestiviteit die ontbreekt bij Courbet en toont een grotere individuele beleving van de weergegeven lichamen. Het werk is dermate sensueel, erotisch en sterk seksueel. Hiernaast biedt het echter een nodige kritiek op de uitbeelding van wlv-seksualiteit doorheen de kunstgeschiedenis en toont het een perspectief dat nooit eerder werd verbeeld. Dit perspectief is wellicht hetgeen de mannelijke kunstenaar nooit kan weergeven. Het sluit de fallocentrische invulling van het liefdesspel tussen twee vrouwen volledig uit; het lijkt als het ware letterlijk te stellen geen penis nodig te hebben.

Untitled #119, uit dezelfde reeks, is een direct antwoord op Courbet's *L'origine du monde*.⁷⁸ Courbet toont de vulva van de vrouw vanuit een duidelijk afstandelijke positie (afb. 20). Ondanks dat het beeld een erotiek uitspeelt is Courbet's werk duidelijk geënceneerd. Cronin toont met *Untitled #119* een spontaniteit en dynamiek die mist bij Courbet en tevens het gehalte van de erotiek doet stijgen (afb. 15). Het is duidelijk dat de relatie tot de afgebeelde vrouw bij Cronin veel persoonlijker is dan deze van de kunstenaar van *L'origine du monde*. Ze toont een perspectief dat enkel zichtbaar is als een van de deelnemers van een specifiek seksueel spel. Deze nieuwe manier van uitbeelding loopt niet gelijk met de mannelijke gedomineerde Westerse kunstgeschiedenis. Cronin toont het lichaam van haar geliefde vanuit een persoonlijk perspectief en etaleert hiermee de nood aan een nieuwe esthetica om een erotiek vanuit het vrouwelijk veld te verbeelden. De *Erotic watercolors* verbieden de toeschouwer, bovendien, om het werk puur als buitenstaander te bekijken. De werken dagen de toeschouwer als het ware uit het lesbisch erotisch spel dat hen zolang bekend stond vanuit een mannelijk standpunt, nu voor het eerst waar te nemen in haar realiteit. In het uitsluitend lesbisch liefdesspel is geen nood of plaats voor een mannelijk paradigma.

Kunsthistorica Amelia Jones beschrijft de reeks als "a work of art that is both sensual and conceptual, both corporeal and theoretical, both eroticized and politically critical".⁷⁹ De simpel ogende reeks is op deze verschillende gronden relevant. Het toont het resultaat van de zoektocht naar het verbeelden van een persoonlijke, wezenlijk lesbische en respectvolle invulling van de liefde voor het vrouwelijk lichaam. Dit bovendien binnen een maatschappij wiens seksistische gedachtengang de vrouw het denken over seksualiteit verbiedt terwijl haar lichaam wordt geëxploiteerd ten voordele van diens eigen, erotisch, genot. Cronin's reeks valt buiten deze heteroseksistische invulling van het begrip "vrouw" of zelfs "lesbische vrouw" en overstijgt dit. Monique Wittig schreef in 1980 een belangrijk essay, "The straight mind", waarin ze filosofeert over het gebruik van taal en de bepalende invloed hiervan op de sociale realiteit.

⁷⁸ Cronin, "What A Girl Wants," 91.

⁷⁹ Amelia Jones, "Postfeminism, feminist pleasures, and embodied theories of art," in *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, red. Joanna Frueh, Cassandra L. Langer, and Arlene Raven. (New York: Harper Collins, 1994), 31.



Afbeelding 16.

Patricia Cronin, foto's van installatie *Tack Room*, 1998-98.

Installatie met variabele dimensies.

© Patricia Cronin.

Een heteronormatieve samenleving schiet volgens Wittig te kort aan woorden om niet-heteroseksualiteit te benoemen. "Homoseksualiteit" bestaat als term enkel binnen een heteroseksuele maatschappij en zal daarom nooit in haar volledigheid kunnen worden geuit, beleefd of besproken.⁸⁰ Lesbische vrouwen, dan, zijn volgens Wittig geen "vrouw": "for "woman" has meaning only in heterosexual systems of thought and heterosexual economic systems. Lesbians are not women."⁸¹ In Cronin's *Erotic Watercolors* zijn de afgebeelde personen, volgens deze logica, geen vrouwen daar ze buiten de heteroseksuele definitie van het woord "vrouw" vallen. Ze zijn er niet langer ter plezier van de patriarchale samenleving.

Erotic Watercolors toont een unieke en vooruitstrevende visie op de weergave van lesbische seksualiteit in beeldende kunst. Later zal Cronin echter toch toegevingen moeten doen, wil ze dat haar werk nog wordt geëxposeerd. De reeds vermelde sex-wars rond pornografie kregen eind jaren tachtig een conservatieve, doch machtig medestander dat het publiek debat rond de verbeelding erotische scènes in kunst opentrok. Door een preutse lezing van een expositie van de openlijk homoseksuele beeldende kunstenaar Robert Mapplethorpe en een katholiek-kritisch werk van fotograaf Andres Serrano werd de regelgeving van de National Endowment for the Arts sterk herzien. Verschillende machtige, rechts-katholieke stemmen verenigden zich om de beurzen die dit overheidsorgaan uitschreef aan kunstenaars te verbannen voor werken "[which are] depicting "obscene or indecent materials" including sadomasochism, homo-eroticism, and the exploitations of children".⁸² Vanaf 23 oktober 1989 moesten kandidaten voor de financiële bijdrage een certificaat ondertekenen waarop stond dat ze geen overheidsgeld zouden gebruiken voor het promoten van zogenaamde "obscentiteiten". Deze conservatieve maatregel is nog steeds van toepassing, desondanks de vele publieke personen die dit terecht beschouwen als een ontneming van vrije meningsuiting en artistieke vrijheid.⁸³

Cronin's vrijheid tot artistieke creatie werd door deze maatregel eveneens beperkt. Het werd onmogelijk om haar seksueel expliciet werk te exposeren zonder de waarschuwing "not suitable for children".⁸⁴ De kunstenaar zag echter de noodzaak een kunstpraktijk te creëren voor jonge vrouwen die zochten naar een eigen seksuele oriëntatie. De zoektocht naar een symbolisering van lesbische seksualiteit leidde haar uiteindelijk naar paarden. Ze dompelde zichzelf volledig onder in de paardenwereld, nam paardrijles en creëerde in 1997 haar eerste reeks: *Pony Tails*. Vijftig portretten van paardenhoofden in ovale kaders weerspiegelen een, volgens de kunstenaar, fantasie van jonge meisjes. Verder bouwend op deze paardenfantasie verwezenlijkte Cronin in 1998 de installatie *Tack Room* (afb. 16). In een nagebouwde paardenstal brengt de kunstenaar het materiaal samen dat ze doorheen haar onderzoek naar paarden verzamelde: zadels, zweepen, foto's uit magazines als Ralph Lauren, teugels, tijdschriften, kleren, boeken ...

⁸⁰ Monique Wittig, "The straight mind," in *The straight mind and other essays*, (Boston: Beacon Press, 1992), 25-29.

⁸¹ Wittig, "The straight mind," 32.

⁸² Michael Wingfield Walker, "Artistic freedom or censorship: the aftermath of the NEA's new funding restrictions," *Washington University Law Review*, 71, nr. 3 (1993): 943.

⁸³ Walker, "Artistic freedom or censorship," 937-956.

⁸⁴ Cronin, "What A Girl Wants," 91.

De verzameling van objecten en foto's hebben voor Cronin lesbisch erotische connotaties en verbeelden, volgens haar, een fantasiewereld voor kleine en grote meisjes die van paarden en vrouwen houden. "The installation didn't seem to me like a big change from the erotic watercolors," stelt de kunstenaar, "whether my subjects were women or horses, they had this in common: I wanted them."⁸⁵ Voor Cronin toont de kamer een zoektocht naar een metafoor voor vrouwelijke anatomie, verlangen en macht. Paarden zijn volgens Cronin voor ieder jong meisje een fantasiewereld, ongeacht afkomst of sociale leefwereld; het is voor iedereen droombaar. Het koppelen van een fantasiewereld van paarden met een lesbische seksualiteit wordt bevestigd door sommige onderdelen van *Tack Room* welke sterk erotische connotaties dragen. Zadels, bijvoorbeeld, refereren naar een specifieke lesbische seksuele handeling; zwepen roepen een link op met sadomasochistische praktijken. Een muur voor reclamefoto's, door Cronin "the Ralph Lauren fantasy" genoemd, tonen vrouwen die kleren voor de paardensport modelleren. De kunstenaar benadrukt in een interview de erotische ondertoon van de foto's: "Look at these two girls, [...] they look like porn stars, the text says 'our bottoms are still tops,' I mean you can't make this stuff up."⁸⁶

Cronin's poging een nieuwe symbolische taal te creëren voor jonge personen die zoeken naar hun eigen seksuele voorkeur lijkt inderdaad te vertalen in haar *Tack Room*. Echter, waar Cronin in de reeks *Erotic Watercolors* aan ontsnapte, namelijk de heteroseksistische invulling van lesbische seksualiteit, lijkt ze hier net te omarmen. Alle suggesties en erotische connotaties die ze tentoonspreidt en oproept lijken rechtstreeks uit het veld te komen van een fallocentrische visie op wlv-seksualiteit. Door alle mannelijke associaties met paarden te vermijden, poogt Cronin van *Tack Room* een oase te maken van vrouwelijkheid en vrouwelijk plezier. Dit vrouwelijk plezier, echter, is duidelijk bepaald door een onderliggende, doch opdringende heteroseksistische macht. De wijze waarop ze de afgebeelde vrouwen in het modeblad Ralph Lauren beschrijft lijkt een rechtstreekse omkering van de unieke en respectvolle manier waarmee ze haar partner in *Erotic Watercolors* weergeeft. Deze problematiek is echter niet volledig terug te schreeven op de persoonlijke beslissingen van de kunstenaar. Zoals reeds vermeld, zorgden conservatieve stemmen voor een verplicht inboeten van artistiek vrijheid en ook sommige feministische stemmen spraken neerbuigend over expliciet erotische beeldvorming. Desondanks is het jammerlijk dat Cronin, die in haar waterschilderijen zulke unieke lesbische ervaringen verbeeldt, vervalt in het verplicht heteroseksuele denkkader dat haar samenleving haar opdringt.

In 2002 lijkt Cronin haar kritische geest opnieuw gevonden te hebben in een sterk persoonlijk werk. Dat jaar was het voor de kunstenaar en haar partner, eveneens kunstenaar, Deborah Krass (°1952) nog steeds verboden om te trouwen. Het verbod op huwelijk tussen mensen met hetzelfde geslacht kwam er slechts in 1996 toen president Bill Clinton de *Defense of Marriage Act* ondertekende. Dit document beschreef het huwelijk als een officiële verbintenis die uitsluitend kon plaats vinden tussen man en vrouw. Voor 1996 was het in principe legaal voor koppels van hetzelfde geslacht te trouwen, hoewel de uitvoerende personen dit vaak weigerden.⁸⁷

⁸⁵ Cronin, "What A Girl Wants," 94.

⁸⁶ John Chiaverina, "Horsing around: Patricia Cronin presents 'Tack Room' at the Armory Show," laatst geraadpleegd op 8 mei 2019, <http://www.artnews.com/2017/03/01/horsing-around-patricia-cronin-presents-tack-room-at-the-armory-show/>.

⁸⁷ Kathleen E. Hull, *Same-sex marriage: the cultural politics of love and law*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), xiii.



Afbeelding 17.

Patricia Cronin, *Memorial to a Marriage*, 2002.

Carrara marmer, 68,58 x 106,68 x 213, 36 cm .

Geplaatst in 2006 op Woodlan Cemetery, The Bronx, NY.

Foto's © Patricia Cronin.

Memorial to a Marriage toont Cronin en haar partner in omarming liggend op een bed (afb. 17). De vrouwen zijn naakt en het onderste deel van hun lichamen wordt bedekt door een doek. Het werk refereert, opnieuw, sterk naar het favoriete schilderij van de kunstenaar, *Le Sommeil*. De erotiek is hier in mildere vorm waar te nemen. De sculptuur weerspiegelt vooral liefde en rust; het lijkt een verbeelding van de staat tussen slapen en ontwaken, na een intens sensueel spel. De tenen van de vrouwen erkennen elkaars erotische aanwezigheid. Het beeld draagt een belangrijke politieke connotatie. Het weerspiegelt de kwaadheid en het gevoel van onrechtvaardigheid die veel koppels met het zelfde geslacht voelden:

“We have wills, health-care proxies, powers-of-attorney, and all the legal forms one can have, but they all pertain to what happens if one of us should become incapacitated or die. It’s not about our life together; it’s about the end of it.”⁸⁸

Memorial to a Marriage demonstreert Cronin’s antwoord op de onmacht niet te kunnen trouwen met de persoon met wie ze haar bestaan wilt delen, leven en eindigen. Het beeld wordt geplaatst op de tombe welke ze kocht om zichzelf en haar geliefde ten ruste te leggen als hun leven voorbij is. Op het kerkhof, Woodlawn Cemetery in the Bronx, New York, waar het in 2006 werd geïnstalleerd, is het de eerste verbeelding van een homoseksueel koppel.⁸⁹ De kunstenaar eist hiermee een publieke ruimte op voor niet-heteroseksuele liefdesuitingen en ontnemt de toevallige voorbijganger het recht deze problematiek te negeren. “If I can’t have it in life, I’m going to have it in death,” vertolkt de kunstenaar het persoonlijk project.⁹⁰ Echter, door het beeld op zulke publieke wijze tentoon te spreiden in een niet-artistieke context neemt het werk een duidelijk politiek standpunt in. In 2011 werd het huwelijk tussen mensen met hetzelfde geslacht legaal gemaakt in de staat van New York, waardoor het koppel eindelijk kon trouwen.⁹¹ In 2015 zorgde President Barack Obama ervoor dat dit mogelijk werd gemaakt voor alle niet-heteroseksuele koppels in de V.S. door het verbod hierop te verbieden.⁹²

⁸⁸ Firmin, “Patricia Cronin’s XX portfolio,” s.p.

⁸⁹ Barbara A. McAdam, “Till death do us art,” *Artnews* 19, nr. 8 (2014): 32.

⁹⁰ Lord, *Art and queer culture*, 39.

⁹¹ “Patricia Cronin, Deborah Krass,” laatst geraadpleegd op 8 mei 2019, <https://www.nytimes.com/2011/07/24/fashion/weddings/patricia-cronin-deborah-kass-weddings.html>.

⁹² David Nakamura, “Obama on same-sex marriage ruling: ‘We have made our union a little more perfect’,” laatst geraadpleegd op 8 Mei 2019, https://www.washingtonpost.com/news/post-politics/wp/2015/06/26/obama-on-same-sex-marriage-ruling-we-have-made-our-union-a-little-more-perfect/?utm_term=.2b755f6e1fbd.

Harmony Hammond zag de oorsprong van de “lesbische kunstenaar” als begrip in de jaren zeventig. De Radicalesbians stelden toen reeds in vraag wat het betekent een vrouw te zijn in een patriarchale maatschappij. De eerste lesbische kunstenaars trekken dit door naar hun kunstpraktijk en lijken hierdoor hun geaardheid te ontdekken en onderzoeken. Hammond kwam uit de kast via het creëren van sculpturen die de positie van de vrouw in de sociale en artistieke wereld onderzocht. In haar erotische sculpturen hangt ze echter nog te sterk vast aan een heteroseksistische definitie van “lesbienne” is. Tee Corinne ontdekt door het accepteren van de schoonheid van haar eigen en andere vulvas haar seksueel verlangen hiernaar. Vervolgens gaat ze op zoek naar het in beeld brengen van lesbisch erotische scènes die oprecht zijn en niet langer gemaakt voor het seksueel plezier van een fallocentrisch-denkende toeschouwer. Bij beide kunstenaars vormt hun kunstpraktijk de route naar de ontdekking van hun geaardheid. Wanneer ze zichzelf uiteindelijk vinden, gebruiken ze hun artistieke talenten om de positie van lesbiennes en hun erotische verlangens in de wereld te onderzoeken. Patricia Cronin werkt een aantal decennia later dan Hammond en Corinne, en lijkt reeds uit de kast wanneer ze haar provocerende en belangrijke *Erotic Watercolors* schildert. Waar Hammond en Corinne nog te vaak ondergeschikt werken aan de heteroseksistische invulling van hun seksualiteit, creëert Cronin een wereld die hierbuiten valt. Ook dit werk, echter, is een sterke ondervraging van de positie van haar eigen seksuele verlangen binnen de samenleving. Bij *Tack Room* lijkt ze zich evenwel te laten vangen door deze opdringende samenleving, om in 2002 een fel politieke boodschap te brengen met sterk persoonlijk werk.

Alle drie de kunstenaars zoeken aldus hoe zichzelf als lesbienne met een eigen erotisch verlangen te positioneren in een wereld waar reeds een vervolledigd, hoewel fout, beeld was gevormd van haar seksuele beleving. Dit project is nog sterk persoonlijk en vertrekt vanuit een eigen visie. In een volgend hoofdstuk worden kunstenaars aangehaald die de onderliggende structuren van de verkeerde, patriarchale creatie van dit beeld ondervragen en dit tegen de historische context van de Westerse kunstgeschiedenis.

HOOFDSTUK 2

DE ZOEKTOCHT NAAR EEN PLAATS IN DE KUNSTGESCHIEDENIS

De Westerse kunstgeschiedenis werd lang gedomineerd door witte, heteroseksuele, middenklas, cis-mannen. Vaak bewogen zij zich in de hoge kunstkringen en kenden zij elkaar, naargelang tijdsperiode en plaats. Vanaf de jaren zeventig, dankzij een sterke feministische fundering, wordt er gezocht naar hoe en waarom de kunstgeschiedenis beperkt was tot dit deel van de bevolking. In 1971 ondervraagt Nochlin in haar beduidend artikel "Why have there been no great women artists?" de exclusiviteit van de mannelijke witte blik die de kunstgeschiedenis al eeuwen bezit.⁹³ Het antwoord wijdt ze aan onderliggende, structurele problemen: vrouwen hadden geen toegang tot de kunstschool en mochten geen naakten schetsen. De artistieke bezigheid van vrouwen werd slechts gezien als een "hobby" naast de zorg voor de familie, terwijl deze van haar man een "serieuze bezigheid" was.⁹⁴ Nochlin's artikel werp een vernieuwende en broodnodige blik op de traditionele kunstgeschiedenis door deze in haar geheel te ondervragen en de structurele processen bloot te leggen. Ze gaat niet op zoek naar onontdekte "grote vrouwelijke artiesten" en schrijft het antwoord evenmin toe aan een specifieke "vrouwelijke stijl", zoals andere feministische kunsthistorici wel probeerden.

Dankzij Nochlin's opmerkelijke bevindingen kan de westerse kunstgeschiedenis beter in haar geheel begrepen worden. Ze toont aan dat de afwezigheid van vrouwen een realiteit is die kan verklaard worden door de structurele uitsluiting van vrouwen uit bepaalde delen van de maatschappij. Er waren echter enkele uitzonderingen. Sommige dochters van mannelijke kunstenaars uit hoge maatschappelijke kringen konden deels ontsnappen aan deze uitsluitende structuren. Rosa Bonheur (1822-1899) wordt door Nochlin als voorbeeld aangehaald. Bonheur had haar afkomst als dochter van een tekenaar-meester mee en leefde, anderzijds, in een gunstige tijd; midden negentiende eeuw werd historieschilderkunst ten voordele van de vrijere genreschilderkunst ondervraagd. Bovendien ontving Bonheur een speciaal document waardoor ze, ten bevordering van haar artistieke praktijk, het recht kreeg mannelijke kledij te dragen. Het dragen van een broek was voor Bonheur wellicht een aanspraak op haar vrouwelijkheid, die ze stellig verdedigde, en ze schreef het gebruik af voor andere vrouwen.⁹⁵ Bovendien bleef Bonheur gespaard van maatschappelijke plichten die andere vrouwen wel droegen, zoals het moederschap en de zorg voor het gezin. Ze had een, wat Nochlin noemt, "lifelong and apparently platonic union with a fellow woman artist, Nathalie Micas".

⁹³ Linda Nochlin, "Why have there been no great women artists?," *Artnews*, juni 2015, laatst geraadpleegd 12/04/2019, <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/>. Oorspronkelijk werd het artikel door Linda Nochlin gepubliceerd in het januari nummer van *Artnews* in 1971.

⁹⁴ Nochlin, "Why have there been no great women artists?," 5-10.

⁹⁵ Nochlin, "Why have there been no great women artists?," 11-13.

