

ART HER STORY

VROUWELIJKE PERSPECTIEVEN IN DE COLLECTIE
HEDENDAAGSE KUNST VAN HET EUROPEES PARLEMENT

TENTOONSTELLING
24 oktober 2022 – 8 maart 2023
Parlamentarium – Brussel



Europees Parlement

© **Europese Unie, 2022**

Deze uitgave is tot stand gekomen in Luxemburg naar aanleiding van de tentoonstelling *Art Herstory*, waar een deel van de werken uit de kunstcollectie van het Europees Parlement wordt getoond. Deze informatieve uitgave dient als naslagwerk bij de achtergrond en de artistieke boodschap van de kunstenaars wier werk geëxposeerd wordt, zodat hun bijdrage aan het Europees cultureel erfgoed behouden blijft en onder de aandacht wordt gebracht. Deze uitgave dient uitsluitend niet-commercieel gebruik binnen het Europees Parlement. Ongeoorloofd gebruik, reproductie of verspreiding van de inhoud is ten strengste verboden. Verder gebruik van bepaalde afbeeldingen buiten de hier beoogde doeleinden kan vanwege de auteursrechten van de kunstenaars of andere derden beperkt zijn. Het Europees Parlement is niet aansprakelijk voor de consequenties van ongeoorloofd gebruik.

Elke reproductie, aanpassing, gedeeltelijke wijziging of doorgifte via tv, kabel of internet van werken van de Belgische Vereniging van Auteurs, Componisten en Uitgevers (Sabam) is verboden, behoudens voorafgaande toestemming van Sabam.

Sabam, Aarlenstraat 75-77, 1040 Brussel, België.

Tel.: 02/286.82.80

Internet: <http://www.sabam.be>

E-mailadres: visual.arts@sabam.be

omslag en pagina 25:

© Marta Dell'Angelo, 2022

pagina 45:

© rittytacsum, 2022

ART
HER
STORY

**VROUWELIJKE PERSPECTIEVEN IN DE COLLECTIE
HEDENDAAGSE KUNST VAN HET EUROPEES PARLEMENT**

Tijdelijke zichtbaarheid in de geschiedenis

Eeuwenlang zijn vrouwen systematisch buiten de kunstwereld gehouden, waardoor zij niet voorkomen in historische werken, documentatie en onderzoek. In het veelgelezen kunsthistorisch overzicht *A Story of Art* van Ernst Gombrich komt slechts één kunstenaar voor, namelijk Käthe Kollwitz (en dan alleen in de Duitse versie; in de Engelse versie wordt geen enkele vrouw genoemd). Dit voorbeeld staat helaas niet op zichzelf. In zijn toonaangevende werk *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten* bespreekt Giorgio Vasari slechts één vrouw in de eerste editie van 1550, en niet meer dan vier in de herziene editie van 1558. Meer recentelijk noemt H.W. Janson in de eerste editie van het handboek *Basic History of Western Art* uit 1980 geen enkele vrouw, en in de latere editie van 2013 zijn slechts 27 van de 318 vermelde kunstenaars vrouw. Gelukkig bestaan er uitzonderingen, zoals het *Museo pictoricoy escala optica* van Antonio Palomino uit 1715, waarin 44 van de 251 voorgestelde kunstenaars vrouw zijn – voor die tijd een opmerkelijk aantal. Toch is dit patroon van uitsluiting van vrouwen steeds bepalend geweest voor de manier waarop kunstgeschiedenis wordt geschreven en doorgegeven, onafhankelijk van de historische of hedendaagse realiteit.

Ook nu is uitsluiting nog aan de orde, terwijl deze ongelijkwaardige representatie inmiddels verder bezijden de waarheid ligt dan ooit. Uit een in 2021 door het Europees Parlement afgenomen enquête blijkt dat 60 % van de (amateur)kunstenaars en/of studenten aan kunstacademies in Europa vrouw is. Toch is slechts 3 tot 5 % van de werken in de vaste kunstcollecties in Europa en de VS door vrouwen gemaakt. Er is structurele verandering nodig om de perspectieven van vrouwen te integreren in collecties, tentoonstellingen en de kunstgeschiedenis in de ruime zin van het woord. Dit idee ligt ten grondslag aan de tentoonstelling *Art Herstory* van het Europees Parlement en aan het besluit om vrouwelijke kunstenaars in de schijnwerpers te zetten, zodat zij door langetermijnbeslissingen van musea een vaste plaats in de kunstgeschiedenis krijgen.

Maar is de situatie tegenwoordig niet heel anders? Het klopt dat vrouwelijke kunstenaars de afgelopen jaren vaker in het middelpunt van de belangstelling stonden, bijvoorbeeld in debatten en publicaties, of in het kader van meer algemene culturele ontwikkelingen. Elke tentoonstelling waarin vrouwen centraal staan, verlegt grenzen en daagt denkpatronen uit. Inmiddels zijn kunstwerken van vrouwen zichtbaarder dan ooit. Dit gaat terug tot historische en baanbrekende tentoonstellingen als *Les femmes artistes d'Europe exposent au Jeu de Paume* (Parijs, 1937) en komt tot uitdrukking in tal van andere recente tentoonstellingen overal ter wereld waarin vrouwen centraal staan. Helaas vertaalt deze zichtbaarheid zich niet in blijvende integratie in de geschiedenis en in museumcollecties. Althans, nog niet.