Deze zogenaamd platonische, “sympathieke vriendschap” zorgde ervoor dat Bonheur niet hoefde te trouwen met een man en een familie moest voortplanten.⁹⁶ Ondanks het feit dat Bonheur haar leven deelde met Micas en na diens dood met Anna Klumpe, werden deze relaties nooit hetzelfde gepercipieerd als een waardevol partnerschap. Bonheur beschrijft haar verhouding met Micas zelf als een intense, passionele en pure vriendschap.⁹⁷ De lesbische seksualiteit of romantiek wordt door de kunstenaar nooit expliciet genoemd, noch verbeeld in haar werk. Hoofdstuk 0 toonde aan dat de homoseksueel een persona werd aan het eind van de negentiende eeuw. De lesbienne echter, was een categorie die toen hoegenaamd niet bestond. De patriarchale samenleving kon wlv-seksualiteit gewoonweg niet denken. Bonheur beschreef echter zichzelf, tijdens haar leven, aan Magnus Hirschfeld, als een lid van de de “derde sekse”.⁹⁸ Het derde gender werd door de dokter beschouwd als een categorie naast het traditioneel vrouwelijke en het traditioneel mannelijke gender. De feminiene en masculine kenmerken zouden zich in deze zogenaamde “inverten” omdraaien, waardoor, bijvoorbeeld, een mannenziel gevangen kwam te zitten in een vrouwenlichaam.⁹⁹ Deze “derde sekse” was Hirschfeld’s manier om homoseksualiteit te verklaren en deze uit de marginaliteit te trekken. Vandaag echter volledig achterhaald, toont Bonheur’s identificatie met de “derde sekse” dat de gevoelens die ze had voor haar beide partners meer waren dan een sympathieke vriendschap.

Problematischer is de onkunde van Nochlin om Bonheur haar relaties bij naam te noemen. Hoewel de kunsthistorica op feministisch vlak een enorme invloed kende voor de geschiedenis van de westerse artistieke praktijk, bewijst dit dat ze nog steeds onderhevig is aan heteronormatieve structuren die wlv-relaties afschrijven als minderwaardig aan heteroseksuele relaties. In dit hoofdstuk wordt gefocust op kunstenaars die hun eigen seksualiteit doorheen de kunstgeschiedenis, gecreëerd door een mannelijke, fallocentrische blik, ondervragen en bekritisieren.

⁹⁶ Nochlin, “Why have there been no great women artists?,” 12.

⁹⁷ Martha Vicinus, ““They wonder to which sex I belong”: the historical roots of modern lesbian identity,” *Feminist Studies* 18, nr. 3 (1992): 467.

⁹⁸ Lord, *Art and queer culture*, 60.

⁹⁹ Vicinus, ““They wonder to which sex I belong,”” 485.



Afbeelding 18.

Gustave Courbet, *Le Sommeil*, 1866.

Olie op canvas, 135 x 200 cm.

Parijs: Musée du Petit Palais, inv. nr. PPP3130.

Desondanks Nochlin's verkeerde benoeming van de liefdes uit Bonheur's leven, zorgde deze ervoor dat er vanaf de jaren zeventig een licht werd geworpen op de vrouwelijke aanwezigheid, of liever afwezigheid, binnen de kunstgeschiedenis. In de jaren negentig, toen Nochlin's tekst reeds ruim bekend was, onderzochten verschillende kunstenaars deze dubbele positie van de vrouw in de kunstwereld met haar afwezigheid als maker enerzijds, en haar aanwezigheid als model anderzijds. De zogenaamde "sympathieke vriendschappen" worden door lesbische kunstenaars eveneens uitgedaagd. Op revisionistische wijze worden de gevestigde tradities van de Westerse kunstgeschiedenis ondervraagd. Hiervoor vallen de kunstenaars terug op het werk van gevestigde canonieke kunstenaars, waaronder Gustave Courbet (1819-1888) en Édouard Manet (1832-1883). Beide kunstenaars vallen, aldus Nochlin, onder de zogenaamde "mythe van de genie", ze ondervroegen eigentijdse artistieke structuren en zijn wereldwijd gevestigde persona in de kunstgeschiedenis.¹⁰⁰

In hoofdstuk 1 werd reeds aangehaald hoe Patricia Cronin Courbet's *Le Sommeil* als inspiratiebron nam voor *Erotic Watercolors* en *Memorial to a Marriage*. Courbet's werk uit 1866 is wellicht één van de vroegste en bekendste verbeeldingen van lesbische sensualiteit (afb. 18). Het verbaast aldus niet dat kunstenaars die zich als lesbisch identificeren, dit werk ter harte nemen. Cronin's werken getuigen van een kritische herinterpretatie en radicaal antwoord op de heteroseksistische blik die Courbet in zijn werken tentoonspreidt. Ze toont een nieuwe, unieke en persoonlijke invulling van lesbische erotiek. Andere kunstenaars, zoals Mary Ellen Strom (°1955), blijven dicht bij de beeldvorming gecreëerd door de oorspronkelijke kunstenaar. Courbet schilderde het werk in opdracht van de Turkse diplomaat en verzamelaar van erotica Khalil Bey, waardoor hij de censuur van het salon kon vermijden.¹⁰¹ De twee naakte vrouwen liggen in een amoureuze omhelzing op een bed; de vraag is echter of deze vrouwen kunnen beschreven worden als "lesbisch". Zoals reeds vermeld, is taal een bepalende factor in de sociale realiteit. "Lesbisch" wordt in deze realiteit gedefinieerd door een fallocentrische samenleving, die wlv-seksualiteit ten voordele van zijn eigen plezier waarnam. De negentiende eeuw gebruikte deze zogenaamde "lesbische" erotiek in een context die de effectieve wlv-seksualiteit ontnemt.¹⁰² De vrouwen in dit werk zijn er niet ter bevrediging van elkaar, ze zijn er voor en door een mannelijke, heteroseksuele blik. Courbet's uitwerking van een zogenaamd lesbische erotiek valt dus te kaderen binnen een kunstpraktijk die de effectieve sensualiteit tussen twee vrouwen niet in acht neemt.

¹⁰⁰ Nochlin beschrijft de mythe van de genie: "[...] the myth of the Great Artist—subject of a hundred monographs, unique, godlike—bearing within his person since birth a mysterious essence, rather like the golden nugget in Mrs. Grass's chicken soup, called Genius or Talent, which, like murder, must always out, no matter how unlikely or unpromising the circumstances." De magische aura die mannelijke "genies" dragen worden in de negentiende eeuw gevestigd als een soort religie rond de kunst.

Nochlin, "Why have there been no great women artists?," 5.

¹⁰¹ "Le Sommeil," laatste geraadpleegd op 12 april 2019, <http://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/le-sommeil>.

¹⁰² Dorothy M. Kosinski, "Gustav Courbet's *The sleepers*. The lesbian image in the nineteenth-century French art and literature," *Artibus et Historiae* 9, nr. 18 (1988): 187.



Afbeelding 19.

Mary Ellen Strom, *Nude #5, Eleanor Dubinsky and Melanie Maar*, 2005.

Videoprojectie, 135 x 200 cm.

© Mary Ellen Strom.

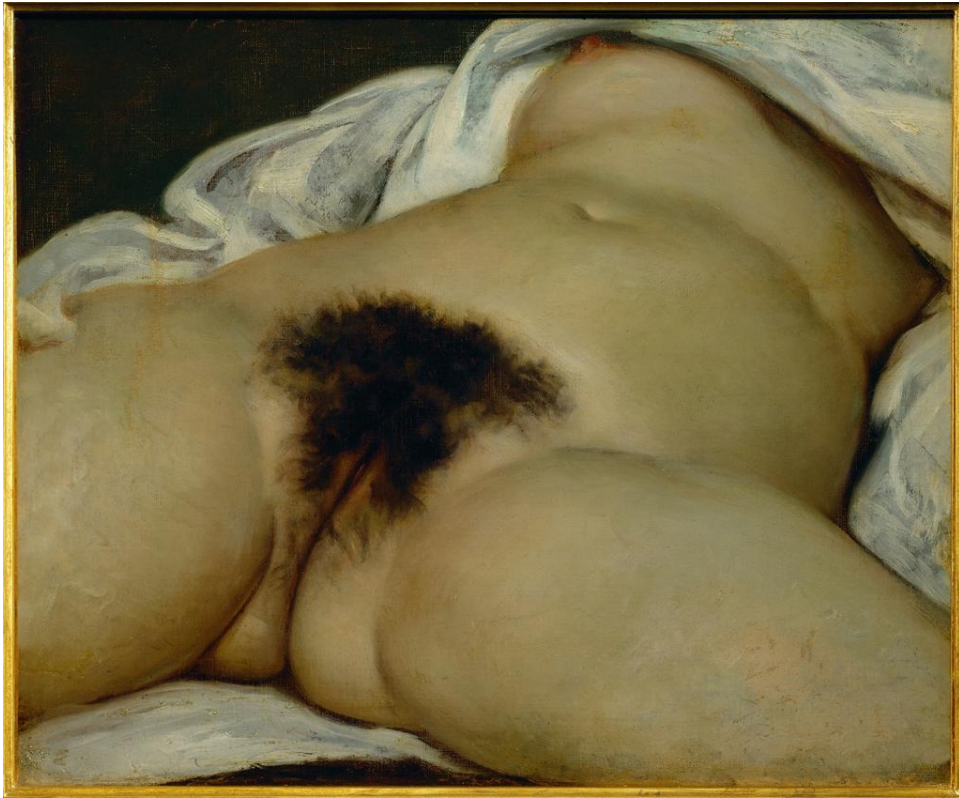
Strom herwerkt in 2005 dit canonieke werk in een videoinstallatie welke deel uitmaakt van een tentoonstelling getiteld *The Nudes* (afb. 19). Deze expositie tracht de vrouwelijke modellen in verschillende canonieke werken uit de westerse kunstgeschiedenis een hernieuwde eigenheid te bieden.¹⁰³ *Nude #5, Eleanor Dubinsky and Melanie Maar* toont deze herwerking voor *Le Sommeil*. Strom kopieert hiervoor de volledige enscenering van het oorspronkelijke werk, haar modellen liggen in eenzelfde houding en de afmetingen van het werk komen overeen met het origineel. De herstelling van een eigenheid van de modellen tracht ze op verschillende wijzen te doen. Ze noemt, bijvoorbeeld, de afgebeelde vrouwen bij hun naam. Hiermee bewijst ze dat de verbeelde personen individuen zijn, reële vrouwen die een eigenheid bezitten. Courbet's vrouwen zijn als het ware uitbeelden van "de" vrouw. Ze bezit geen eigenheid en heeft geen invloed op haar omgeving. Ze is een afbeelding van de vrouw gepercipieerd door de blik van de kunstenaar, geïdealiseerd in de historische context van zijn leefwereld. Ze weerspiegelen het negentiende eeuwse schoonheidsideaal. Strom benoemt haar modellen en doorbreekt zo "de" idee van wat een vrouw hoort te zijn. Echter, vervalt ook zij in het schoonheidsideaal van haar leefwereld: de vrouwen zijn slank, wit en mooi volgens traditionele normen. Een tweede manier waarop Strom een eigenheid poogt terug te geven aan de afgebeelde modellen is het gebruik van video. Door dit medium beweegt het beeld en wordt de toeschouwer opnieuw attent gemaakt op de echtheid van de slapende vrouwen.

Strom's opzet van het project om vrouwelijke modellen opnieuw een eigenheid te verlenen is veelbelovend. Ze slaagt erin de toeschouwer attent te maken op de reële aanwezigheid van de vrouwen voor de creatie van dit werk. Hierdoor biedt ze een kritiek op de geïdealiseerde afbeelding van Courbet's modellen en daagt ze uit om ook deze vrouwen als individuen te percipiëren. Echter, vervalt zij nog te sterk in de invulling van het begrip "lesbisch" zoals gecreëerd door de oorspronkelijke schilder en zijn omgeving. Deze heteronormatieve visie plaatst deze twee vrouwen in relatie tot elkaar voor het erotisch genot van de mannelijke toeschouwer. In plaats van hier kritisch mee om te springen, kopieert Strom deze visie. Het werk is sterk feministisch, daar ze de afgebeelde vrouwen letterlijk helpt vrij te vechten uit hun gecreëerd ideaal. Ze bekritiseert op deze manier de westerse kunstgeschiedenis en de omgang met de vrouw als model hierin. Strom biedt echter niet genoeg ruimte aan de exploratie van een effectieve wlv-seksualiteit, waardoor ze vervalt in de heteronormatieve male gaze. Dit bewijst dat onderliggende structuren in 2005 nog steeds bepaald zijn door een eenzijdige lezing van de liefde en sensualiteit tussen twee vrouwen.

Mary Patten (°1951) slaagt er wel in deze heteroseksistische structuren uit te dagen in *My Courbet, ... or a Beavers tale*. Hierin refereert ze naar een ander werk van de belangrijke Europese schilder: *L'origine du monde*. Courbet schilderde dit doek eveneens in 1866 voor dezelfde opdrachtgever, Kahlil Bey. Het werk kent een groot kunsthistorisch discours. Het was namelijk één van de eerste keren dat in de schone kunsten een vrouwelijk geslachtsorgaan op zo'n expliciete wijze werd getoond. De weergave van de vulva op dergelijke manier beperkte zich in deze tijd meestal tot pornografische verbeeldingen.¹⁰⁴

¹⁰³ Nelle McDade, "Retaking the female nude," laatst geraadpleegd op 15 april 2019, <http://homonormativity2020.blogspot.com/2014/03/retaking-female-nude-by-nelle-mcdade.html>.

¹⁰⁴ Linda Nochlin, "Courbet's 'L' origine du monde': The origine without an original," *October* (37), zomer 1986: 84.



Afbeelding 20.

Gustave Courbet, *L'origine du monde*, 1866.

Olie op canvas, 46 x 55 cm.

Parijs: Musée d'Orsay, RF 1995 10.

Patten's installatie uit 1991-1992 combineert negen foto's met een videofragment. De foto's tonen de vaginaopening van negen vrouwen in de stijl van *L'origine du monde*, vergezeld van de naam van de afgebeelde persoon. De benoeming van de verschillende modellen, Laura, Nancy, etc., staan in sterke juxtapositie met Courbet's grote titel. Courbet beschouwt de weergegeven vrouw in zijn werk opnieuw als een entiteit; een afbeelding van "de" vrouw, gecreëerd door een eenzijdige, mannelijke en opdringende blik die geen ruimte laat voor de individualiteit van het model. Patten, daarentegen, verleent haar modellen een expliciete eigenheid. Ze bekritiseert hierdoor de kunsthistorische omgang met het vrouwelijke model. De westerse kunstgeschiedenis is voornamelijk een verhaal geschreven vanuit het perspectief van de kunstenaar die als genie wordt beschouwd. De vrouwelijke modellen die deze mannelijke artiest afbeeldt voor de creatie van zijn canonieke werken worden hierin naar een donker hoekje verwezen. In 2018 ontdekt Claude Schopp per toeval de identiteit van het model achter *L'origine du monde* (afb. 20). Zijn boek *L'origine du monde: vie du modèle* wijdt hij aan het leven van Constance Quéniaux, wiens intiemste lichaamsdeel wellicht het bekendste ter wereld is.¹⁰⁵ Haar persona is echter meer dan honderdvijftig jaar een onbekende geweest in de kunstgeschiedenis. Deze ignorantie wordt door Patten aangeklaagd door haar modellen te voorzien van een naambordje. Hierdoor eisen ze een ruimte op die een eigenheid en individualiteit bevat waarop Quéniaux te lang moest wachten.

Naast deze duidelijke commentaar op de omgang met het vrouwelijke model door de westerse kunstgeschiedschrijving, bekritiseert Patten meer algemeen de heteroseksistische blik op de vagina. De kunstenaar schrijft "the female sex organ - the cunt - forbidden site of specularity and ultimate object of male desire," zoals Nochlin dit benoemt, opnieuw toe aan haar eigenaar. Het reduceren van vrouwen tot het orgaan dat zich tussen hun benen bevindt wordt door Patten op een humoristische manier bekritiseerd. Op een komische manier refereert ze naar de pornografische omgang met het geslachtsorgaan van vrouwen. De gekunstelde foto's hangen op een behang waarop de afbeelding van een bever meermaals wordt herhaald. De bever staat hier symbool voor de "cunt", de vulgaire benaming voor vagina. Door de herhaling van de "cunt" op het behang en op de foto's bekritiseert Patten hoe deze banaal wordt gemaakt. In pornografie is er geen aandacht voor de achterliggende persoon wiens naaktheid echter gretig wordt geconsumeerd. Bovendien wordt hierdoor ook een commentaar geboden op de essentialistische visie die de vrouw reduceert tot haar geslachtskenmerk. De herhaling en het banaal maken van dit geslacht daagt de toeschouwer uit om de vlakheid hiervan waar te nemen en verder te denken dan de presentatie van het beeld zelf. De juxtapositie tussen de bevers op het behang en de benoeming van de modellen toont een sterke kritiek op de mannelijke visie, waartoe ook Courbet behoort, waarin de vrouw eenzijdig te definiëren is volgens zijn blik.

De toeschouwer wordt opnieuw uitgedaagd wanneer deze naar het bijhorend videofragment wenst te kijken. Op de stoelen hiervoor voorzien, liggen in allerlei verschillende soorten wol uitgesneden driehoekjes die opnieuw refereren naar de vulva. Hierdoor verplicht Patten de tentoonstellingsganger er toe om op een humoristische manier het filmfragment te bekijken vanuit een vrouwelijk perspectief.

¹⁰⁵ Claude Schopp, *L'origine du monde: vie du modèle*, (Parijs: Phébus, 2018) 180p.



Afbeelding 21.

Mary Patten, foto van installatie *My Courbet ... or, a Beaver's tale*, 1991-1992.

Multimedia installatie, variabele dimensies.

© Mary Patten.

De video bestaat uit een opgenomen diaprojectie, begeleid door een vrouwelijke stem die de getoonde werken bespreekt op een schoolse manier.¹⁰⁶ Deze beelden weerspiegelen de representatie van lesbische vrouwen doorheen de kunstgeschiedenis. Eerst wordt er gefocust op het in beeld brengen van lesbische vrouwen door mannelijke, witte en heteroseksuele kunstenaars van de negentiende en vroege twintigste eeuw. *Le Sommeil* van Courbet wordt hier onder andere besproken (afb. 21). *L'Origine du monde* wordt hier eveneens humoristisch aangehaald als een bron van plezier voor vele lesbische vrouwen en kunstenaars. Vervolgens worden belangrijke lesbische kunstenaars besproken, waaronder Rosa Bonheur. Af en toe, wordt er een wit leugentje verteld over de geaardheid van sommige artiesten. De opgenomen dia-voorstelling bewijst een sterke noodzaak aan een lesbische kunstgeschiedenis of alleszins, een grotere representatie in de reeds geschreven fallocentrische versie. In samenspel met deze video krijgen de foto's op de muur een nieuwe invulling. Ten tijde van Patten's installatie in 1992 was de originele *L'origine du monde* namelijk zoek. Linda Nochlin schreef hierover een beduidend artikel in 1986, waarin ze de zoektocht beschrijft als "the infinite repetitiveness of desire, the impossible quest for an original."¹⁰⁷ Patten's installatie is als het ware een verpersoonlijking van deze onmogelijke zoektocht, zij het niet naar het origineel van Courbet's schilderwerk. De artiest speurt hier de kunstgeschiedenis af op zoek naar een origineel van zichzelf, de lesbienne. Tevergeefs, echter, dient ze zichzelf nog te vaak waar te nemen in een heteronormatieve en mannelijke realiteit. Zelfs de term die ze zichzelf toekent, "lesbisch", draagt deze fallocentrische connotaties.

Patten's humoristische installatie is een uitgesproken commentaar op de maatschappelijke omgang met dit begrip. Hoe sterk ook haar kritiek, ze slaagt er niet in een nieuwe, meer vrije omgang met haar seksualiteit, die losstaat van haar definiëring door een ander, tentoon te spreiden. Ze bevrijdt de vrouw uit haar onbekendheid en bekritiseert de banaliteit waarmee in pornografie met de vagina wordt omgegaan. Ze toont, daarenboven, dat de erotische connotaties met deze vulva veel breder gaan dan een strikt mannelijke toeschouwer. Echter, blijft ze nog steeds te sterk gebonden aan en in de structuren die ze zelf zo openlijk onder vuur legt.

¹⁰⁶ Mary Patten stuurde de auteur gedigitaliseerde versies van deze video. Mary Patten, email aan de auteur, 26 mei 2019.

¹⁰⁷ Nochlin, "Courbet's "L' origine du monde ": The origine without an original," 86.



Afbeelding 22.

Zoe Leonard, *Untitled*, 1992.

Beelden van installatie met zwart-wit foto's, variabele dimensies.

Kassel: Documenta IX.

Alle rechten voorbehouden.

Zoe Leonard (°1961) gaat eveneens op zoek naar de positie van de vrouw binnen de kunstgeschiedenis. Dit doet ze echter meer publiekelijk dan Mary Ellen Strom of Mary Patten. In 1992 werd ze door curator Jan Hoet uitgenodigd om deel te nemen aan Documenta IX. Ze kreeg een vleugel toegewezen in de Neue Galerie in Kassel, waar het belangrijkste kunstfestival van actuele beeldende kunst om de vijf jaar plaatsvindt. Als lesbische, feministische en opkomende kunstenaar installeert ze in vier kamers van de Neue Galerie haar *Untitled* (afb. 22). Ze haalde hiervoor elk schilderij weg dat niet de vrouw als centraal subject uitbeeldde.¹⁰⁸ De werken stamden uit zeventiende en achttiende eeuwse lokale kunstenaarsfamilies, en de meeste hadden echter wel een vrouw als centraal middelpunt. Door de werken met een mannelijk onderwerp, wat vooral oorlogsscènes waren, en landschapsschilderwerken te verwijderen toont Leonard de grote aanwezigheid van de vrouw als kunstenaarsonderwerp. Echter, lijkt ze afwezig als artistieke producent. De leegtes die werden gecreëerd in het museum toonden een schriel contrast met de vele afgebeelde vrouwelijke figuren, vaak ook naakt of halfnaakt.

Op de plaats van de weggehaalde schilderijen hing Leonard haar zogenaamde “pussy shots”: zwart-wit fotografieën van vulvas van vrienden, geïnspireerd door Courbet’s compositie van *L’origine du monde*.¹⁰⁹ De prints hingen achter een glasplaat, afwezig van een kader, op ooghoogte van de voorbijganger. De toeschouwer kon op deze manier niet ontkomen aan de intieme foto’s. Leonard bekritiseert met dit werk verschillende structuren. Als eerste is het duidelijk dat ze, naar analogie met Nochlin, de afwezigheid van de vrouwelijke kunstenaar aanklaagt. De vrouw, die zo vaak het onderwerp vormt van de creatieve wereld van de mannelijke schilder, is afwezig achter de schildersezels. Op een volstrekt visuele manier toont ze dit door de mannelijke onderwerpen te verwijderen. Bovendien verhoogt ze de aanwezigheid van de vrouwelijke afbeelding door de beelden van vulvas te hangen op de plaatsen waar ze werk ontleemt. De “pussy shots” staan in sterk contrast met de nog aanwezige schilderijen. Ze verbeelden een vrouwelijkheid in een van haar puurste vormen met een vrouwelijke kunstenaar als maker. Bovendien bezitten ze een zekere kwetsbaarheid ten opzichte van de kleurrijke en rijkelijk gekaderde doeken. Symbolisch kan dit gelezen worden als de positie van de vrouwelijke kunstenaar in de culturele wereld, en meer specifiek, de positie van Leonard als lesbienne en vrouw op een grootschalig kunstfestival als Documenta. Haar toevoegingen lijken voorzichtigheid uit te schijnen, desondanks hun waarschijnlijk provocerend onderwerp. Ze voelen minder definitief dan de reeds aanwezige doeken. De positie van vrouwelijke artiesten in de kunstwereld is ten tijde van *Untitled* nog steeds precair. Leonard was één van de weinige vrouwen die deelnam aan het festival, de meeste kunstenaars waren mannen.¹¹⁰ *Untitled* zoekt, naast de historische positie, ook naar de actuele omgang met vrouwelijke kunstenaars.

¹⁰⁸ Summers *The queer encyclopedia of the visual arts*, 308.

¹⁰⁹ Hammond, *Lesbian art in America*, 130.

¹¹⁰ “Documenta IX,” laatst geraadpleegd op 8 juli 2019, https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_ix.



Afbeelding 23.

Zoe Leonard, *Untitled*, 1992.

Beelden van installatie met zwart-wit foto's, variabele dimensies.

Kassel: Documenta IX.

Alle rechten voorbehouden.

Leonard's werk speelt naast de exploratie van vrouwelijkheid in de kunstwereld eveneens met een nieuwe seksuele invulling voor de reeds aanwezige werken. De "pussy shots" zorgen ervoor dat de positie van de afgebeelde subjecten wordt aangepast. Ze gaan in conversatie met de vrouwen op de schilderijen. Leonard verbeeldt als het ware het Kuleshov-experiment in beeldende kunst. In afwezigheid van van de "pussy shots" kijken de vrouwen verlegen en neerbuigend. Door toevoeging van de prints lijken ze langs hun mannelijke medespeler heen te kijken om verlangend het vrouwelijk geslachtsorgaan tot zich op te nemen (afb. 22). Elders lijkt de onschuldigheid van een achttiende eeuwse model te veranderen in een wulpse blik door de confrontatie met Leonard's foto (afb. 23).

De vrouwen op de schilderijen lijken als het ware in conversatie te treden met de vulvas, alsof deze hun geheimen kunnen vertellen. Geslachtsdelen die de waarheid kunnen vertellen, kwamen reeds voor in 1748 in Denis Diderot's *Les bijoux indiscrets*. In dit verhaal vindt Cucufa, een goede geest, een soort ring die geslachtsdelen de waarheid kan doen vertellen. Foucault wijdt dit verhaal aan het eeuwige menselijke verlangen om de waarheid over seks te weten.¹¹¹ Bij Leonard lijken de afgebeelde geslachtsdelen eveneens een waarheid te vertellen. In contrast met de vrouwen op de schilderijen lijken ze meer vrij om een eigen individualiteit te leven. De geschilderde personen zijn daarentegen meer gevangen in de invulling die hen werd gegeven door de mannelijke creator. De vulvas schijnen uit de doeken te doen hoe de wereld eruit ziet, enkele eeuwen nadien; alsof ze hen iets willen bijleren, over zichzelf, over de positie van de vrouw en hoe niet te verdrinken in de mannenwereld. Bovendien is deze boodschap erotisch getint. Deze conversatie tussen de "waarheid sprekende" indiscrete juwelen vindt niet langer plaats met een mannelijke prins; nu wordt dit gesprek gevoerd met een zeventiende eeuwse vrouw, waardoor dit een lesbisch aura krijgt.

Leonard's installatie is duidelijk feministisch; de plaats van de vrouw in de kunstgeschiedenis staat dan ook centraal. Naast de confrontatie met de schilderijen, wordt ook de toeschouwer uitgedaagd diens eigen positie ten opzichte van de "pussy shots" te ondervragen. Voor de kunstenaar zelf zijn de afbeeldingen erotisch.¹¹² Voor anderen kunnen ze wellicht als vulgair overkomen. De herhaling van de vulvas kan opnieuw door kritische stemmen afgeschreven worden als essentialistisch, als een reductie van de vrouw tot haar biologisch orgaan. Het is echter net dit aspect dat Leonard met haar installatie wilt uitdagen: vrouwen zijn doorheen de kunstgeschiedenis te vaak uitgebeeld vanuit eenzelfde mannelijke blik die van hen een geïdealiseerd beeld vormde. Hierdoor verloor ze niet gewoon haar eigenheid, ze bezat er geen van bij de aanvang. Leonard's werk is een omkering hiervan. Door het meest persoonlijke deel van verscheidene vrouwen open en bloot in een museale context te hangen, bewijst ze dat het beeld dat door de kunstpraktijk werd gevormd van "de" vrouw nooit relevant was. Ze toont reële vrouwen, met gebreken en diverse schoonheden, niet geproduceerd door een fallocentrisch-gestuurde verfborstel.

¹¹¹ Foucault, *The history of sexuality*, 76-80.

¹¹² Lord, *Art and queer culture*, 176.



... art is not a free, autonomous activity of a super-endowed individual, “influenced” by previous artists, and, more vaguely and superficially, by “social forces,” but rather, that the total situation of art making, both in terms of the development of the art maker and in the nature and quality of the work of art itself, occur in a social situation, are integral elements of this social structure, and are mediated and determined by specific and definable social institutions, be they art academies, systems of patronage, mythologies of the divine creator, artist as he-man or social outcast.

Afbeelding 24.

Zoe Leonard, *Hommage*, 2018.

Installatie, variabele dimensies.

New York: The Whitney Museum of American Art.

Dankzij Documenta IX kende Zoe Leonard haar lancering in de publieke kunstwereld. Doorheen haar carrière zal haar werk steeds maatschappij-kritisch en feministische ondertonen hebben. In 2018, bijvoorbeeld, maakte ze voor haar eerste overzichtstentoonstelling in The Whitney Museum of Modern Art in New York een werk getiteld *Hommage* (afb. 24). Hierin brengt ze een ode aan Linda Nochlin's tekst die ze, bijna vijftig jaar na datum, nog steeds even relevant acht. Dit komende vanuit de positie van een vrouwelijke kunstenaar, die de structurele uitsluiting aan den lijve ondervindt, is schrijnend. "Why have there been no great women artists?" werd door Leonard aangebracht op de muren van het museum waartoe de bezoeker geen toegang had; lokalen zoals vergaderruimtes, de bibliotheek, etc. De dubbelheid van het tonen van de tekst en deze tegelijk ontnemen toont een symbolisering van de kunstwereld voor vrouwelijke en, met uitbereiding, queer kunstenaars vandaag. Enerzijds is er een mogelijkheid te zien waar ze zouden kunnen zijn, in grote musea met een grote visibiliteit; anderzijds is er steeds een glazen beschutting waar slechts enkelingen door breken. Leonard's grootste doel met het opnieuw aanhalen van deze tekst was het tonen van de nog steeds grote relevantie. Meer dan vijftien jaar later is deze tekst nog steeds accuraat. Dezelfde sociale structuren zorgen nog steeds voor de ongelijkheid en het gebrek aan diversiteit binnen de kunstwereld.¹¹³

¹¹³ "Zoe Leonard: Survey," laatst geraadpleegd op 15 april 2019, <https://whitney.org/Exhibitions/ZoeLeonard>.

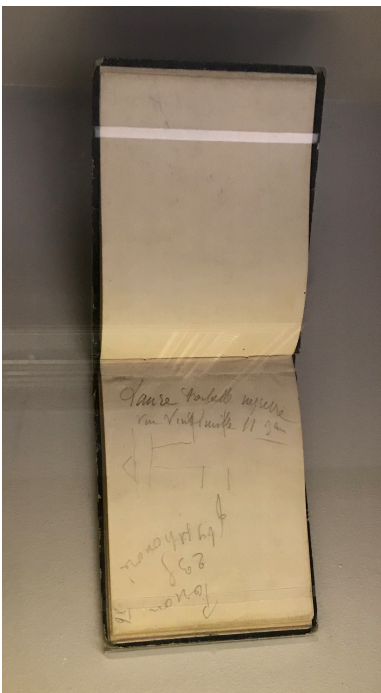


Afbeelding 25.

Édouard Manet, *Olympia*, 1863.

Olie op canvas, 130,5 x 190 cm.

Parijs: Musée d'Orsay, RF 644.



Afbeelding 26.

Vermelding van Laure in notitieboekje Édouard Manet.

Tentoonstelling Parijs: Musée d'Orsay: *Black models: from Géricault to Matisse*, 2019.

Het gebrek aan diversiteit binnen de kunstwereld kent echter nog een diepere gelaagdheid. De structurele uitsluiting van vrouwelijke artiesten uit de westerse kunstwereld werd hierboven reeds aangeklaagd door Mary Ellen Strom, Mary Patten en Zoe Leonard. De zoektocht naar erotische representatie als lesbienne binnen deze artistieke wereld werd tevens belichaamd door Harmony Hammond, Tee Corinne en Patricia Cronin. Naast hun liefde voor vrouwen hebben deze zes kunstenaars een ander gemeenschappelijk kenmerk: ze zijn wit. De uitsluitende structuren die zij ondervinden zijn nog moeilijker te doorbreken voor niet-witte vrouwen. Édouard Manet's *Olympia* dient hier als voorbeeld (afb. 25). Het schilderij werd in 1865 onder hevige kritiek ontvangen op het Parijse Salon. Manet schilderde hier een witte courtesane, Victorine Meurent, die vaak het onderwerp vormde van het breed geschreven kunsthistorische discours over dit werk.¹¹⁴ De tweede persoon die op dit controversieel schilderij is verbeeld krijgt in deze boeken en artikels amper een voetnoot toegewezen. In 2014 gaat Dennisse M. Murrell echter op zoek naar de identiteit van deze zwarte vrouw die zo lang werd genegeerd: Laure.¹¹⁵ De aandacht die eindelijk werd gelegd op het niet-witte personage komt schrijnend laat. In maart 2019 opende Musée d'Orsay de tentoonstelling *Black models: from Géricault to Matisse*.¹¹⁶ Deze expositie verklaart te focussen op de zwarte modellen in het werk van grote westerse, mannelijke, witte kunstenaars. Uiteraard verdient *Olympia* een plekje binnen deze tentoonstelling. De lezing van Laure, echter, lijkt nog steeds te beperkt en ligt nog te dicht bij de witte, mannelijke artiest die haar verbeeldt. De muurtekst bij het schilderij is volledig gebaseerd op de notities van Manet zelf, waarin hij haar naam en adres noteerde (afb. 26). Elders krijgt Laure wel meer aandacht.

Het is echter eerder de regel dan de uitzondering dat de zwarte vrouw genegeerd wordt in de westerse kunstgeschiedenis die gedomineerd is door de witte, heteroseksuele en cis-mannelijke artiest. De ignorantie van de witte patriarchale man van pakweg vijftig jaar geleden is te verklaren door eeuwenlange geschiedschrijving waarin deze zijn onderdrukking gewetenloos kon uitvoeren. Het negeren van de zwarte vrouw door feministen en feministische kunstenaars, is echter een ander verhaal. Eveneens gebakken in maatschappelijke structuren heeft het vrouwelijk lichaam in het Westen, volgens Lorrain O'Grady, geen unitaire betekenis; er zijn telkens twee zijden: langs de ene zijde is het wit, langs de andere is het niet-wit. Deze beide lichamen kunnen niet gescheiden worden.¹¹⁷ In postmoderne theorieën is dit nog steeds zo. Laure is, met deze achtergrond, als volgt te lezen:

¹¹⁴ Hugh Honour en John Fleming, *Algemene kunstgeschiedenis*, (Amsterdam: Meulenhoff, 2009), 708-709.

¹¹⁵ Denise M. Murrell, "Seeing Laure: race and modernity from Manet's *Olympia* to Matisse, Bearden and beyond," (Phd Diss., Universiteit van Columbia, 2014).

¹¹⁶ "Black Models: From Géricault to Matisse," laatst geraadpleegd op 15 april 2019, https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-museums/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more/page/5/article/le-modele-noir-47692.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=254&cHash=c2f39d1499.

¹¹⁷ Lorrain O'Grady, "Olympia's maid: reclaiming black female subjectivity," in *The feminism and visual culture reader*, Amelia Jones, red. (Londen: Routledge, 2003), 174.



Afbeelding 27.

Sadie Lee, *A positive negative*, 1992.

Olie op canvas, onbekende dimensies.

Alle rechten voorbehouden.

“Forget “tonal contrast”. We know what she is meant for; she is Jezebel and Mammy, prostitute and female eunuch, the two-in-one. When we’re through with her inexhaustibly comforting breast, we can use her ceaselessly open cunt. And best of all, she is not a real person, only a robotic person who is not permitted to make us feel guilty. [...] Olympia’s maid, like all the other “peripheral Negroes,” is a robot, conveniently made to disappear into the background theory.”¹¹⁸

De ondervraging van deze racistische en ignorerende lezing van Laure, haar plaats als “outside what can be conceived as woman,” gebeurt in het algemeen bijzonder laat. Zelfs binnen feministische kringen die proclameren “de” vrouw te willen bevrijden wordt de niet-witte vrouw genegeerd en zelfs verwijderd. Het toont “white’s women inability to acknowledge and embrace the sexuality of their not-white “others”.”¹¹⁹

Sadie Lee (°1977) vormt als witte vrouw de uitzondering hierop. In *A Positive Negative* herkent ze niet alleen de seksualiteit van de zwarte vrouw in *Olympia*, ze geeft haar tevens de bepalende rol in het schilderij (afb. 27). In 1994 verbeeldt ze Manet’s werk in zijn negatieve vorm: de witte vrouw is nu de bediende, de zwarte vrouw is de courtesane. In Lee’s herwerking ligt de seksuele kracht volledig in de handen van de zwarte vrouw, die tot voor kort enkel als bediende werd verbeeld. Zij, die doorheen de geschiedenis misschien wel het vaakst werd genegeerd, wordt nu uitgebeeld in een positie die de dynamiek volledig omdraait. Deze focus op de kracht van het zwarte vrouwelijke lichaam gebeurde in de kunstpraktijk over het algemeen door zwarte kunstenaars. Lee biedt hierdoor een kritische blik op de wit-gedomineerde praktijken van lesbische feministische kunstenaars. Ze toont de noodzaak van een omkering van de medaille waar wit als “goed” een tegenzijde van “niet-wit” kent. Bovendien speelt Lee hier een sterk lesbisch-erotisch spel uit. De bloemen op het originele schilderij van Manet werden door sommige kunsthistorici geïnterpreteerd als een symbool voor de romantische relatie tussen beide vrouwen.¹²⁰ De kunstenaar benadrukt dit gegeven door beide vrouwen op een sensuele manier uit te beelden. Hun uiterlijke kenmerken refereren tevens naar een erotisch rollenspel. Daarenboven toont de kunstenaar zich ver weg van het westers kunsthistorisch bepaald schoonheidsideaal. De vrouwen zijn gehuld in een actuele esthetiek met make-up, tepelpiercing en afgeschoren haar. De vrouw op de voorgrond heeft een androgyne uitstraling, waardoor Lee sterk speelt met de opgelegde gendernormen.

A Positive Negative is een gelaagd werk dat kritiek biedt op vele aspecten van de westerse kunstgeschiedenis. De positie van de vrouw als passief model wordt vervangen door de verbeelding van vrouwen die hun eigenheid tentoonspreiden. Deze individualiteit voldoet niet aan de opgelegde schoonheidsidealen die heersten ten tijde van Manet en al evenmin aan de algemene visie op vrouwelijkheid ten tijde van de creatie van Lee’s werk. Bovendien biedt ze een broodnodige revisie op de verhouding tussen het witte en niet-witte lichaam. Seksualiteit, gender en politieke bepalingen van huidskleur worden in dit werk door elkaar geschud en de negatieve connotaties hiermee worden vervangen door een positieve invulling. Het is hierdoor jammerlijk dat dit werk niet werd opgenomen als een van de getoonde herwerkingen van *Olympia* in de tentoonstelling in Musée d’Orsay, maart 2019.

¹¹⁸ O’Grady, “Olympia’s maid,” 175.

¹¹⁹ O’Grady, “Olympia’s maid,” 175.

¹²⁰ Beth Gersh-Nesic, “Spotlight on Laure, Manet’s other model in “Olympia” in the Musée d’Orsay,” laatst geraadpleegd op 15 april 2019, <https://bonjourparis.com/art/spotlight-laure-manets-model-olympia-musee-dorsay/>.



Afbeelding 28.

Sadie Lee, *Bona Lisa*, 1992.

Olie op bord, 58,42 x 48,26 cm.

Alle rechten voorbehouden.

In 1992 toont Sadie Lee opnieuw haar kritische omgang met niet-normatieve uitingen van persoonlijkheid en gender. Ze hernoemt Leonardo Da Vinci's wereldberoemde Mona Lisa tot *Bona Lisa* (afb. 28). Hierin refereert Lee naar hoe een lesbienne door de populaire opinie wordt gelezen: een butch, met kort haar, een oorbel en een pak met das. Het schilderwerk werkt dus zowel kunst- als maatschappijkritisch door een wereldberoemd schilderij met symbolische elementen aan te kleden. Sadie Lee ondervraagt de cultuur en kunstgeschiedkundige vooroordelen op vlak van schoonheidsidealen en gender.¹²¹ De symboliek wordt herkend door zowel niet-lesbiennes als lesbiennes (en homoseksuelen in het algemeen), die de vooroordelen over hun geaardheid weerspiegeld zien in dit humoristisch werk. Net zoals bij de Vlaamse Primitieven appels symbool stonden voor de zondeval van Adam en Eva, gebruikt Lee een actuele symboliek om het stereotiepe beeld van de lesbienne te ondervragen.¹²² Anders dan de appel echter, gebruikt Lee haar werk om visibiliteit te creëren, het publiek te confronteren met stereotiepen en het vrouwelijke schoonheidsideaal te bekritisieren. Wat Lee doet is meer kritisch dan de meeste witte lesbische kunstenaars die in de rest van dit onderzoek worden aangehaald. Ze beperkt zich niet langer tot haar eigen vakje. Ze daagt de toeschouwer uit dieper na te denken en toont een broodnodige herziening van vooroordelen, traditionele lezingen van geschiedenissen en het archetypisch in beeld brengen van individuen.

Sadie Lee toont zich in beide hier besproken werken vrijgevochten van de heteroseksistische invulling van het begrip "lesbisch". De lesbiennes in Lee's werk bezitten een eigenheid die losstaat van de heteronormatieve invulling; de wlv-seksualiteit is vrouwelijk, in al haar mogelijke uitingen, en effectief lesbisch. Het werk van Mary Ellen Strom is echter nog te veel verbonden aan deze historische invulling. Mary Patten was zich bewust van de kunstgeschiedkundige omgang met de representatie van lesbiennes en hoe deze zichzelf verbeelden. Ze pleit echter, terecht, dat de zoektocht naar een originele lesbische identiteit onmogelijk is. Zie Leonard's werk is dermate belangrijk, daar ze een publiek platform benut om een maatschappelijk probleem aan te kaarten. Lee's werk vormt echter een voetje voor op al deze werken, daar ze een duidelijk nieuwe blik werpt op niet-normatieve uitingen van seksualiteit en gender die zelfs binnen de lesbische subcultuur vaak als vulgair werden afgeschreven.

¹²¹ Lois Fichner-, *Understanding art*, (Wadsworth: Wadsworth Publishing, 2013), 493.

¹²² Eug. Droulers, *Dictionnaire des attributs, allégories, emblèmes et symboles*, (Turnhout: Brepols, 1949), 181.

HOOFDSTUK 3

HET OPENTREKKEN VAN HET SPECTRUM

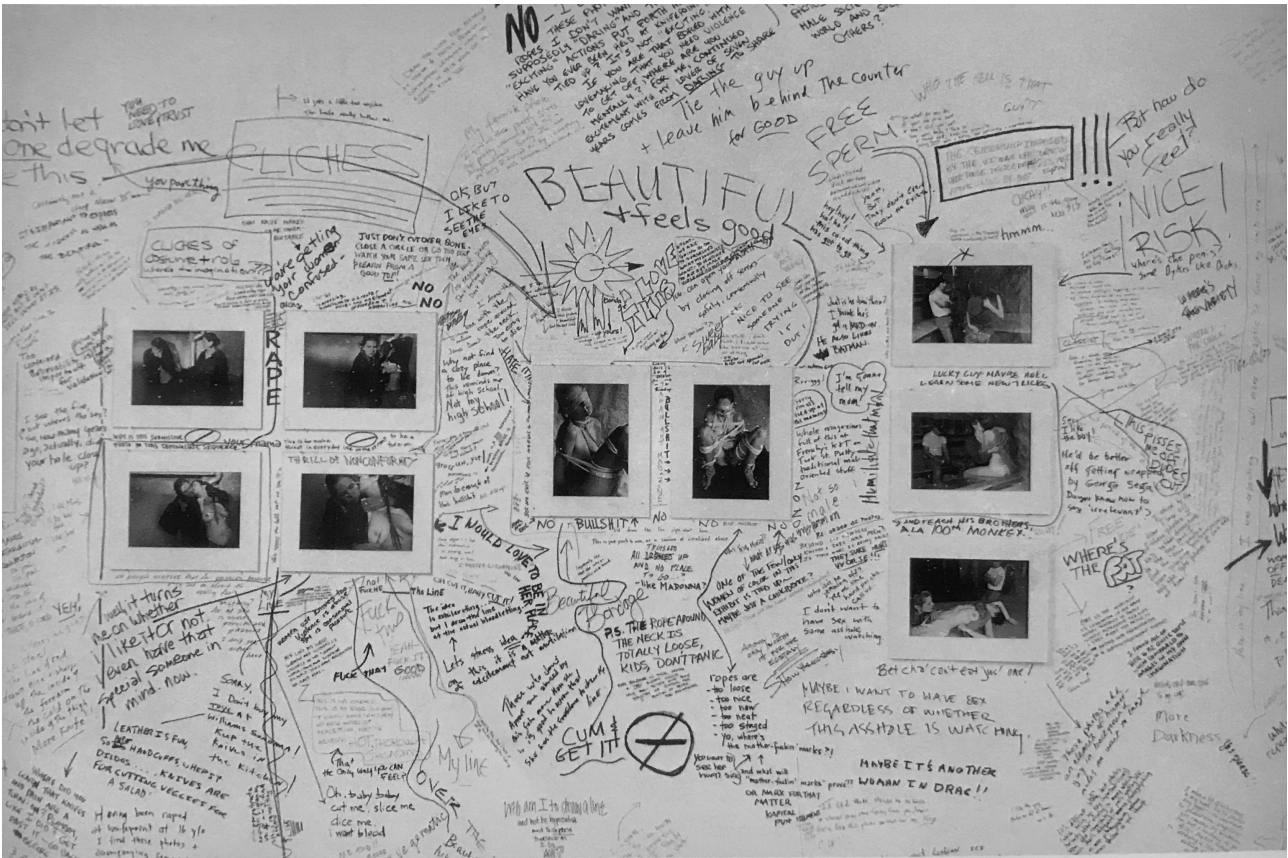
Sadie Lee kan gelezen worden als een overgang naar dit derde hoofdstuk. Hier zullen kunstenaars worden aangehaald die binnen hun lesbische identiteit niet-normatieve uitingen van gender en seksualiteitsbeleving in kunst verbeelden. Ze vechten zich vrij uit de heteroseksistische invulling van het begrip “lesbienne” en “vrouw” en tonen de eindeloze interpretaties die deze termen belichamen. Waar de kunstenaars in hoofdstuk 2 op zoek waren naar een plek binnen de kunstgeschiedenis van de lesbische vrouw, eisen de artiesten hier een plaats op binnen een kunstpraktijk om hun niet-normatieve praktijken te verbeelden. Ze openen de weg naar een meer “queer” praktijk. “Queer” is een overkoepelende term om datgene aan te duiden wat buiten de heteronormatieve en genderbinaire samenleving valt. Het vormt eveneens een uitweg om te ontsnappen aan de heteroseksistische invulling van “lesbisch”, daar het buiten de historisch getrokken lijnen valt. Queer poogt net deze binariteiten, die getrokken zijn door de maatschappij, op te heffen. De kunstenaars hier besproken dagen deze maatschappelijke grenzen uit.

Binnen de lesbische subculturen bestonden er namelijk eveneens vooroordelen en uitgesproken meningen over seksuele belevingen die buiten de gangbare criteria vallen. De diversiteit is gekend, hoewel deze vaak wordt vergeten, ontkend of veroordeeld. Deze beoordeling gebeurt vaak in de onder het mom van zogenaamde politieke overwegingen; in realiteit wordt deze vaak gestuwd door de schrik voor verschil:

“The belief is that political and doctrinarian strength comes from ideological unanimity and uniformity, disallowing divergent expressions as traitorous, politically incorrect, or ideologically inconsistent, Lesbian feminists, for example, often decry Butch/Femme behavior as politically incorrect either as a performance of oppressive heterosexuality or in a confusion of Butch/Femme with sadomasochisme. And lesbian sadomasochisme within lesbian communities becomes the deviant to “straight” lesbian sexuality, reiterating, for whatever reason, an oppressive relationship premised on sexual practices. Seen as advocating violence, lesbian s/m becomes conflated with the most brutal aspects of gender oppression.”¹²³

Binnen het lesbisch feminisme, en lesbische groeperingen tout court, bestond er aldus eveneens een drang naar gelijkheid. Sommige lesbiennes schreven personen af die andere seksuele voorkeuren verlangden. Het lijkt merkwaardig dat een subcultuur, die zelf uitsluiting heeft gekend (en nog kent), bepaalde groepen tegengaat. Dit is echter nog steeds het resultaat van een door de heteronormatieve maatschappij gestuurde drang om binnen de samenleving te passen. Voornamelijke witte, middenklas, cis-gender, lesbisch feministen gingen sterk in tegen wat zij noemden “perverse” activiteiten, waartoe bondage en sadomasochisme behoorden, alsook niet-monogame uitingen van liefde.

¹²³ Judith Roof, *A lure of knowledge: lesbian sexuality and theory*, (New York: Columbia University Press, 1991), 252.



Afbeelding 29.
 Kiss and tell, *Drawing the line*, 1988-1994.
 Fotoinstallatie met variabele dimensies.
 © Kiss and Tell Collective.

Dit verschil in perceptie op verschillende seksuele praktijken binnen de lesbische gemeenschap wordt geïllustreerd door *Drawing the line*, een tentoonstelling uit 1988 (afb. 29). Deze intense debatten inspireerden Kiss & Tell, een Canadees lesbisch collectief bestaande uit de visuele kunstenaars Susan Stewart, Persimmon Blacksbridge en Lizar Johesi. Pornografie, s/m-praktijken en andere zaken werden door sommige lesbisch feministen gezien als denigrerend ten opzichte van vrouwen; het deelnemen hieraan, was volgens hen een toegeving aan de heteroseksistische maatschappij. Kiss & Tell stelde zich, als volgt, de vraag:

“If we make these images ourselves and say no one was hurt and the women involved had complete control, what do you think of them now?”¹²⁴

Drawing the line enceneert in honderd foto's allerlei seksuele handelingen tussen twee vrouwen. De expliciet erotische scènes gaan van zachtere uitdrukkingen van sensualiteit zoals kussen, knuffelen en orale seks tot meer provocerende acties van bijten, zweepslagen en bondage.¹²⁵ De foto's hangen achter glas op een witte muur en vrouwelijke toeschouwers werden uitgenodigd “to draw the line” tot waar, naargelang hun persoonlijk ervaring, de uitgebeelde handelingen acceptabel waren.¹²⁶ Toeschouwers schreven hun reacties neer naast en rond de beelden (afb. 29). Het resultaat is een immense variëteit aan boodschappen. Sommige vrouwen waren geschokt en schreven bijvoorbeeld “this is what the man that raped me did to me”; anderen prezen dan weer de esthetiek van sommige s/m afbeeldingen: “beautiful, this feels so good”. Nog anderen becommentarieerden wat er precies fout was aan de foto's: “ropes are too lose/too nice/too new/too neat/too slayed/yo where's the moterfuckin' marks?”. De neergepende boodschappen reageerden eveneens vaak op elkaar. Er ontstonden heuse discussies op de muren van de expositieruimte, representatief voor de discussies die op dat moment buiten de galerie plaatsvonden. De expositie was een perfecte verbeelding van hoe binnen de lesbische gemeenschap een variëteit bestaat aan de omgang met seksualiteit. Op een beeld waar een man naar twee vrouwen staat te kijken, schreef iemand “this pisses me off, dudes out!”. De mannen werden dan ook “uit” de expositie gehouden. Kiss & Tell voorzag een apart boekje waarin de mannen hun reacties konden neerpennen. De tentoonstelling kende een enorm succes en trok van 1988 tot 1994 rond in vijftien verschillende steden in de Verenigde Staten, Canada, Australië en Nederland.¹²⁷

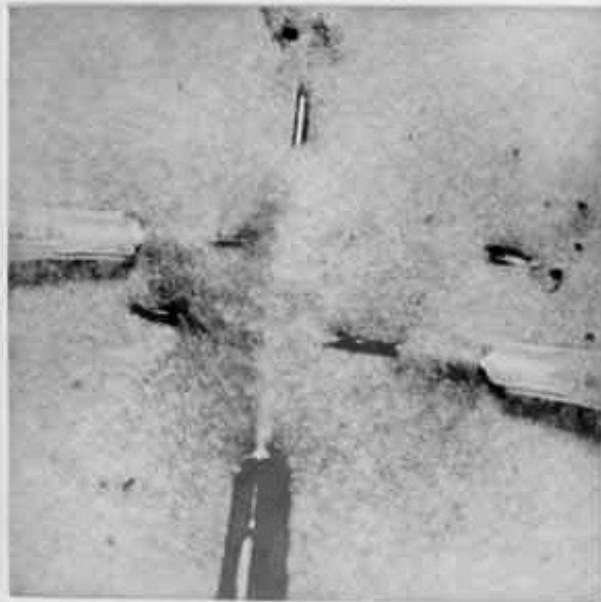
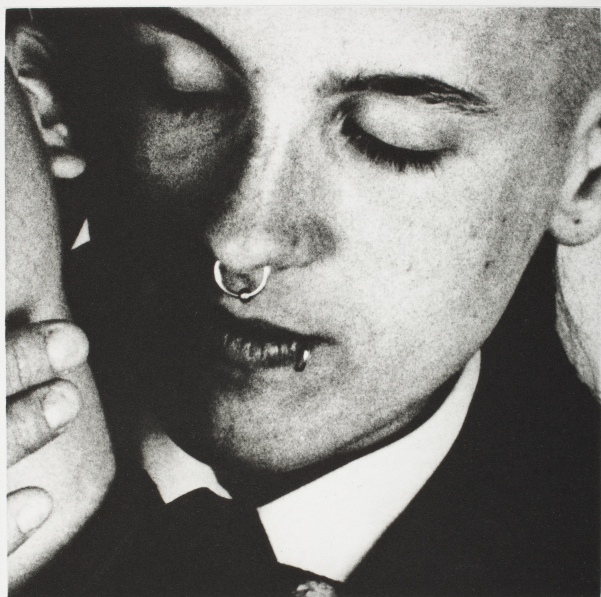
Drawing the line is een perfecte weerspiegeling van het brede scala aan seksuele belevenissen en de discussies hier rond. Het werk lijkt nog steeds relevant. In 2015 werd het opnieuw geïnstalleerd in Vancouver, als een deel van het *Queer Arts Festival*. De huidige queergemeenschap vraagt echter een nieuwe invulling. Een apart “mannenboekje”, bijvoorbeeld, is niet langer aan de orde. Dit zou namelijk de genderbinaire opdeling bevestigen, waar queer net van afziet.

¹²⁴ Quote van een van de kunstenaars, Lizard Jones. “Kiss & Tell: 25 years later,” laatst geraadpleegd op 8 mei 2019, <https://www.vancourier.com/entertainment/kiss-tell-25-years-later-1.2002024>.

¹²⁵ Lord, *Art and queer culture*, 158.

¹²⁶ Hammond, *Lesbian art in America*, 101-102.

¹²⁷ Robin Perelle, “Kiss & Tell, trigger warnings and trans pledge: my Pride highlights: Vancouver's Queer Arts Festival hits new high,” laatst geraadpleegd op 2 Mei 2019, <https://www.dailyxtra.com/kiss-tell-trigger-warnings-and-trans-pledge-my-pride-highlights-68456>.



Afbeelding 30.

Catherine Opie, beelden van *O folio*, 1999.

Elk 47 x 35,5 cm, editie van 26, gesigneerd en genummerd.

Amsterdam: Mo-artgallery.

Bovendien is het vandaag gebruikelijk zogenaamde "Trigger Warnings" te plaatsen voor het verbeelden van of het schrijven over expliciete inhoud. Dit om toeschouwers te waarschuwen dat de materie eventueel oncomfortabel kan aanvoelen of een verleden trauma kan "triggeren".¹²⁸ De beelden en de boodschap blijven echter dezelfde: "we never said you couldn't hate the images, you just can't say they shouldn't exist."¹²⁹

Catherine Opie

Het werk van de Amerikaanse fotografe Catherine Opie (°1961) kan eveneens een haat of afschuw opwekken bij sommige toeschouwers. Haar creatieve praktijk zet ze in voor het creëren van visibiliteit van bepaalde "subculturen", waaronder de s/m-gemeenschap. Ze wordt vaak beschouwd als de vrouwelijke tegenhanger van de befaamde Robert Mapplethorpe. In tegenstelling tot deze kunstenaar die vooral focust op de verbeelding van een mannelijke homo-erotische wereld, heeft Opie aandacht voor de volledige queergemeenschap, in al haar diversiteit.¹³⁰ In *O Portfolio* biedt ze een rechtstreeks antwoord op Mapplethorpe's *X Portfolio* uit 1978. Waar deze laatste de mannelijke homoseksuele s/m-subcultuur verbeeldt, focust Opie op de lesbische variant (afb. 30). De O in het werk uit 1999 verwijst, aldus de kunstenaar, naar verschillende zaken:

"O" as in hugs and kisses with Mapplethorpe's X folio. It's also my hugging Mapplethorpe. "O" as in anus, vagina, or other orifices. Tic-Tac-Toe, X-O-X. "O" as in Opie. All of those things.¹³¹

"O", als referentie naar het vrouwelijke geslachtsorgaan, tegenover de mannelijke variant X, kan evengoed verwijzen naar *The story of O*, een erotisch literair werk waar een vrouw wordt onderworpen aan allerlei sadomasochistische praktijken. Het boek wordt door Dworkin, de reeds vermelde verdediger van de anti-pornografie beweging, aangehaald als een van de literaire werken dat denigrerend is ten aanzien van vrouwen.¹³² Opie gaat hier resoluut tegen in. Ze toont het beleven van sadomasochistische praktijken als iets wat schoon en krachtig is. Ze eigent zich het erotische, dat niet te verwarren is met de fallocentrische definitie ervan, zoals Lorde reeds stelde, opnieuw toe. *O Portfolio* bestaat uit zes ingezoomde beelden van reeds bestaand werk van de kunstenaar, gecreëerd voor het lesbisch magazine *On Our Backs*.¹³³ Met deze beelden wilde het tijdschrift de brede waaier van aanwezige erotische praktijken binnen de lesbische gemeenschap etaleren. Opie herwerkt de beelden tot polaroid-formaten waardoor er slechts details waarneembaar zijn. De foto's krijgen hierdoor een suggestiviteit en intimiteit evenwel als een niet te ontkennen schoonheid.

¹²⁸ "Trigger: drawing the line in 2015," laatst geraadpleegd op 8 Mei 2019, <https://queerartsfestival.com/trigger-drawing-the-line-in-2015/>.

¹²⁹ "Trigger: drawing the line in 2015."

¹³⁰ Maura Reilly, "The drive to describe: an interview with Catherine Opie," *Art Journal* 60, nr. 2 (2001): 86.

¹³¹ Reilly, "The drive to describe: an interview with Catherine Opie," 85.

¹³² Dworkin, *Woman hating*, 55-63.

¹³³ "Entertainment for the adventurous lesbian," laatst geraadpleegd op 8 mei 2019, <https://cuntemporary.org/on-our-backs/>.



Afbeelding 31.

Catherine Opie, *Self Portrait/Pervert*, 1994.

C-print, 101.6 x 76.2 cm.

New York: Gorney Bravin + Lee en Los Angeles: Regen
Projects.

Door de ingezoomde beelden blijft het gissen welk deel van het lichaam precies wordt getoond, waardoor het geheel een kunstige en abstracte uitstraling krijgt. Hierdoor komen de beelden minder provocerend over en worden deze toegankelijker voor een breder publiek. Opie's persoonlijke relatie met de lesbische s/m-subcultuur verbeeldt ze op haar eigen lichaam. Haar *Self Portrait/Pervert* weerspiegelt de acceptatie van haar eigen plek binnen deze wereld:

“At first it was a little scary to me and I thought ‘this is sick, I’m a pervert’ but soon I realized those beliefs were something I’d been taught and they really had nothing to do with the experience I was having. The leather scene was about community for me, and I was inspired by all these people who were giving themselves the freedom to image themselves however they saw fit.”¹³⁴

Opie beseft dat het gevoel van perversiteit dat ze voelde toen ze voor de eerste keer in aanraking kwam met deze wereld, gecreëerd is door een opdringende maatschappij die definieert welke uitingen van seksualiteit “acceptabel” zijn en welke niet. In plaats van deze kant van zichzelf te verstoppen en te verbannen naar een geheime wereld, uit ze deze openlijk naar het kunst-liefhebbende publiek. Het zelfportret uit 1994 toont de kunstenaar met een leren s/m-masker, tepelpiercing en armen vol pijltjes (afb. 31). Het woord “pervert” is in sierlijke letters op haar borst gekerfd en de wonde lijkt vers. Het lichaam van de kunstenaar is hier als het ware een getuigenis, een documentatie van een persoonlijke weg naar de acceptatie van haar seksuele identiteit. De foto daagt daarenboven de maatschappelijke normen en ideeën over deze specifieke seksualiteitsbeleving uit. Ze stelt de heteronormatieve waarden in vraag en richt zich eveneens op de lesbische gemeenschap die vaak hoogdravend proclameert wat de al dan niet correcte manieren zijn om tot erotische bevrediging te komen.

Het masker dat de kunstenaar in deze foto draagt duidt niet op de wil om anoniem over te komen. De dubbele titel verhuult naast het sterk verpersoonlijkt lichaam de identiteit van het model. Dit specifiek gebruiksmiddel biedt een kritiek op hoe de s/m-wereld wordt gepercipieerd door buitenstaanders, als gevaarlijk en gezichtsloos. Het beeld bewijst de menselijkheid van personen die deze seksuele praktijk beoefenen. Bovendien lijkt het masker te suggereren dat er eender wie onder kan zitten; een mede-toeschouwer, bijvoorbeeld, kan deze “geheime” wereld eveneens af en toe betreden. Overigens bewijst ze haar kunsthistorische kennis door te refereren naar de negentiende eeuwse portretkunst, compleet met bedrukt doek in barokke stijl. Ze creëert een dubbelheid door enerzijds een stijve pose te combineren met een uitdagende inhoud. Deze unieke beeldvorming zorgt ervoor dat Opie een publieke bekendheid draagt binnen de artistieke wereld. Voor de queergemeenschap is deze beroemdheid enorm belangrijk daar Opie, als algemeen geaccepteerde kunstenaar, de enorme diversiteit tentoonspreidt. Ze bekritiseert openlijk de maatschappelijke normen rond seksualiteitsbeleving en trekt eveneens de beeldvorming gecreëerd door lesbische kunstenaars open. De reeds besproken kunstenaars zochten naar een manier om hun erotisch verlangen in te passen in een patriarchale samenleving; Opie overstijgt deze. Ze bekommert zich niet langer over de “correcte” verbeelding en stapt af van de eenzijdige invulling die nog sterk gedefinieerd is door een fallocentrische opvatting van hoe een lesbienne haar seksualiteit dient te uiten.

¹³⁴ Hammond, *Lesbian art in america*, 150.



Afbeelding 32.

Catherine Opie, *Chicken* uit *Being and Having*, 1991.

C-print, 43,2 x 55,9 cm.

Los Angeles: Regen Projects en New York: Lehmann

Maupin.

Hierdoor past Opie binnen de ideeën van de huidige queergemeenschap die opkomt in de vroege jaren negentig en volledig tot uiting zal komen in de eenentwintigste eeuw. Naast het in vraag stellen van de normatieve seksualiteitsbeleving, daagt de kunstenaar eveneens de genderbinaire standaarden uit in een reeks getiteld *Being and Having* (afb. 32). Deze reeks, die de inhoud vormt van Opie's eerste solo-expositie uit 1991, bestaat uit dertien gekleurde foto's waarin ze zichzelf en lesbische vrienden portretteert.¹³⁵ De personen zijn afgebeeld tegen een fel gele achtergrond en dragen, duidelijk artificiële, gezichtsbehaaring en tatoeages. De portretten zijn vergezeld van zilveren bordjes, met sterke referenties naar traditionele portretkunst, waarin bijnamen voor de personages gekerfd zijn. Zichzelf noemt ze bijvoorbeeld "Bo", een ander personage wordt "Chicken". De reeks daagt de publieke perceptie over de lesbische subcultuur uit door de stereotiepe ideeën van "mannelijkheid" uit te vergroten. De afgebeelden lijken dit rechtstreeks te doen door de toeschouwer recht aan te kijken. Hierdoor starten ze als het ware een intieme conversatie en dagen ze de kijker uit om diens eigen positie ten opzichte van genderuitingen te bevragen.

Een jaar voor Opie's expositie, in 1990, daagde filosofe Judith Butler (°1956) echter de westerse wereld uit met haar canoniek werk *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Het werk kwam tot stand als een kritiek op het bestaande feminisme, waaronder het lesbisch feminisme, dat volgens Butler een te strikte invulling vormde van "de" vrouw. De binaire opdeling die de vrouw ten opzichte van de man plaatst is een product van de heteroseksistische cultuur, waar sekse aan gender is gelinkt en waaraan respectievelijk mannelijke of vrouwelijke kenmerken worden toegeschreven. In deze cultureel-gestructureerde gedachtengang is er aldus geen plaats voor identiteiten waar gender de aangeboren sekse niet "volgt", of waarbij de sekse noch gender geen heteroseksueel verlangen weerspiegelt. Een persoon die geboren wordt met een vagina is, volgens deze heteroseksistische invulling, altijd een belichaming van patriarchaal gedefinieerde vrouwelijke kenmerken en haar partnerkeuze is strikt genomen mannelijk. Het feminisme draagt hiertoe bij, aldus Butler, aangezien het de binaire opdeling als basis behoudt, dwz. "vrouwen" ten opzichte van "mannen". In plaats hiervan, koppelt Butler gender los van de aangeboren sekse waardoor de mannelijk en heteroseksistische hegemonie over deze invulling wordt opgeheven. Gender, stelt ze, is performatief, en kan net zo min als seksualiteit in binaire opposities worden geplaatst zoals man/vrouw of heteroseksueel/homoseksueel.¹³⁶

Opie's *Being and Having* visualiseert als het ware deze vaststelling. De personen in deze reeks gaan in tegen de verwachte invulling van gender die de heteroseksistische maatschappij hen oplegt. Ze belichamen masculiene kenmerken en uiten zich als zogenaamde "dragkings". Deze tijdelijke invulling van genderperformatie kent echter ook een definitieve variant, die wordt belichaamd door de kunstenaar Della Grace Volcano.

¹³⁵ Pilar Navarro, "On Catherine Opie: exploration of sexuality and queer identity through the lens of photography," laatst geraadpleegd op 8 juli 2019, <https://www.hercampus.com/school/haverford/catherine-opie-exploration-sexuality-and-queer-identity-through-lens-photography>.

¹³⁶ Judith Butler, *Gender trouble: feminism and subversion of identity*, (New York: Routledge, 1990), 16-34.

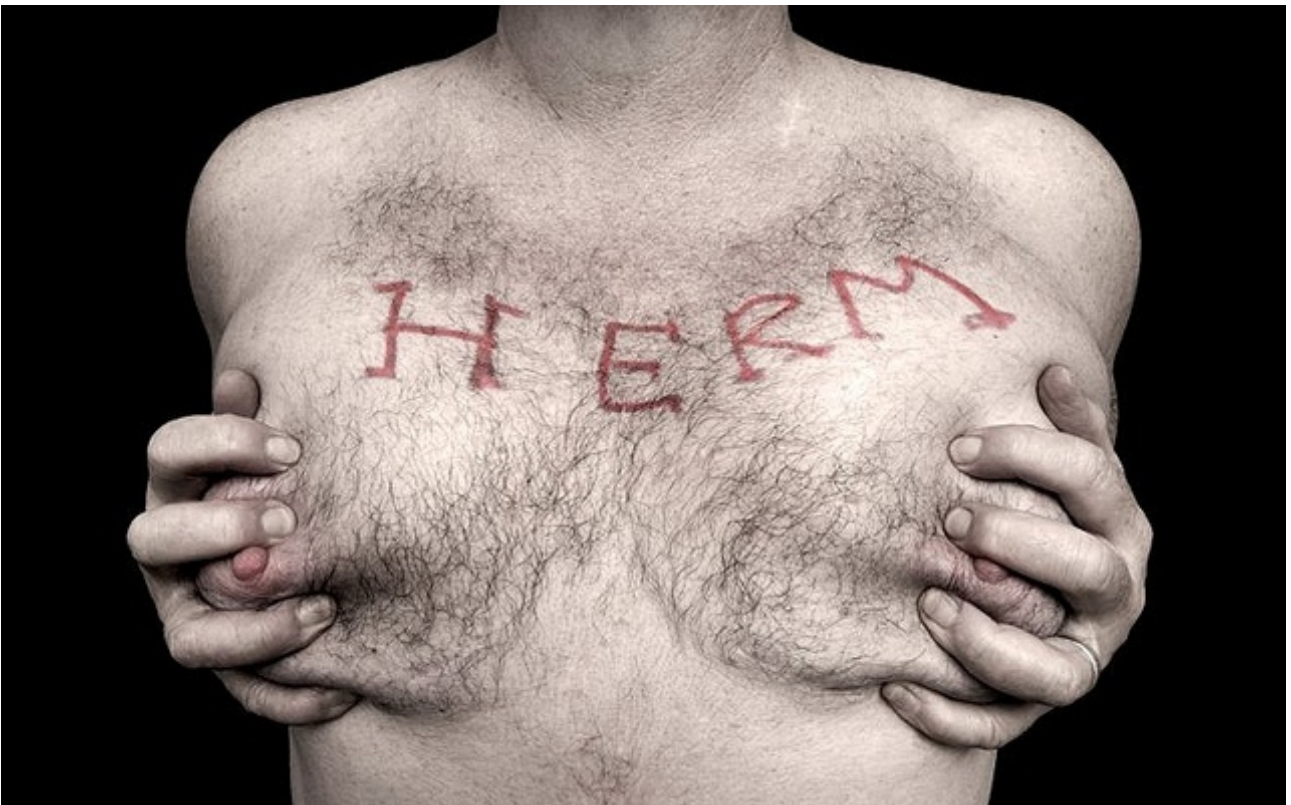


Afbeelding 33.

Del LaGrace Volcano, *Jane, Jane, queen of pain, Finsbury Park, London, 1988*, uit *Love Bites*, 1988.

Zwart wit foto, onbekende dimensies.

© Del LaGrace Volcano



Afbeelding 34.

Del LaGrace Volcano, *Herm/Self-portrait*, 2011.

C-print, onbekende dimensies.

© Del LaGrace Volcano

Del LaGrace Volcano (°1957) noemt zichzelf een “part-time gender terrorist”.¹³⁷ De kunstenaar daagt de genderbinaire normen nog verder uit in diens werk. Volcano identificeert zich als interseks en hermafrodit, wiens verkozen voornaamwoord herm is.¹³⁸ Volcano daagt de, door een heteroseksistische gecreëerde, genderbinariteit op een provocatieve manier uit door herm’s gender volledig buiten de man-vrouw verhouding te plaatsen; herm bevindt zich tussen beide seksen. In Volcano’s lichaam zijn er aldus evenveel vrouwelijke als mannelijke biologische kenmerken aanwezig. Dit is echter niet te verwarren met de niet-binaire genderidentificatie: personen die zich zo definiëren plaatsen zichzelf buiten het spectrum van mannelijkheid en vrouwelijkheid. In Volcano’s oeuvre, brengt herm een brede waaier aan intersex, transgender, lesbische en queergemeenschappen, samen. Volcano’s project draait rond visibiliteit: het zichtbaar maken van groepen die tot de randen van de maatschappij zijn geduwd door gewelddadige definities van hoe of wie iemand moet zijn. In een fotoboek, verbeeldt herm bijvoorbeeld de s/m gemeenschap. *Love Bites*, uitgebracht in 1991, bevat zowel documentaire fotografie, als meer geësceneerde beelden (afb. 33).¹³⁹ Volcano ging voor dit werk naar verschillende Londense bars waar de s/m- en leder-groeperingen samenkwamen. In vergelijking met Opie, die haar eigen lichaam gebruikt als getuigenis en openbaring van de s/m-wereld, lijkt Volcano’s werk braver en minder obscene. Herm’s beelden zijn daarenboven minder kunstig dan deze van de reeds besproken fotograaf, ze lijken eerder een reportage-praktijk te weerspiegelen.

Volcano’s werk wordt echter interessanter in een later fase van herms artistieke carrière. In een zelfportret uit 2011 toont de kunstenaar herms eigen lichaam, met borsten en lichaamsbehaarung (afb. 34). Er staat in grote letters “herm” geschreven op herms borstkast. Het hoofd van de kunstenaar is niet zichtbaar; de focus ligt hierdoor enkel op het lichaam. Net als in Opie’s zelfportret, wordt het lichaam van de kunstenaar een deel van het medium dat de boodschap overbrengt. Eveneens gelijklopend met Opie, drukt het woord op de borstkast een zelfacceptatie uit. Anderzijds, krijgen beide beelden een activistische connotatie: de kunstenaars tonen een waarheid dat door het publieke oog liever wordt geschuwd. Opie pleitte vooral voor een openere kijk op seksualiteitsbeleving. Volcano visualiseert het breed spectrum dat gender is. Volcano’s werk draagt een sterk politieke boodschap: het wil de normatieve beeldvorming van het lichaam uitdagen en visibiliteit creëren voor lichamen die vallen buiten een mannelijke of vrouwelijke definiëring. Herm’s definiëring is echter niet uitsluitend. Volcano is zich bewust van de verschillende vormen waarop interseks personen hun lichamen beleven en vorm geven; herm acht er echter belang aan om het lichaam uit de medische context van diagnostisering te trekken en een plek te bieden binnen de samenleving. De artiest beschrijft herms eigen lichaam als “intersex by design”.¹⁴⁰ De zelfacceptatie van herms eigen lichaam wordt weerspiegeld door de trotsheid dat van het beeld schijnt; herm wil zich niet langer verbergen onder kleren die niet goed voelen.

¹³⁷ “Del LaGrace Volcano,” laatst geraadpleegd op 8 mei 2019, <https://www.dellagracevolcano.com>.

¹³⁸ Dominic Johnson, “Transition pieces: the photography of Del LaGrace Volcano,” in *Otherwise: imagining queer feminist art histories*, red. Amelia Jones en Erin Silver. (Manchester: Manchester University Press, 2016), 243.

¹³⁹ “Love Bites,” laatst geraadpleegd op 8 mei 2018, <https://www.dellagracevolcano.com/gallery/love-bites-23196221>.

¹⁴⁰ Stefan Horlacher, red. *Transgender and intersex: theoretical, practical and artistic perspectives*, (Basingstoke: Palgrave mcmillan, 2016), xiv.



Afbeelding 35.

Del LaGrace Volcano, uit de reeks *Genital Landscape: Crevice, Stalactite en Trans Cock*, 1999.

C-print, 28 x 35,5 cm.

© Del LaGrace Volcano

De vertaling hiervan in activistische kunst verbiedt de heteroseksistische maatschappij dit lichaam langer te negeren. Bovendien opent Volcano eveneens het dialoog en creëert hem een platform waardoor andere interseks personen makkelijker met hun eigen identiteit uit de kast kunnen treden.

Met dezelfde activistische achtergrond, verbeeldt Volcano verschillende geslachtsdelen van personen in transitie. In *TransGenital Landscapes* toont de kunstenaar unieke beelden van de hormonale transitie van man naar vrouw, of vrouw naar man (afb. 35). Deze beelden zijn lang enkel zichtbaar geweest in een medische context. Volcano beslist ze te fotograferen en te exposeren buiten deze context; opnieuw met het doel een grotere visibiliteit te creëren. De genitaliën zijn in extreme close-up weergegeven waardoor de toeschouwer er niet aan kan ontkomen. Deze wordt letterlijk met diens neus op de feiten gedrukt: er zijn meer geslachtsdelen dan enkel een penis of een vagina. Het project dat Volcano eind twintigste eeuw start, kan vergeleken worden met de negentiende eeuwse omgang met homoseksualiteit. Dit werd, en wordt jammerlijk genoeg soms nog, afgeschreven als een medische conditie die te genezen was. De omgang met transseksuelen kent de laatste twintig jaar een gigantische stap in de juiste richting. Over het algemeen is er een grotere acceptatie van personen die niet voldoen aan een heteroseksuele of genderbinaire identiteit. De queergemeenschap is daarenboven mondiger geworden, waardoor deze niet langer te negeren valt. Echter, lijkt het grote publiek nog te vaak oordelend en soms zelfs agressief te reageren wanneer iemand niet voldoet aan hun invulling van wat deze persoon dient te zijn. Volcano's werk is aldus uiterst relevant; of zoals de kunstenaar zelf aangeeft: "I believe in crossing the line as many times as it takes to build a bridge we can all walk across."¹⁴¹

Catherine Opie en Della Grace Volcano verbeelden de theorieën die filosofe Judith Butler begin jaren negentig verkondigde. Gender en seksualiteit waren en zijn begrippen ingevuld door een heteroseksistische maatschappij die geen plaats biedt aan de veelzijdigheid die beide woorden omvatten. De twee besproken kunstenaars dagen deze strikte begrenzing uit en tonen de diversiteit die de realiteit vormt. Ze banen een broodnodige weg voor hedendaagse kunstenaars voor wie queer een vanzelfsprekendheid is. Anders dan vroegere kunstenaars, verbeelden ze hun seksualiteit niet langer in termen die gedefinieerd zijn door een ander.

¹⁴¹ Horlacher, *Transgender and intersex: theoretical, practical and artistic perspectives*, xiv.

HOOFDSTUK 4

QUEER IS HERE

Butler's boek lag aan de oorsprong van de queertheorie. De benaming hiervan, echter, kende zijn oorsprong op straat. In de vroege jaren negentig achtte de LGBTQIA+ beweging zich namelijk niet langer "gay" of, in de historische betekenis van het woord, gelukkig. Het dodental dat de AIDS-crisis veroorzaakte bleef stijgen, homoseksuelen werden niet toegelaten in het leger, de fundering van queer kunstenaars werd ontnomen door de nieuwe NEA-regelgeving en de maatschappij en haar volk dacht en handelde nog steeds op heteroseksistische wijze. "Queer" staat als term oorspronkelijk voor "raar" of "vreemd", en dit ten opzichte van de "gebruikelijke norm" en werd reeds gebruikt als een aanduiding voor of het uitschelden van homoseksuelen.¹⁴² Op de New Yorkse Pride van 1990 ging er een pamflet rond die de term "queer" herdefinieerde en bepleitte als nieuwe, gemeenschappelijke aanduiding voor de verschillende kleuren van de LGBTQIA+gemeenschap:

"Well, yes, "gay " is great. It has its place. But when a lot of lesbians and gay men wake up in the morning we feel angry and disgusted, not gay. So we've chosen to call ourselves queer. Using "queer" is a way of reminding us how we are perceived by the rest of the world. It's a way of telling ourselves we don't have to be witty and charming people who keep our lives discreet and marginalized in the straight world. We use queer as gay men loving lesbians and lesbians loving being queer. Queer, unlike GAY, doesn't mean MALE."¹⁴³

De tekst is een sterke kritiek op de heteronormatieve samenleving die nog steeds geen evenwaardigheid toeschrijft aan niet-heteroseksuele uitingen van liefde en sensualiteit. Queer wordt gebruikt als term die een gemeenschappelijke strijd van alle LGBTQIA+ personen vertegenwoordigt, tegenover deze heteroseksistische samenleving. Bovendien, zoals de quote stelt, heeft het woord queer geen mannelijke connotaties, waardoor het de volledige gemeenschap omvat. In tegenstelling tot het feminisme, dat de binaire man-vrouw verhouding bevestigt, beseft queer dat deze tegenstellingen gecreëerd zijn en in stand gehouden worden door een patriarchale samenleving. "Queer" overstijgt aldus deze tegenstellingen en plaatst zowel seksualiteit als gender op een spectrum waar gener zijde als "norm" geldt. Queer omhelst bovendien alle etniciteiten, geloofsovertuigingen en sociale klassen, in tegenstelling tot het wit, academische, middenklasse wereldje dat het discours rond de "lesbische en homoseksuele studies" schreef.

¹⁴² Annamarie Jagose, *Queer theory: an introduction*, (Melbourne: Melbourne University Press, 1996), 1.

¹⁴³ "Queers read this: a leaflet distributed at pride march NY: Published anonymously by Queers, June 1990," laatst geraadpleegd op 12 mei 2019, <http://www.qrd.org/grd/misc/text/queers.read.this>.

Binnen deze academische wereld, dan, werd de term voor het eerst vermeldt door de lesbisch feministe Teresa de Lauretis op een conferentie aan de universiteit van Californië en in een daarvoor speciale publicatie van het lesbisch feministisch magazine *differences: a journal of feminist studies* in 1991. De Lauretis omschreef de queer theory als een theoretische strijd tegen heteroseksistische machtsstructuren.¹⁴⁴ Annamarie Jagose schreef in 1994 *Queer theory: an introduction*, waarin ze het post-structuralisme en de taal filosofie mede aan de basis van de nieuwe theorie legde.¹⁴⁵ Butler's *Gender trouble* blijft echter de vroegste, en waarschijnlijk meest relevante, aanzet tot het ontwikkelen van de theorie; hoewel ze haar schrijven in 1990 zelf (nog) niet als queer theory benoemde.

Een enkele definitie van "queer" zou de essentie van het begrip echter tegenspreken. Queer problematiseert de normatieve noties rond seks, gender en seksualiteit die gevormd zijn door een heteroseksistische maatschappij en zet zich af tegen alles wat hierdoor als zogezegd "normaal" wordt beschouwd.¹⁴⁶ Queer staat voor de idee dat zowel seksualiteit en gender zich op een spectrum bewegen, ieder lichaam gerespecteerd dient te worden, en verwerpt binaire tegenstellingen en structuren die historisch geïnstalleerd zijn door een patriarchale samenleving. Queer rijkt dus verder dan de strijd voor gelijke rechten van homoseksuele personen. In een queer-context is homoseksualiteit namelijk niet langer te lezen als een tegenstelling van heteroseksualiteit. Queer staat voor alle personen die nood hebben aan een opentrekken van de grenzen die lang domineerden wat als "normaal" en daarom "geldig" werd beschouwd.

Vanaf de jaren negentig vechten ook kunstenaars voor het omverwerpen van deze grenzen. In het kader van de lesbische kunstenaar lijkt queer echter voor een probleem te staan. Zoals reeds vermeld, zijn queertheory en feminisme moeilijk te combineren daar feminisme de afbakening in stand houdt die queer net omver wilt werpen. Het is dan ook duidelijk dat vele lesbische kunstenaars besproken in dit werk, nog sterk vasthouden aan een heteroseksistische definiëring van hun geaardheid. Opie en Volcano toonden reeds een meer diverse lezing van seksualiteit en gender. In het verloop van dit hoofdstuk worden de werken van twee hedendaagse kunstenaars geanalyseerd in relatie tot hun seksuele identiteit. Er wordt bevraagd of deze erin slagen hun erotische beeldvorming op een nieuwe manier in te vullen, los van de fallocentrische bepaling, en met een grotere eigenheid.

¹⁴⁴ Zimmerman, *Lesbian histories and cultures*, 629-632.

¹⁴⁵ Jagose, *Queer theory: an introduction*, 75-80.

¹⁴⁶ Jagose, *Queer theory: an introduction*, 99.



Afbeelding 36.

Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863.

Olieverf op canvas, 208 x 264,5 cm.

Parijs, Musée d'Orsay, RF 1987 12.

De New Yorkse kunstenaar Mickalene Thomas (°1971) brengt in haar breed oeuvre een ode aan de schoonheid van de zwarte vrouw. Ze combineert fotografie, videokunst, collagetechnieken en schilderkunst voor een nieuwe beeldvorming waarin de zwarte vrouw gepresenteerd wordt als een seksueel actief wezen vanuit de ogen van een zwarte queer vrouw.¹⁴⁷ Haar fascinatie voor de schoonheid van de zwarte vrouw kende een eerste aanzet tijdens haar opleiding.¹⁴⁸ Thomas kwam hier in aanraking met de canonieke werken uit de westerse kunstgeschiedenis; het viel haar op dat de vrouw vaak het onderwerp vormde van deze werken. Ze miste hierin echter de representatie van de zwarte vrouw. Zoals reeds aangehaald in de bespreking van het werk van Sadie Lee kent de zwarte vrouw wellicht het minste representatie in de werken van en het discours rond de algemene kunstgeschiedenis. Een tweede belangrijke inspiratiebron vormde Thomas' moeder. Mama Bush, zoals ze haar noemt. Zij was een model in de jaren zeventig en haar charismatische schoonheid inspireerde de kunstenaar:

"I really started thinking about women like her and I wanted to celebrate black femininity and that sexuality in a different way, by claiming the space that seemed to be voided for a while."¹⁴⁹

Thomas' artistieke praktijk staat aldus in het teken van het verbeelden van de schoonheid, vrouwelijkheid en seksualiteit van de zwarte vrouw. Echter, op een nieuwe manier. Ze laat zich niet langer leiden door de witte, mannelijke, dominerende blik op dit lichaam. Thomas's beeldvorming is een unieke en persoonlijke blik op een personage dat door de kunstgeschiedenis te vaak en te lang genegeerd is. Ze uit haar vrouwelijkheid op een persoonlijke manier. Het individueel schoonheidsideaal van de kunstenaar wordt verbeeld in haar werk, niet langer dat van het witte, westerse kunstenaars-genie.

Deze commentaar op de bestaande beeldvorming en de afwezigheid van de zwarte vrouw hierin uit Thomas, onder andere, door een herwerking van canonieke werken. Door deze op een vernieuwende en persoonlijke wijze te herwerken, komt haar kritiek het duidelijkst over. *Le déjeuner sur l'herbe les trois femmes noires*, bijvoorbeeld, toont een radicale herwerking van Manet's controversiële originele doek uit 1863. Anders dan voorgaande herwerkingen van canonieke werken, door onder andere Mary Ellen Strom, Mary Patten of Zoe Leonard, voegt Thomas een unieke eigenheid toe aan haar werk. De compositie en de titel worden geciteerd; de invulling is compleet nieuw. Alle verbeelde personages zijn nu zwarte vrouwen, in tegenstelling tot Manet's witte vrouwen en mannen. De verhouding tussen de afgebeelden is eveneens aangepast; ze lijken alle drie eenzelfde belangrijke rol te vertolken. Op het originele doek is de relatie tussen de afgebeelde figuren duidelijk onevenredig; het naakt van de voorste vrouw staat in contrast met de mannen in actueel mantelpak (afb. 36). De ongelijke verhouding toont dat deze vrouw gepresenteerd is als seksueel object voor de mannen op het werk, de kunstenaar en de (voornamelijk) mannelijke toeschouwer.

¹⁴⁷ "In conversation: Mickalene Thomas en Carrie Mae Weems," interview door Eugenie Tsai, 5 januari 2013, laatst geraadpleegd op 12 mei 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=qtI-R2YqKw>.

¹⁴⁸ Ze studeerde in 2000 af aan Pratt Institute (Brooklyn) en in 2002 ontving ze haar Masters in Fine Arts in aan de Yale School of Art.

"Mickalene Thomas," laatst geraadpleegd op 12 mei 2019, <http://www.artnet.com/artists/mickalene-thomas/>.

¹⁴⁹ Mickalene Thomas, "About," laatst geraadpleegd op 12 mei 2019, <https://www.mickalene.com/about>.



Afbeelding 37.

Mickalene Thomas, *Le déjeuner sur l'herbe les trois femmes noires*, 2010.

C-print, 121,9 x 152,4 cm.

Baltimore: Museum of modern art.

Thomas herdefinieert deze verhouding door alle drie de vrouwen eenzelfde positie te verlenen; ze bezitten een eigenheid en evenwaardigheid ten opzichte van elkaar die mist in Manet's doek. De schoonheid en sensualiteit van het zwarte vrouwelijke lichaam wordt in Thomas' foto, daarenboven, niet passief verwerkt (afb. 37). De afgebeelde personen lijken zich bewust van hun positie in de ruimte. Ze handelen als actieve actoren; het zijn niet langer eenzijdige verbeeldingen van een witte, heteroseksistische visie. Thomas kopieert met dit doel de blik van de linkse vrouw in Manet's originele werk. Victorine Meurent, hetzelfde model dat Manet gebruikte voor zijn *Olympia*, kijkt de toeschouwer recht aan, waardoor ze een actor wordt in de ruimte van het publiek. Het werk werd, mede hierdoor, als provocatief ontvangen en verbannen tot het zogenaamde Salon des Refusés in 1863. Meurent was namelijk een courtisane, of hoogstaande prostituee, voor de rijke middenklasse. Mannen die het werk kwamen bezichtigen, met vrouw en kinderen, voelden zich oncomfortabel onder Meurent's uitdagende blik. Thomas' vrouwen lijken deze provocatieve tendens te herhalen en niet enkel voor een rijk, mannelijk publiek. Hun positie in de verbeelding van een canonic westers werk daagt de toeschouwer uit de positie van het vrouwelijk zwarte lichaam in acht te nemen, dat door de kunstgeschiedenis lange tijd werd genegeerd en verbannen tot de verfborstels van fetisjerende, witte kunstenaars.

Dit fetisjisme van het zwarte, vrouwelijke lichaam, dat reeds werd getheoretiseerd door O'Grady, wordt door Thomas uitgespeeld.¹⁵⁰ De encenering van haar *Le déjeuner sur l'herbe* weerspiegelt de esthetiek van de zogenaamde Blaxploitation films, een trend in de Amerikaanse cinema van de jaren zeventig waar de cast voornamelijk bestond uit Afro-Amerikaanse acteurs.¹⁵¹ Het zwarte lichaam wordt in dit genre echter gestereotypeerd met sterk racistische ondertonen. Thomas citeert de kitscherige interieurs en kleurrijke klederdracht in haar fotografisch werk. Hierdoor bekritiseert ze enerzijds het genre en eigent ze zich de stereotypering toe, waardoor het opnieuw deel wordt van het veld van de onderdrukten. De modellen op Thomas' beelden zijn zich bewust van historische omgang met het zwarte lichaam, gecreëerd door een eenzijdige, witte, heteroseksistische lezing die het vaak exploiteerde voor eigen genot. Ze dagen de toeschouwer, met een onontkomende blik in de lens, uit diens eigen positie hierin waar te nemen.

De erotiek tussen onderlinge personages wordt tevens gesuggereerd door de sensuele wijze waarop de vrouwen zijn afgebeeld. De kleren hangen verleidelijk rondom hun ontblote dijen, de gekruiste benen lijken een voorbode voor een lesbische seksuele handeling en de bloem in de hand van rechter vrouw refereert naar het vrouwelijk geslachtsorgaan.¹⁵² Thomas celebreert duidelijk de schoonheid van het sensuele vrouwenlichaam met een sterke commentaar op de kunsthistorische en maatschappelijke verbeelding hiervan; de vrouwen in haar werk zijn actieve actoren die hun eigen seksualiteit lijken te omarmen.

¹⁵⁰ O'Grady, "Olympia's maid," 175.

¹⁵¹ Oxford English Dictionary, s.v. "blaxploitation," laatst geraadpleegd op 14 mei 2019, <https://www.oed.com/view/Entry/19998?redirectedFrom=blaxploitation&>.

¹⁵² Er zijn verschillende kunstenaars die bloemen en fruit afbeelden met een bewusten referentie naar het vrouwelijk geslachtsorgaan. Een van de bekendste is waarschijnlijk Georgia O'Keeffe. Echter, weigerde ze tijdens haar leven steeds elke feministische lezing of referentie naar de vagina met betrekking tot haar werk. Buffie Johnson, een artiest die vaak vergeleken wordt met O'Keeffe, refereert de vulva bewust in haar symbolische fruitschilderingen en sprak openlijk over haar lesbische seksualiteit. Alexandra de Lallier, "Buffie Johnson: Icons and Alterpieces to the Goddess," *Women's Art Journal* 3, nr.1 (1987): 29-34.



Afbeelding 38.

Mickalene Thomas, *Sista Sista Lady Blue*, 2007.

C-print, 102,55 x 123,19 cm.

San Francisco: Museum of Modern Art.

De maatschappelijke omgang met het zwarte vrouwelijke lichaam wordt door Thomas eveneens uitgedaagd in *Sista sista lady blue* (afb. 38). Deze foto uit 2007 weerspiegelt wellicht nog sterker de stereotyperende omgang met de zwarte cultuur in Blaxpotation-films. Het kitscherige interieur wordt sterk uitvergroot, compleet met oranje bloemenprints, en de schoonheid van de zwarte actrices wordt vertolkt door het charisma van de vrouw in de zetel. Bovendien refereert Thomas naar een deel van de zwarte culturele geschiedenis dat door het grote publiek werd geliefd door platen van bekende zwarte zangeressen, waaronder Diana Ross en Thelma Houston, als een deel van het decor op te nemen. Hiermee bekritiseert de kunstenaar de dubbele omgang met de zwarte cultuur door de wit-gedomineerde samenleving. Enerzijds haalt deze plezier uit de creatieve praktijken van zwarte muzikanten, anderzijds wordt de artiest hierachter nooit als evenwaardig ervaren ten opzichte van de witte luisteraar. Deze exploitatie van de zwarte cultuur wordt in dit beeld opnieuw eigendom van haar rechthebbende eigenaar. De zwarte vrouw kijkt vol zelfvertrouwen in de lens, comfortabel te midden van een interieur dat haar volgens de witte 'andere' typeert.

Deze blik, van de zwarte vrouwelijke persoon, wordt door feministische schrijfster bell hooks getheoretiseerd als de zogenaamde "oppositional gaze". Deze opstandige blik kent haar oorsprong in een kolonialistisch verleden, aldus hooks, waar het slaven werd verboden hun witte meesters aan te kijken. Deze dubieuze omgang met het kijken werd voortgezet door ouders; kinderen mochten niet staren. Af en toe werd er een geniepige blik geworpen. De blik linkt hooks dus aan macht: het werd een vorm van verzet, tegen respectievelijk witte meesters of de ouders. Dit verzet is te lezen in de ogen van de vrouwen in Thomas' werk:

"Not only shall I stare. I want my look to change reality!"¹⁵³

Deze realiteit, gecreëerd door een witte, heteroseksistische maatschappij wordt, via haar modellen, door Thomas veranderd. Thomas introduceert een nieuwe schoonheid, een krachtige sensualiteit van een zwarte vrouw die bovendien één is met haar geaardheid. In *Sista sista lady blue* wordt deze verbeeld door de aanwezigheid van een tweede vrouw via de spiegel, die in het veld van de toeschouwer lijkt te staan. Aan het verleidelijke spel tussen beide vrouwen is geen ontkomen. De vrouw in het witte kleed kijkt vol verlangen naar de schoonheid op de zetel. Via de blik van de vrouw in de spiegel, bepaalt Thomas wie de kijker is van haar werk; een andere zwarte vrouw, die de schoonheid van de afgebeelde niet kan weerstaan. Hierdoor krijgen de beelden steeds iets onwennig, zeker voor de niet-zwarte toeschouwer. De dominerende witte samenleving wordt geconfronteerd met een persoon die vol zelfvertrouwen de stereotypering die haar werd opgedrongen beseft en eigengemaakt:

"[they] pleurably occupy otherness while disidentifying with that at the same time. In a sense, the viewer gives in to the commodity spectacle of difference, while simultaneously having both desires and revulsions indicted. This push/pull of pleasure and guilt resonates in the artist's work, denying the viewer a chance to sit comfortably with her imaginings."¹⁵⁴

¹⁵³ bell hooks, "The oppositional gaze: black female spectators," in *The feminism and visual culture reader*, red. Amelia Jones. (Londen: Routledge, 2003), 94. (bell hooks schrijft haar naam intentioneel zonder hoofdletters.)

¹⁵⁴ Muray, "Mickalene Thomas: Afro-Kitsch and the Queering of Blackness," 13.



Afbeelding 37.

Mickalene Thomas, *La leçon d'amour*, 2008.

C-print, 121 x 151,8 cm.

© Mickalene Thomas.

In *La leçon d'amour* komen opnieuw dezelfde elementen terug: het Blaxpotation-genre wordt sterk gerefereerd in het interieur en de kledij, een van de vrouwen kijkt strak in de lens en een lesbische seksualiteit is niet te verstoppen (afb. 39). De wlv-sensualiteit wordt in dit werk echter veel explicieter uitgespeeld dan in voorgaande beelden. De vrouw in het witte afro-kapsel verstoopt haar verlangende blik niet, de andere vrouw ligt languit in een sensuele pose op haar schoot en haar blik bezit opnieuw eenzelfde kracht die de realiteit tracht te veranderen. Deze realiteit is echter dubieuzer wanneer die aanspraak maakt op een lesbische identiteit. De blik verzet zich hier niet enkel tegen de fetisjering van het zwarte vrouwelijk lichaam en haar plaats binnen de sociale en artistieke samenleving; de ongeaccepteerde positie van de lesbische vrouw wordt hier eveneens aangevochten. De strijd wordt hier niet enkel gevoerd tegen een wit, heteroseksistisch publiek en kent een uitbreiding naar conservatieve en religieuze stemmen binnen de zwarte gemeenschap die homoseksualiteit en liefde tussen twee vrouwen doodzwijgen. Thomas plaatst zich hierdoor binnen een post-blackness stroming waarin een jonge generatie kunstenaars de exclusiviteit van gender en seksualiteit binnen de zwarte vrijheidsstrijd bevraagt en bekritiseert.¹⁵⁵ Ze toont een unieke visie op wlv-seksualiteit die binnen een witte, patriarchale maatschappij, die het zwarte lichaam exploiteert voor diens eigen verlangen, gewoonweg niet bestaat. Het vrouwelijk, zwarte lichaam wordt hierin namelijk benut voor de seksuele fantasieën van de heteroseksuele man; dat twee zwarte vrouwen elkaar seksueel en romantisch kunnen liefhebben is hier dus ondenkbaar. Bovendien is dit eveneens het geval voor de zwarte gemeenschap. Thomas voert dus eveneens een vrijheidsstrijd voor het uiten van verschillende vormen van seksualiteit die door een groot deel van de samenleving als onbestaand wordt gepercipieerd. De katholieke kerk, die vaak de bron vormt voor de veroordeling van niet-heteroseksuele verlangens, wordt in dit werk humoristisch bekritiseerd door een platencover met de titel "Jesus Christ Superstar"; alsof de zoon van God meekijkt naar het liefdesspel tussen beide vrouwen.

Mickalene Thomas' werk spreidt een unieke en broodnodige beeldvorming tentoon. Het oeuvre is sterk kritisch ten opzichte van opdringende visies op de zwarte cultuur, het vrouwelijke lichaam hierin en specifieke uitingen van seksualiteit. De modellen in haar werk zijn actieve actoren, vol schoonheid, zelfvertrouwen en sensualiteit. Het individueel schoonheidsideaal van de kunstenaar valt buiten de witte, heteroseksistische invulling die het zwarte vrouwelijk lichaam fetisjeerd. Hierdoor is haar werk in te schrijven in een hedendaagse queerpraktijk: ze is zich bewust van de binaire opdelingen die de maatschappij opdringt tussen wit/zwart, actor/object, heteroseksualiteit/homoseksualiteit en plaatst zich hier volledig buiten. Ze toont een volwaardige schoonheid in een lichaam dat binnen deze samenleving enkel als object werd gepercipieerd en laat haar bovendien houden van haar evenbeeld. De witte, fallocentrische invulling van de zwarte vrouw wordt volledig buiten spel gezet. Deze visie wordt bovendien direct aangevochten door een actieve blik van verzet in de ogen van haar modellen. Thomas laat zich niet langer bepalen door de grenzen van schoonheid en seksualiteit die gecreëerd zijn door een machthebbende visie. Aan de hand van een kritische lezing van de positie van de vrouw binnen de artistieke en sociale realiteit, trekt ze zich volledig los van deze representatie en introduceert een nieuwe, eigenzinnige identiteit.

¹⁵⁵ Derek Conray Muray, "Mickalene Thomas: Afro-Kitsch and the Queering of Blackness," *American Art* 28, nr. 1 (2014): 9-10.



Afbeelding 40.

Ambera Wellmann, *In medias res*, 2019.

Olie, zachte pastel op linnen, 85,09 x 80,01 cm.

© Ambera Wellmann.

Ambera Wellman is een Canadese, opkomende kunstenaar, die in haar artistieke praktijk eveneens een eigen realiteit creëert. In 2019 schildert ze een reeks werken die ze *In medias res* noemt. “In medias res”, een term uit de literatuur, slaat op een relatieve tijdsaanduiding waarin de auteur het boek laat beginnen in het midden van een verhaal. Hierdoor wordt de lezer geconfronteerd met handelingen in volle gang.¹⁵⁶ Wellmann vertaalt dit begrip naar de schilderkunst. Haar visuele werken nemen de toeschouwer mee temidden van een droomwereld, waar sensuele acties in volle gang worden verbeeld. Het werk *In medias res*, bijvoorbeeld, toont twee personen die volledig opgaan in een erotische handeling (afb. 40). De wijze waarop Wellman de erotiek verbeeldt weerspiegelt perfect het gevoel dat zich tussen de figuren afspeelt: ze verliezen zich in elkaar en bevinden zich in een wereld tussen droom en realiteit, tussen fantasie en werkelijkheid, tussen een onbewuste en bewuste staat. De toeschouwer krijgt een unieke inkijk in dit intiem spel zonder dat dit in voyeurisme vervalt. De afgebeelde figuren zijn zich namelijk bewust van de toeschouwer. Net als in Thomas’ fotografisch werk die haar modellen recht in de lens laat kijken, bezitten Wellmann’s personages voldoende eigenheid. Door vervorming en suggestieve lichaamsdelen, in plaats van het expliciete lichaam tentoon te spreiden, blijft de identiteit van de afgebeelde personen verstopt. Wellmann schrijft niet voldoende kenmerken toe aan haar uitgebeelde figuren, hun gezichten zijn nooit weergegeven en hun lichamen zijn onvolledig. Hierdoor beschermt ze hen tegen objectivering. Hun gender is, bijvoorbeeld, gemaskeerd, waardoor de kunstenaar de binaire opdeling tussen man en vrouw volledig opheft. Wellman’s figuren kunnen eenieder op het spectrum representeren waardoor het werk refereerbaar is voor een divers publiek.

De feminiene seksualiteit wordt echter sterk gesuggereerd in de keuzes van stereotyperend kleurgebruik. Wellmann refereert eveneens naar een lesbische erotiek door bepaalde dieren te schilderen. Links naast het bed lijkt een opgekrulde poes te liggen; ook in ander werk, waaronder *The subject*, worden katten suggestief verbeeld. Hiermee refereert Wellmann naar een ordinaire bijnaam voor het vrouwelijk geslachtsorgaan en knipoogt ze op een humoristische manier naar een lesbische subcultuur. Wellmann leest de afbeelding van beesten in haar schilderkunst als een handig hulpmiddel waaraan eenieder een subjectiviteit kan toekennen, waardoor het werk toegankelijk wordt voor diverse toeschouwers. Daarenboven beseft ze de seksuele en symbolische krachten die sommige beesten vertolken.¹⁵⁷ Wellmann laat de uitwerking van specifieke geslachtskenmerken achterwege, waardoor ze een groter en ruimer aantal personen vertolkt en aanspreekt; tegelijkertijd suggereert ze op een niet-opdringende manier een wlv-seksualiteit.

Net als andere lesbische kunstenaars, is Wellmann zich bewust van de westerse kunstgeschiedenis, de historische omgang met het vrouwelijk lichaam en de verbeelding van haar seksualiteit. Haar favoriete stroming is de romantiek. De kunstenaars uit deze periode conceptualiseerden, aldus Wellman, gevechtsscènes en gebruikten dit als een bron van zelfinzicht en hernieuwing.¹⁵⁸

¹⁵⁶ *Cultureel woordenboek*, s.v. “in medias res,” laatst geraadpleegd op 14 mei 2019, <https://www.cultureelwoordenboek.nl/literatuur-internationaal/in-medias-res>.

¹⁵⁷ “Ambera Wellmann pushes sensuality to its limit and beyond,” *Elephant Magazine* (5 januari 2019), laatst geraadpleegd op 14 mei 2019, <https://elephant.art/ambera-wellmann-pushes-sensuality-limit-beyond/>.

¹⁵⁸ “Ambera Wellman pushes sensuality to its limit and beyond.”



Afbeelding 41.

Ambera Wellmann, *The subject*, 2019.

Olie, zachte pastel en acryl op linnen, 52,07 x 52,07 cm.

© Ambera Wellmann.

Op eenzelfde manier kijkt Wellman naar de verbeelding van erotische scènes. Ze abstraheert het seksueel spel tussen twee personen en poogt dit zo zelf beter te vatten. Wellman's artistieke praktijk is aldus een soort studie van seksualiteit en de omgang hiermee. Ze wil de toeschouwer eveneens uitdagen om op een nieuwe manier naar seksualiteit, of de omgang hiermee, te kijken. Door de defiguratie van vormen en het niet klaarduidelijk tonen van personages spreidt ze een intimiteit tentoon die uniek is, en tegelijkertijd leesbaar voor eenieder. Ze vervalt niet in expliciete afbeeldingen die als pornografisch kunnen worden aanschouwd en laat niet toe dat haar werken met dit doel gebruikt worden. De innigheid tussen de afgebeelden is namelijk de overstijgende troef. Seks in Wellman's werk is een heftig spel waarin twee evenwaardige personages zich in elkaar verliezen.

Deze nieuwe intieme invulling van seksualiteit staat tegenover een fallocentrische invulling van het begrip waarbij het genot gefocust is op het hoogtepunt van slechts één deelnemer. De objectivering, meestal van het vrouwelijk lichaam, dat hiermee gepaard gaat probeert de artiest aan te vechten. Dit doet ze door haar personages anoniem te verbeelden, enerzijds. Anderzijds werkt ze vaak met vervormingen, herhalingen en omkeringen van lichaamsdelen. *The subject*, bijvoorbeeld, verbeeldt twee personages die duidelijkere vrouwelijke vormen belichamen dan de figuren in voorgaand werk (afb. 41). Met de titel lijkt Wellmann te willen suggereren dat ze hun seksualiteit nu zelf invullen en zelf het onderwerp vormen van hun verlangen. Ze koppelt hun seksualiteitsbeleving los van een buitenstaande, dirigerende blik. Deze externe lezing van hun intimiteit wordt buiten bepaling gezet. De herhaling en vervorming van ledematen doen denken aan een van de eerst besproken lesbische kunstenaars die haar erotisch verlangen verbeeldt in fotografisch werk: Tee Corinne. Deze kunstenaar maakt eveneens gebruik van bepaalde beeldstrategieën om haar modellen te beschermen, wat Wellmann zoals reeds vermeld ook propageert. Anderzijds poogt Corinne door vervorming en herhaling een unieke sensualiteit weer te geven en deze veilig te stellen van een uitbuitende blik. Deze opdringende, geïnternaliseerde male gaze proberen beide kunstenaars te omzeilen. Hoewel het werk vormelijk verschilt, lijkt Wellmann Corinne's *Yantras* te vertalen naar een hedendaagse schilderpraktijk. Vrouwelijkheid vormde bij Corinne echter wel nog de uitvalsbasis, hoewel ze dit eveneens opentrok naar vertolkingen die niet binnen het traditioneel schoonheidsideaal pasten. Bij Wellmann valt deze binariteit weg; gender is niet langer ingevuld als strikt vrouwelijk, deze wordt slechts gesuggereerd.

Vijfenvestig jaar na Corinne's canonieke *Untitled* lijkt een hedendaagse kunstenaar die een lesbische erotiek wilt verbeelden zich nog steeds bewust van en onderhevig aan een opdringende male gaze. De heteroseksistische lezing van wlv-seksualiteit is dus nog steeds dominant, anno 2019. Het is jammerlijk te beseffen dat actuele kunstenaars nog steeds rekening dienen te houden met een objectiverende blik wanneer het komt op het verbeelden van een erotiek waarin vrouwen vrouwen liefhebben.

BESLUIT

Vijftig jaar na de Stonewall rellen lijkt de kunstwereld meer divers en open voor een beeldvorming die niet strikt wit, heteroseksueel en cis-mannelijk is. Personen die door de standaarden van een normatieve samenleving in een hoekje werden geduwd, waaronder vrouwelijke kunstenaars, eisen eveneens een plek op. In dit onderzoek werd bestudeerd hoe vrouwelijke kunstenaars die romantische en seksuele gevoelens koesteren voor andere vrouwen hun erotisch verlangen in hun creatieve praktijk vertaalden. De betekenis van deze zogenaamde “lesbiennes” werd historisch steeds ingevuld door personen die veraf stonden van een effectieve wlv-seksualiteitsbeleving. Binnen de patriarchale samenleving van de negentiende eeuw bestond de praktijk, aldus de mannelijke machthebbers, gewoonweg niet. Het vrouwelijke lichaam bezat geen eigenheid en was in haar visuele verbeelding, waaronder haar erotische positie ten opzichte van andere vrouwelijke personages, beperkt tot het veld van de mannelijke kunstenaar. Begin twintigste eeuw werd de term “lesbisch” uitgevonden, naar analogie met de vroegst bekende poëet die haar erotische gevoelens voor het vrouwelijk lichaam in haar lyrisch werk vertolkte. Binnen de maatschappij werd “de lesbienne” geanalyseerd in een wetenschappelijk discours dat haar “andersheid” trachtte te verklaren en stereotyperde met masculiene eigenschappen. Verschillende onderzoekers maakten het hun project om homoseksualiteit in zijn volledigheid uit het veld van medische diagnostisering te trekken en weer te geven als een evenwaardige uiting als de genormaliseerde heteroseksualiteit. De emancipatiestrijd van vrouwen en het gevecht voor gelijke rechten van “niet-normatieve” seksualiteitsbeleving en genderuitingen zorgde voor de creatie van de “lesbische feminist” die streed om zowel haar persoon als geaardheid geaccepteerd te zien. Haar culturele tegenganger, de lesbische kunstenaar, ontstond gelijklopend in de jaren zeventig. Zij werd aldus geconfronteerd met een wereld die haar seksualiteit historisch steeds foutief had ingevuld en een visuele geschiedenis die haar lichaam had geëxploiteerd ten voordele van een eenzijdig heteroseksueel verlangen. De lesbische kunstenaar die haar persoonlijke erotische wereld in haar werk wenste te verbeelden diende in de jaren zeventig als het ware uit de kast te treden.

Reeds toen was er het besef dat de wlv-seksualiteit door een heteronormatieve wereld historisch eenzijdig en verkeerd was ingevuld. In de kunstgeschiedenis, bijvoorbeeld, werd het lesbisch lichaam steeds geobjectiveerd en geseksualiseerd ter bevrediging van een enkel deel van de bevolking. De Radicalesbians bepleitten dat vrouwen zichzelf moesten identificeren en zich niet langer konden laten definiëren door een mannelijke buitenstaander. In een wereld waar de man de vrouw niet langer zou onderdrukken, aldus de Radicalesbians, zou het onderscheid heteroseksualiteit-homoseksualiteit zich opheffen. De positie van de vrouw in haar sociale en artistieke realiteit werd tevens in vraag gesteld door lesbische kunstenaars, waaronder Harmony Hammond. In haar vroeg werk, *Floorpieces*, heft ze de opposities tussen “vrouwelijke ambacht” en “hoge” kunst, gecreëerd door een westerse kunstgeschiedenis, op. Haar eerste expliciet lesbisch werk, zoals ze het zelf noemt, vervalt echter opnieuw in een eenduidige invulling van “de lesbische vrouw”. Deze vindt haar oorsprong in een opdringende definiëring door een heteroseksistische macht.

Tee Corinne ontvlucht dit door in haar werk een eigen beeldvorming te creëren, dat door bepaalde strategieën tracht te ontsnappen aan de heteroseksistische invulling van het woord “lesbisch”. Ook zij vervalt echter in een binaire opdeling die in stand wordt gehouden door een patriarchale samenleving. Door haar werk aan een beperkt publiek kenbaar te maken bevestigt ze de tegenstelling heteroseksualiteit-homoseksualiteit. Ze slaagt er echter wel in het vrouwelijk lichaam uit de handen van de opdringende male gaze te trekken en op een persoonlijke manier in te vullen. Het erotische wordt door Corinne ingevuld als een expressie waaruit kracht kan worden geput, waardoor ze de pornografische invulling van zich afzet. De vulva wordt in de handen van deze kunstenaar opnieuw eigendom van de persoon aan wie deze toebehoort.

Bij Corinne en Hammond leidt hun kunstpraktijk tot het ontdekken en omarmen van hun eigen geaardheid. Het blijft echter een moeilijk gegeven zich los te rukken van de reeds bestaande definitie van deze lesbische seksualiteit. Dit bewijst ook Patricia Cronin. In haar *Erotic Watercolors* verbeeldt ze lesbische erotiek op een unieke wijze door de personen in haar werk een actieve rol toe te kennen; de man wordt volledig uit deze praktijk verwijderd. De “vrouwen” in Cronin’s schilderijen zijn geen “vrouw”, aldus de feministische schrijfster Monique Wittig, daar ze buiten de heteroseksistische opvulling van het woord vallen. Ze bestaan niet langer “ten opzichte van de man”; ze bevinden zich in een alternatieve wereld die losstaat van de opdringende patriarchale samenleving. In ander werk, zoals *Tack Room*, vervalt Cronin echter opnieuw in het heteroseksueel denkkader waar ze zich zo graag van wil losrukken. *Memorial to a Marriage* eist op eenzelfde standvastige manier als haar vroeg schilderwerk een ruimte voor het lesbisch lichaam, dat effectief lesbisch is en niet langer gedefinieerd door een wereld waar ze in *Tack Room* ondergeschikt naar handelt.

Deze eerste groep kunstenaars komt via hun werk uit de kast, zoals Hammond en Corinne, en zoekt naar een zelfidentificering in een wereld die de lesbische vrouw lang tot seksueel object heeft gereduceerd. Na de acceptatie van de eigen geaardheid wordt een plaats gezocht in de wereld. Dit wordt vertolkt door kunstenaars die de plaats van het lesbisch lichaam in het westers kunsthistorisch canon ondervragen. Naar analogie met Linda Nochlin’s belangrijk artikel, worden de kunstenaars-geniën uitgedaagd. Mary Ellen Strom geeft de vrouwen uit Courbet’s *Le Sommeil* een hernieuwde eigenheid door de modellen in haar herwerking hiervan een actieve rol toe te bedelen. De kunstenaar is echter niet kritisch genoeg om de valse wlv-seksualiteit die in het originele werk wordt verbeeld te veroordelen. De (foute) representatie van deze specifieke sensualiteit wordt door Mary Patten wel ondervraagd in een installatie waarin ze eveneens de mannelijke visie op het vrouwenlichaam uitdaagt. Deze kunstenaar gaat in haar werk op zoek naar de zogenaamd “originele” lesbische seksualiteit die binnen een heteronormatieve en mannelijke realiteit onvindbaar lijkt. De kunstwereld die gedomineerd wordt door deze samenleving wordt door Zoe Leonard letterlijk uitgedaagd via een ingreep in een bestaand museum. Op een onontkoombare visuele manier bewijst ze dat de vrouw reeds altijd het onderwerp van verlangen vormde voor de westerse kunstenaar en hierin steeds geïdealiseerd werd tot iets wat ze niet was. Door bestaande schilderijen in juxtapositie te plaatsen met intieme portretten van vulvas van reële vrouwen, haar zogenaamde “pussy shots”, bekritiseert ze deze visie op het vrouwelijk lichaam. Bovendien introduceert ze een lesbische sensualiteit op een relevant kunstfestival dat voor het grote publiek toegankelijk was, waardoor ze seksuele diversiteit tentoonspreidt binnen een heteronormatieve context.

De ondervraging van de positie van het vrouwenlichaam binnen de kunstgeschiedenis en de zoektocht naar een eigen uitbeelding van een specifieke lesbische identiteit blijft echter lang vasthangen aan een eenzijdig perspectief op vrouwelijke schoonheid wiens ideaal historisch gezien wit was. Sadie Lee daagt deze normatieve bepalingen rond het vrouwenlichaam uit door haar afgebeelde personages kenmerken toe te schrijven die buiten deze heteroseksistische visie vallen. Ze eist een nodige ruimte op voor de representatie van personen die lang buiten de westerse kunstgeschiedenis werden gehouden. De niet-witte en niet-traditioneel-vrouwelijke lesbienne krijgt in haar werk de hoofdrol. De binaire opdeling die tussen vrouwelijke en mannelijke kenmerken door een heteroseksistische samenleving werd verbonden aan sekse wordt door de kunstenaar opgeheven. Lee visualiseert als het ware de belangrijke bevindingen uit Judith Butler's canonieke *Gender Trouble* en trekt de verbeelding van een lesbische seksualiteit uit de fallocentrische opvulling van het woord.

Het verwerpen van deze heteroseksistische opvulling van de wlv-seksualiteit gebeurt eveneens in de artistieke praktijk van Catherine Opie en Del LaGrace Volcano. Niet enkel de patriarchale samenleving wordt in de werken van deze drie kunstenaars bekritiseerd; de lesbische kunstenaars die deze in stand houden door hun normatief-bepaalde uitingen van schoonheid worden eveneens onder vuur gelegd. Lee, Opie en Volcano trekken het spectrum open waar de andere kunstenaars zich nog te zeer aan een van deze zijden bevinden. Opie's werk belichaamt haar acceptatie met een sadomasochistische seksualiteitsbeleving en toont een schoonheid in praktijken die door vele conservatieve stemmen als vulgair of vrouwonvriendelijk werden beschreven. De beperkende grenzen van seksualiteit die bedrieglijk als "normaal" werden beschreven worden door Opie omvergeworpen. De performativiteit van gender wordt eveneens belichaamd in de reeks *Being and Having*, waar verschillende lesbiennes kenmerken dragen die strikt genomen tot een mannelijk sekse werden toegekend. Del LaGrace Volcano bewijst eveneens dat de toekenning van bepaalde eigenschappen aan een van de twee seksen incorrect is. De kunstenaar demonstreert herms eigen lichaam om de zogenaamd biologische tegenstelling, die in werkelijkheid gecreëerd is door maatschappelijke structuren, omver te werpen. Volcano's interseks identiteit bewijst dat er in eenzelfde lichaam namelijk ruimte is voor beide. Herm's artistieke praktijk is dermate belangrijk daar lichamen die tot voor kort enkel binnen een medische context werden beschouwd, nu een maatschappelijk draagvlak te geven.

Volcano, Opie en Lee's werk zijn vroege uitingen van het omverwerpen van binaire opdelingen die gecreëerd zijn door een heteroseksistische maatschappij. Hun oeuvres zijn eerste belichamingen van een zogenaamde queer-praktijk: ze realiseren zich dat de verhoudingen tussen man/vrouw en heteroseksualiteit/homoseksualiteit geconstrueerd zijn. Queer plaatst zichzelf buiten deze structuren; de "norm" die lang de "correcte" en enige mogelijke uiting van gender en seksualiteit bepaalde wordt hier volledig ondermijnd. De bepalingen van het vrouwelijk schoonheidsideaal en de fallocentrische invulling van het lesbisch lichaam worden, met deze achtergrond, uitgedaagd door de hedendaagse kunstenaar Mickalene Thomas. In haar oeuvre brengt ze een ode aan het zwarte, vrouwelijk lichaam dat door de mannelijke, cis-heteroseksuele kunstenaar steeds gefetisjeerd werd. Thomas' modellen zijn, daarentegen, actieve actoren die hun schoonheid en sensualiteit op een persoonlijke manier belichamen, losstaand van deze dominante invulling. De kunstenaar spreekt bovendien de toeschouwer rechtstreeks aan en daagt deze uit diens eigen positie ten opzichte van haar modellen waar te nemen, via een blik die de realiteit wenst te veranderen.

Het “uit de kast komen” van de lesbische kunstenaar volgt aldus een moeilijk parcours. In haar vroegste vormen lijkt ze nog sterk vast te hangen aan de definiëring van haar seksualiteit door een andere, opdringende blik. Ze is zich hier echter sterk van bewust, waardoor haar artistiek praktijk steeds getuigd van een grote kennis van de kunstgeschiedenis. Ze bekritiseert hierin de historische omgang met het vrouwelijk geobjectiveerd lichaam in zowel rechtstreeks als onrechtstreeks herwerkingen van canonieke werken die een valselijke lesbische sensualiteit verbeelden. Hoewel de lesbische kunstenaar zich verzet tegen een heteroseksistische invulling van haar geaardheid, lijkt ze nog onderhevig aan de valkuilen geconstrueerd door maatschappelijk-bepaalde grenzen. De queer-theory tracht deze binaire opposities omver te werpen en haar kunstenaars plaatsen zich hierbuiten. Zij verbeelden de realiteit van diversiteit die vaak als “abnormaal” werd en wordt aanschouwd. De fallocentrische invulling van wlv-seksualiteit blijft echter een realiteit waartegen lesbische kunstenaars, en wlv-personen in het algemeen, zich verzetten.

Deze patriarchaal-gedomineerde invulling van het vrouwelijk seksueel lichaam lijkt nog steeds dominant. Vrouwelijke en queer kunstenaars vinden nog steeds een moeilijke ingang in grote musea en het kunsthistorisch discours. Hedendaags, en zeker dit jaar, door de vijftigste verjaardag van Stonewall, is er meer aandacht voor deze artistieke praktijken. Echter, worden ze steeds in juxtapositie geplaatst tegenover de dominerende “traditie”. Dit onderzoek bewijst dat er een groot veld van interessante en gelaagde kunst onontdekt en onbekend is bij het grote publiek en de academische wereld. En het antwoord is niet sluitend. Waarom blijft de vrouwelijke queer kunstenaar in België, bijvoorbeeld, zo verborgen en verdrongen tot een alternatieve kunstscène? Of, hoe gaat de zwarte queer kunstenaar om met het erotisch verbeelden van een vrouwelijk lichaam dat een nog grotere historische fetisjering ondervond? Verder onderzoek is nodig om een grotere visibiliteit te creëren en een meer correct beeld te schetsen van de kunstwereld.

Anno 2019, vijftig jaar na de befaamde Stonewall-rellen, lijkt de heteroseksistische cis-mannelijk blik nog steeds dominant, zoals het werk van Ambera Wellmann illustreert. De identiteit van de figuren in Wellmann’s oeuvre is zodanig verborgen waardoor ze geen uitsluitende genderidentificatie kunnen worden opgedrongen. Deze strategie heeft echter tot doel de objectivering en de seksualisering van het lesbisch erotisch lichaam tegen te gaan. De strijd tegen een opdringende heteroseksistische definitie van wlv-seksualiteit is vandaag reeds vijftig jaar aan de gang en lijkt nog steeds niet gewonnen. Onderstaande quote vat aldus perfect samen wat het gemeenschappelijk project is van lesbische kunstenaars die hun erotiek in hun werk verbeelden:

“We’ll be queer as long as you continue to be straight, then I hope we can finally all just be people together.”

VERKLARENDE WOORDENLIJST¹⁵⁹

<i>Butch/femme</i>	een butch is een lesbienne die meer traditioneel mannelijke kenmerken heeft en wordt doorheen de geschiedenis vaak in relatie gezet tot de femme, die meer traditioneel vrouwelijke kenmerken omarmt. Deze kenmerken worden geuit in kledij, houding en spreektaal. De termen werden en worden binnen de lesbische subcultuur, “camp” echter vaak ondervraagd.
<i>Camp</i>	een ander woord voor “subcultuur”, vooral gebruikt in relatie tot “homoseksuele subculturen” waarbij een bepaalde levenswijze en esthetiek wordt beoefend.
<i>Cisgender</i>	of afgekort, cis is een term die duidt op mensen wiens genderidentiteit overeenkomt met het geslacht waarmee ze geboren zijn.
<i>Crossdressen</i>	wanneer door personen van een bepaald geslacht kleren worden gedragen van het tegenover geslacht, bijvoorbeeld een vrouw die mannenkleren draagt. De term is echter verouderd, daar genderexpressie nu als fluïde wordt gepercipieerd en bepaalde kleren, zoals broeken, niet langer enkel door mannen mogen gedragen worden, of rokken enkel door vrouwen.
<i>Die/Hun</i>	In plaats van hij/zijn of zij/haar wordt voor overkoepelende aanduidingen (waarbij het gender van de bedoelde persoon niet gekend is) hier de voornaamwoorden die/hun gebruikt. Dit maakt dat “hij/zij” wordt vervangen door “hun”.
<i>Heternormativiteit</i>	of heterocentrisme, heteronormaliteit is de overtuiging dat heteroseksualiteit de standaard is en/of de natuurlijke toestand van de mens. Alle niet-heteroseksuele relaties vormen hierin “de uitzondering”.
<i>Genderbinariteit</i>	gaat ervan uit dat gender strikt beperkt is tot “man” en “vrouw” en dat aan beide begrippen bepaalde kenmerken hangen. In veruit alle samenlevingen wordt dit gezien als de norm.
Genderidentificatie	hoe een persoon diens gender definieert: man, vrouw, cis-man, cis-vrouw, transman, trasvrouw, niet-binair...

¹⁵⁹ Samengesteld door de auteur aan de hand van verscheidene bronnen die gebruikt zijn voor deze studie.

<i>Lesbianism</i>	de romantische en seksuele handeling tussen twee vrouwen.
<i>LGBTQIA+</i>	lesbian, gay, bisexual, transgender, intersex, asexual, plus; plus slaat op alle niet-normatieve seksualiteitsbelevingen en genderexpressies, bijvoorbeeld polyamourie of niet-binaire genderidentiteit
<i>Niet-binaire identiteit</i>	een persoon die zich identificeert als niet-binair valt buiten de opdeling man-vrouw en plaatst zichzelf buiten deze tweezijdig opdeling. Het is niet te verwarren met hermafrodie waarbij een persoon de twee seksen bezit. Niet-binaire personen zijn noch man noch vrouw. Ze vallen buiten de binaire opdeling die maatschappelijk bepaald is op basis van de biologische seksen.
<i>Panseksueel</i>	Anders dan bi-seksualiteit waar personen zich seksueel en romantisch aangetrokken voelen tot zowel mannen als vrouwen, is panseksualiteit de term voor personen die vallen voor een persoon, ongeacht die hun genderidentificatie
<i>Porna</i>	een nieuwe vorm van pornografie voor en door vrouwen, zachter en vrouwvriendelijker, vaak met een grotere focus op de verhaallijn.
<i>Transgender</i>	een persoon wiens gender verschillend is van het geslacht waarmee deze geboren is. Deze personen kunnen hun lichaam en genitaliën aanpassen door hormonen en operaties, echter gebeurt dit niet altijd.
<i>Vrouw*</i>	inclusieve term voor alle vrouwen, waaronder ook transpersonen en personen die zichzelf als vrouw definiëren. In dit onderzoek werd, ter bevordering van het lezen dit sterretje weggelaten met de hiervan vermelding in voetnoot 4.
<i>Wlw</i>	Woman-loving-woman of women-loving-women is een inclusieve term voor alle vrouwen* die van vrouwen* houden
<i>Queer</i>	een paraplu begrip om LGBTQIA+ personen aan te duiden en tevens een term om zichzelf te identificeren. Queer duidt op alles wat buiten de maatschappelijke normen van gender en seksualiteit valt. Het stelt dat de binaire opsplitsingen man/vrouw, heteroseksueel/homoseksueel niet voldoen. Alles is fluïde en moet gelezen worden op een spectrum.

BIBLIOGRAFIE

Alison, Jane en Copalie Malissard, reds. *Modern couples: art, intimacy and the avant-garde*. Londen: Pretzel, 2018.

“Ambera Wellmann.” Laatst geraadpleegd op 14 mei 2019, <https://www.amberawellmann.com/cv-ambera>.

“Ambera Wellmann pushes sensuality to its limit and beyond.” *Elephant Magazine* (5 januari 2019). Laatst geraadpleegd op 14 mei 2019, <https://elephant.art/ambera-wellmann-pushes-sensuality-limit-beyond/>.

Barnhill, Gina R. “Rings, Rungs, and Rugs: Harmony Hammond’s Floor Pieces and Wrapped Sculptures (1973-1984).” Masterproef, Portland State University, 2017.

Bausum, Ann. *Stonewall: Breaking out the Fights for Gay Rights*. New York: Penguin Group, 2015.

“Black Models: From Géricault to Matisse,” laatst geraadpleegd op 15 april 2019, https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-museums/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more/page/5/article/le-modele-noir-47692.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=254&cHash=c2f39d1499.

Bührmann, Traude. *Lesbian Connexion/s: eens zal de wereld weten wie we zijn*. Wilsele: Uitgeverij Peeters, 1999.

Butler, Judith. *Gender trouble: feminism and subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

———. “Imitation and Gender Insubordination.” In *Inside Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Onder redactie van Diana Fuss. Londen en New York: Routledge, 1991.

Bright, Susie en Jill Posener, reds. *Nothing but the Girl: The Blatant Lesbian Image*. Hong Kong: Imago Publishing Ltd., 1996.

Bryan-Wilson, Julia. “Oral History Interview with Harmony Hammond, 14 September 2008.” Laatst geraadpleegd op 26 april 2019, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-harmony-hammond-15635#transcript>.

———. “Queerly Made: Harmony Hammond’s *Floorpieces*.” *The Journal of Modern Craft* 2, nr. 1 (2009): 59-80.

Case, Sue-Ellen. “Toward a Butch-Femme aesthetic.” In *The Feminism and Visual Culture Reader*. Onder redactie van Amelia Jones, 402-414. Londen: Routledge, 2003.

“Catherine Opie.” Laatst geraadpleegd op 8 mei 2019, <http://www.artnet.com/artists/catherine-opie/>.

Chiaverina, John. “Horsing around: Patricia Cronin presents ‘Tack Room’ at the Armory Show.” Laatst geraadpleegd op 8 mei 2019, <http://www.artnews.com/2017/03/01/horsing-around-patricia-cronin-presents-tack-room-at-the-armory-show/>.

Corinne, Tee. “Artist Statement: On Sexual Art.” *Feminist Studies* 19, nr. 2 (1993): 369-376.

———. *The Cunt Coloring Book (revisited)*. San Francisco: Last Gasp, 1988.

———. *Yantras of Womanlove*. Florida: Naiad Press, 1982.

Cottingham, Laura. *Seeing through the Seventies*. New York: Routledge, 2000.

Cronin, Patricia. “What A Girls Wants.” *Art Journal* 60, nr. 4 (2001): 90-97.

de Lallier, Alexandra. “Buffie Johnson: Icons and Alterpieces to the Goddess.” *Women’s Art Journal* 3, nr.1: 29-34.

“Del LaGrace Volcano.” Laatst geraadpleegd op 8 mei 2019, <https://www.dellagracevolcano.com>.

“Documenta IX.” Laatst geraadpleegd op 15 april 2019, https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_ix.

Droulers, Eug. *Dictionnaire des attributs, allégories, emblèmes et symboles*. Turnhout: Brepols, 1949.

Duggan, Lisa en Nan D. Hunter reds. *Sex wars: sexual dissident and political culture - 10th anniversary edition*. New York: Routledge, 2006.

Dworkin, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. New York: A Plume Book, 1979.

———. *Woman Hating*. New York: A Plume Book, 1974.

“Entertainment for the adventurous lesbian.” Laatst geraadpleegd op 8 mei 2019, <https://cuntemporary.org/on-our-backs/>.

“Erotic Watercolors.” Laatst geraadpleegd 2 mei 2019, <http://www.patriciacronin.net/erotic-watercolors.html>.

Fichner-Rathus, Lois. *Understanding art*. Wadsworth: Wadsworth Publishing, 2013.

Firmin, Sandra. *Patricia Cronin, The domain of perfect affection, 1993-2003*. Buffalo: University at Buffalo, 2004.

Foucault, Michel. *The history of sexuality: volume 1: an introduction*. Vertaald door Random House. New York, Vintage Books, 1990.

Freud, Sigmund. "Drie verhandelingen over de theorie van de seksualiteit." In *Werken*, vol.4. Vertaald door Wilfred Oranje. Amsterdam: Uitgeverij Boom, 2006.

Frye, Marilyn. "Lesbian 'sex'." In *Willful virgin: essays in feminism, 1972-1992*. Freedom: Crossing Press, 1992.

Gersh-Nesic, Beth "Spotlight on Laure, Manet's other model in "Olympia" in the Musée d'Orsay." Laatste geraadpleegd op 15 april 2019, <https://bonjourparis.com/art/spotlight-laure-manets-model-olympia-musee-dorsay/>.

Hammond, Harmony. "Art history." *Art Journal* 55, nr. 4 (1996): 78-79.

———. *Lesbian art in America: a contemporary history*. New York: Rizzoli, 2000.

———. "Lesbian artists." In *The feminism and visual culture reader*. Onder redactie van Amelia Jones, 128-129. Londen: Routledge, 2003.

Hoens, Josh. "Queer art of looking: on the art of Del LaGrace Volcano." *The archive: the journal of the Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art*, nr. 43 (2012): 7-10.

Honour, Hugh en John Flemming. *Algemene kunstgeschiedenis*. Amsterdam: Meulenhoff, 2009.

hooks, bell. "The oppositional gaze: black female spectators." In *The feminism and visual culture reader*. Onder redactie van Amelia Jones, 93-105. Londen: Routledge, 2003.

Horlacher, Stefan red. *Transgender and intersex: theoretical, practical and artistic perspectives*. Basingstoke: Palgrave macmillan, 2016.

Hull, Kathleen E. *Same-sex marriage: the cultural politics of love and law*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

"In conversation: Mickalene Thomas en Carrie Mae Weems." Interview door Eugenie Tsai, 5 januari 2013. Laatste geraadpleegd op 12 mei 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=qti-R2YqKw>.

Jagose, Annamarie. *Queer theory: an introduction*. Melbourne: Melbourne University Press, 1996.

Jeffreys, Sheila. *The lesbian revolution: lesbian feminism in the UK 1970-1990*. Londen: Routledge, 2018.

———. *Unpacking queer politics: a lesbian feminist perspective*. Cambridge: Polity press, 2003.

Johnson, Dominic. "Transition pieces: the photography of Del LaGrace Volcano." In *Otherwise: imagining queer feminist art histories*. Onder redactie van Amelia Jones en Erin Silver, 340-355. Manchester: Manchester University Press, 2016.

Jones, Amelia. "Postfeminism, feminist pleasures, and embodied theories of art." In *New feminist criticism: art, identity, action*. Onder redactie van Joanna Frueh, Cassandra L. Langer, en Arlene Raven, 28-49. New York: Harper Collins, 1994.

Kim, Jongwoo Jeremy en Christopher Reed, reds. *Queer difficulty in art and poetry: rethinking the sexed body in verse and visual culture*. Londen: Routledge, 2017.

Kinsey, Alfred. *Sexual behavior in the human female*. Philadelphia en Londen: W.F. Saunders Company, 1953.

———. *Sexual behavior in the human male*. Philadelphia en Londen: W.F. Saunders Company, 19448.

"Kiss & Tell: 25 years later." Laatst geraadpleegd op 8 mei 2019, <https://www.vancourier.com/entertainment/kiss-tell-25-years-later-1.2002024>.

Kosinski, Dorothy M. "Gustav Courbet's *The Sleepers*. The lesbian image in the nineteenth-century french art and literature." *Artibus et Historiae* 9, nr. 18 (1988): 187-199.

Leonard, Zoe. Een conversatie met Elizabeth Libovici. *The Whitney Museum*, 20 mei 2019. Laatst geraadpleegd op 15 april 2019, <https://whitney.org/Exhibitions/ZoeLeonard>.

"Le Sommeil." Laatste geraadpleegd op 12 april 2019, <http://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/le-sommeil>.

Long, Julia. *Anti-porn: the resurgence of anti-pornography feminism*. Londen: Zed Books, 2012.

Lord, Catherine. "Minor eruptions: lesbian accused of promoting pedophilia." *The Radical Teacher* nr. 66 (2007): 22-27.

———. en Richard Meyer, reds. *Art and queer culture*. Hong Kong: Phaidon, 2013.

Lorde, Audre. *Sister outsider: essays and speeches*. Berkely: Crossing Press, 1984.

"Love bites." Laatst geraadpleegd op 8 mei 2018, <https://www.dellagracevolcano.com/gallery/love-bites-23196221>.

McAdam, Barbara A. "Till death do us art." *Artnews* 19, nr. 8 (2014): 32.

Mackinnon, Catherine. *Toward a Feminist Theory of State*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

McDade, Nelle. "Retaking the female nude." Laatst geraadpleegd op 15 april 2019, <http://homonormativity2020.blogspot.com/2014/03/retaking-female-nude-by-nelle-mcdade.html>.

"Mickalene Thomas." Laatst geraadpleegd op 12 mei 2019, <http://www.artnet.com/artists/mickalene-thomas/>.

Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema." In *Feminism and visual culture reader*. Onder redactie van Amelia Jones, 44-53. Londen: Routledge, 2003.

Murray, Derek Conroy. "Mickalene Thomas: Afro-Kitsch and the Queering of Blackness." *American Art* 28, nr. 1 (2014): 9-15.

Murrell, Denise M. "Seeing Laura: race and modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and beyond." PhD diss., Universiteit van Colombia, 2014.

Nakamura, David. "Obama on same-sex marriage ruling: 'We have made our union a little more perfect'." Laatste geraadpleegd op 8 Mei 2019, https://www.washingtonpost.com/news/post-politics/wp/2015/06/26/obama-on-same-sex-marriage-ruling-we-have-made-our-union-a-little-more-perfect/?utm_term=.2b755f6e1fbd.

Navarro, Pilar. "On Catherine Opie: exploration of sexuality and queer identity through the lens of photography." Laatste geraadpleegd op 8 juli 2019, <https://www.hercampus.com/school/haverford/catherine-opie-exploration-sexuality-and-queer-identity-through-lens-photography>.

Nochlin, Linda. "Courbet's 'L'Origine du monde': The origine without an original." *October* (37), zomer 1986: 76-86.

———. *Eroticism and female Imagery in nineteenth-century art: women, art, and power and other essays*. New York: Harper and Row, 1988.

———. "Why have there been no great women artists?" *Artnews*, juni 2015. Laatste geraadpleegd 12/04/2019, <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/>.

O'Grady, Lorrain. "Olympia's maid: reclaiming black female subjectivity." In *The feminism and visual culture reader*. Onder redactie van Amelia Jones, 174-187. Londen: Routledge, 2003.

"Patricia Cronin, Deborah Krass." Laatste geraadpleegd op 8 mei 2019, <https://www.nytimes.com/2011/07/24/fashion/weddings/patricia-cronin-deborah-kass-weddings.html>.

Perelle, Robin. "Kiss & Tell, trigger warnings and trans pledge: my Pride highlights: Vancouver's Queer Arts Festival hits new high." Laatste geraadpleegd op 2 Mei 2019, <https://www.dailyxtra.com/kiss-tell-trigger-warnings-and-trans-pledge-my-pride-highlights-68456>.

Pilcher, Alex. *A queer little history of art*. Londen: Tate Publishing, 2017.

"Queers read this: a leaflet distributed at pride march NY: published anonymously by Queers, June 1990." Laatste geraadpleegd op 12 mei 2019, <http://www.qrd.org/qrd/misc/text/queers.read.this>.

Radicalesbians. "The woman-identified-woman (1970)." Laatste geraadpleegd op 16 mei 2019, <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/radicalesbianswoman.html>.

Reckitt, Helena red. *Art and feminism*. Londen: Phaidon, 2001.

Reilly, Maura. "The drive to describe: an interview with Catherine Opie." *Art Journal* 60, nr. 2 (2001): 82-95.

Roof, Judith. *A lure of knowledge: lesbian sexuality and theory*. New York: Columbia University Press, 1991.

Rotsztain, Jonathan. "Ambera Wellmann brings illusion to instagram." *Visual Art News* 7, nr. 3 (2016). Laatst geraadpleegd op 14 mei 2019, <http://visualartsnews.ca/2017/04/ambera-wellmann-brings-illusion-to-instagram/>.

Schopp, Claude. *L'origine du monde: vie du modèle*. Parijs: Phébus, 2018.

Smyth, Cherry. *Damn fine art by new lesbian artists*. Londen en New York: Cassel, 1996.

Sontag, Susan. *Against Interpretation and other essays*. Londen: Penguin Books, 2009.

Summers, Claude J, red. *The queer encyclopedia of the visual arts*. San Francisco: Cleis Press Inc., 2004.

"Tee A. Corinne, the basic lesbian photographer." Laatst geraadpleegd op 27 april 2019, <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/TeeCorinnePgs/teeBasic.html>.

Theaphano, Theresa. "Daughters of Billitis." Laatst geraadpleegd op 27 april 2019, http://www.glbtaarchive.com/ssh/daughters_billitis_S.pdf.

Thomas, Mickalene. "About." Laatst geraadpleegd op 12 mei 2019, <https://www.mickalenethomas.com/about>.

"Trigger: drawing the line in 2015." Laatst geraadpleegd op 8 Mei 2019, <https://queerartsfestival.com/trigger-drawing-the-line-in-2015/>.

Vicinus, Martha. "'They wonder to which sex I belong': the historical roots of modern lesbian identity." *Feminist Studies* 18, nr. 3 (1992): 467-497.

Walker, Michael Wingfield. "Artistic freedom or censorship: the aftermath of the NEA's new funding restrictions." *Washington University Law Review*, 71, nr. 3 (1993): 937-956.

Walters, Margaret. *Feminism. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Willis, Ellen. *No more nice girls: countercultural essays*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012 [1992].

Wittig, Monique. *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992.

Zimmerman, Bonnie red. "Lesbian histories and cultures: an encyclopedia." Vol. 1 van *Encyclopedia of lesbian and gay histories and cultures*, onder redactie van Bonnie Zimmerman en George Haggerty. New York: Garland Publishing Inc., 2000.

"Zoe Leonard: Survey." Laatst geraadpleegd op 15 april 2019, <https://whitney.org/Exhibitions/ZoeLeonard>.

ILLUSTRATIEVERANTWOORDING

Afbeelding 1: "The advantages of being a lesbian artist," laatst geraadpleegd op 15 mei 2019, <https://www.moma.org/collection/works/284636>.

Afbeelding 2: "Oscar Wilde in aesthetic dress," laatst geraadpleegd op 16 mei 2019, https://library.artstor.org/#/asset/ARTSTOR_103_41822001627197;prevRouteTS=1558428656484.

Afbeelding 3: scan uit Catherine Lord en Richard Meyer, red. *Art and queer culture*, (Londen: Phaidon Press, 2013), 59.

Afbeelding 4: "Why dancing was so important at the Stonewall Inn," laatst geraadpleegd op 16 mei 2019, https://www.vice.com/en_us/article/ae8dn4/why-dancing-was-so-important-at-the-stonewall-inn-new-yorks-newly-landmarked-gay-bar.

Afbeelding 5: "Rita Mae Brown: the lavender menace," laatst geraadpleegd op 16 mei 2019, <https://medium.com/queer-history-for-the-people/rita-mae-brown-lavender-menace-759dd376b6bc>.

Afbeelding 6: "Harmony Hammond," laatst geraadpleegd op 26 april 2019, <https://www.alexandergray.com/series-projects/harmony-hammond3>.

Afbeelding 7: "Harmony Hammond," laatst geraadpleegd op 26 april 2018, <https://www.alexandergray.com/news-events/harmony-hammond88>.

Afbeelding 8: "Hunkertime," laatst geraadpleegd op 26 april 2019, <https://blog.nmwa.org/2009/10/26/hunkertime-by-harmony-hammond-on-view-for-1-year-at-nmwa/>.

Afbeelding 9: "Sinister Wisdom Magazine Cover," laatst geraadpleegd op 27 april 2019, <https://www.cla.purdue.edu/waaw/corinne/fig24.html>.

Afbeelding 10: "Tee Corinne," laatst geraadpleegd op 27 april 2019, <https://whatistalent.files.wordpress.com/2012/05/corinne-06.jpg>

Afbeelding 11: "Tee Corinne, the basic lesbian Photograph," laatst geraadpleegd op 27 april 2019, <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/TeeCorinnePgs/teeBasic.html>

Afbeelding 12: foto's van de auteur

Afbeelding 13: scan uit Hammond, *Lesbian Art in America*, 24.

Afbeelding 14: "Erotic Watercolors," laatst geraadpleegd op 2 mei 2019, <http://www.patriciacronin.net/erotic-watercolors.html>.

Afbeelding 15: Patricia Cronin, "What A Girl Wants," *Art Journal* 60, nr. 4 (2001): 93.

Afbeelding 16: "Tack Room," laatst geraadpleegd 2 mei 2019, <http://www.patriciacronin.net/tack-room.html>

Afbeelding 17: "Memorial to a Marriage," laatst geraadpleegd 2 mei 2019, <http://www.patriciacronin.net/memorial.html>.

Afbeelding 18: "Gustave Courbet, Sleep," laatst geraadpleegd op 10 april 2019, https://library.artstor.org/#/asset/SCALA_ARCHIVES_1039930310;prevRouteTS=1555064006530.

Afbeelding 19: Scan uit Catherine Lord en Richard Meyer, *Art and Queer Culture*, (Hong Kong, Phaidon, 2012), 219.

Afbeelding 20: "Gustave Courbet, The Origin of the World," laatst geraadpleegd op 10 april 2019, https://library.artstor.org/#/asset/LESSING_ART_1039789369;prevRouteTS=1555149900027.

Afbeelding 21: "My Courbet... or, a Beaver's tale," laatst geraadpleegd op 12 april 2019, <https://marypatten.com/artwork/3769059.html>.

Afbeelding 22: "Installation view at DOCUMENTA IX, Kassel, 1992," laatste geraadpleegd op 12 april 2019, <https://raffaellacortese.com/artists/zoe-leonard/institutional-exhibitions.html>.

Afbeelding 23: "Installation view at DOCUMENTA IX, Kassel, 1992," laatste geraadpleegd op 12 april 2019, <https://raffaellacortese.com/artists/zoe-leonard/institutional-exhibitions.html>.

Afbeelding 24: "Zoe Leonard," laatst geraadpleegd op 12 april 2019, <https://www.facebook.com/whitneymuseum/posts/zoe-leonards-homage-is-an-ode-to-art-historian-linda-nochlin-who-asked-the-now-f/10155270717806433/>.

Afbeelding 25: "Édouard Manet, Olympia," laatst geraadpleegd op 12 april 2019, https://library.artstor.org/#/asset/LESSING_ART_1039490311;prevRouteTS=1555360391142.

Afbeelding 26: foto van de auteur.

Afbeelding 27: scan uit Cherry Smyth, *Damn Fine Art by New Lesbian Artists*, (Londen en New York: Cassell, 1996), 52.

Afbeelding 28: scan uit Lois Fichner-Rathus, *Understanding Art*, (Wadsworth: Wadsworth Publishing, 2013), 493.

Afbeelding 29: scan uit Lord, *Art and queer culture*, 158.

Afbeelding 30: "Catherine Opie," laatst geraadpleegd op 12 mei 2019, <https://www.mo-artgallery.com/opieplhr.htm>.

Afbeelding 31: Maura Reilly, "The Drive to Describe: An Interview with Catherine Opie," *Art Journal* 60, nr. 2 (2001): 82.

Afbeelding 32: "Catherine Opie in conversation," laatst geraadpleegd op 10 juli 2019, <https://ocula.com/magazine/conversations/catherine-opie/>.

Afbeelding 33: "Love bites," laatst geraadpleegd op 6 mei 2019, <https://www.dellagracevolcano.com/gallery/love-bites-23196221>.

Afbeelding 34: "Del LaGrace Volcano," laatst geraadpleegd op 12 juli 2019, <https://www.pinterest.com/pin/80501912059907741/>.

Afbeelding 35: scan uit Josh Hoens, "Queer art of looking: on the art of Del LaGrace Volcano," *The archive: the journal of the Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art*, nr. 43 (2012): 10.

Afbeelding 36: "Le déjeuner sur l'herbe," laatst geraadpleegd op 12 mei 2019, https://library.artstor.org/#/asset/LESSING_ART_1039490444;prevRouteTS=1557925382058

Afbeelding 37: "Le déjeuner sur l'herbe les trois femmes noires," laatst geraadpleegd op 12 mei 2019, <https://www.mickalenethomas.com/works/photographs/WgDWqCcAAFJwXdwg>

Afbeelding 38: "Mickalene Thomas, Sista Sista Lady Blue, 2007," laatst geraadpleegd op 12 mei 2019, <https://www.sfmoma.org/artwork/2008.397/>.

Afbeelding 39: "La leçon d'amour," laatst geraadpleegd op 12 juli 2019, <https://burnaway.org/muse-mickalene-thomas-georgia-museum-art/>.

Afbeelding 40: "In medias res," laatst geraadpleegd op 12 mei 2019, <https://www.amberawellmann.com>.

Afbeelding 41: "The subject," laatst geraadpleegd op 12 mei 2019, <https://www.amberawellmann.com>.