Nog steeds aan de zijlijn

Tegenwoordig zien we duidelijke maatschappelijke inspanningen om vrouwelijke kunstenaars duurzaam te integreren in de kunstgeschiedenis en in museumcollecties. Toch lijkt deze langetermijnontwikkeling weer te vertragen, wat blijkt uit op musea gerichte beleidsmaatregelen en de terugloop van institutionele investeringen sinds 2008. Hoewel specifieke gegevens hierover op EU-niveau nog altijd schaars zijn, wijst alles erop dat tijdelijke tentoonstellingen niet per definitie leiden tot de aankoop van kunstwerken voor de vaste collecties. Zo worden slechts 10 van de 1700 werken die nu te zien zijn in het Prado worden aan vrouwen toegeschreven. Het Louvre toont niet meer dan zo'n 30 kunstwerken van vrouwen en volgens enquêtes uit 2019 bestaat de collectie van het Musée d'Orsay voor minder dan 7 % uit werk van vrouwen (296 van de 4463 kunstwerken). Tentoonstellingen zijn weliswaar belangrijk en bemoedigend, maar hebben slechts een tijdelijk effect van hyperzichtbaarheid, waardoor het grote publiek gaat denken dat er een grote verandering aankomt, ook ziet de werkelijkheid er anders uit. Ook al worden er tentoonstellingen aan hen gewijd, vrouwelijke kunstenaars staan nog steeds aan de zijlijn van de kunstgeschiedenis.

Hun marginale positie wordt het best belichaamd door het collectief Guerrilla Girls, dat sinds 1985 actief is en zich buiten de traditionele systemen en kanalen om uitsprekt over deze situatie. De leden van het collectief uiten hun frustratie over culturele instellingen en slecht gefundeerde passiviteit door middel van publieke interventies en het geven van een eigen interpretatie aan beroemde kunstwerken met behulp van sjablonen of spuitverf, waarbij zij strikt anoniem blijven dankzij plastic gorillamaskers. Op hun bekendste poster stelt de groep het in de kunstwereld wijdverbreide beeld van de vrouw als “muze” aan de kaak; een beeld waar hedendaagse vrouwelijke kunstenaars nog steeds tegen strijden.



Guerrilla Girls, *DO women have to be naked TO get into the Met. Museum?*, 1989 © Guerrilla Girls

Om de perspectieven van vrouwen actief vorm te laten geven aan de kunstgeschiedenis, moeten deze geïntegreerd worden in de gemeenschappelijke ruimten van de discipline, met name in collecties, tentoonstellingsruimten en boeken. Het zijn niet de symbolen die de grote veranderingen teweeg brengen. Vaste collecties daarentegen zijn bepalend voor de publieke opinie en de waardering van kunst. Om zichtbaar te worden en de plaats in de kunstgeschiedenis in te nemen die hun toekomt, is het dus noodzakelijk dat vrouwen actief en aanwezig zijn.

Institutionele veranderingen

De afgelopen jaren hebben uitgewezen dat kortstondige gebaren weliswaar nuttig en nodig zijn om het publiek voor te lichten, maar dat deze niet meer zijn dan een laagje vernis over hardnekkig onevenwichtige beleidsmaatregelen. Om dit probleem op te lossen hebben we radicalere veranderingen nodig. Een ander probleem van deze vluchtige aandacht is dat vrouwen op een geïsoleerde manier naar voren worden gehaald en niet als volwaardige kunstenaars worden geïntegreerd in een groter oeuvre. Op de lange termijn brengt dit het risico met zich mee dat “vrouwelijke” kunst op een schadelijke en discriminerende manier wordt onderscheiden van andere kunst. Zo heeft Georgia O’Keeffe bepaald dat haar werk nooit geassocieerd mag worden met gendergerelateerde initiatieven omdat zij geen “vrouwelijke kunstenaar” is, maar gewoon een “kunstenaar”. De overgang van tijdelijke zichtbaarheid naar blijvende erkenning, van het ongedaan maken van onzichtbaarheid in het verleden naar integratie en historische (her)assimilatie is een moeilijke opgave, maar ook hard nodig. Er bestaat geen echte consensus over of blauwdruk voor de beste aanpak, maar gelukkig worden er door een paar instellingen duidelijke lijnen uitgezet.

Zo heeft de Pennsylvania Academy of the Fine Arts een aantal van haar bekendste werken van witte mannelijke kunstenaars (het overgrote deel van de collectie) verkocht om meer diverse werken te kunnen aankopen en de collectie opnieuw op te bouwen. In 2013 heeft de instelling het geld dat een veiling opbracht, gebruikt voor de aankoop van werken van vrouwelijke kunstenaars die zij in haar vaste collectie heeft opgenomen. Een andere pionier is het Solomon R. Guggenheim Museum in New York, dat in 2018 concreet aantoonde waarom representatie belangrijk is door een tentoonstelling te organiseren over Hilma af Klint, een ondergewaardeerde Zweedse kunstenaar die een mystieke en abstracte stijl hanteerde. De kunstwereld beschouwde deze tentoonstelling destijds als een grote gok, maar ze bleek een van de meest succesvolle in de geschiedenis van het museum. Er kwam een recordaantal met name jonge bezoekers en nog nooit zijn er zoveel catalogi verkocht, waarbij het aantal vrienden van het museum met 34 % toenam. Het streven naar een evenwicht tussen mannelijke en vrouwelijke kunstenaars is ook leidend voor het aankoopbeleid van het Los Angeles County Museum of Art en de Dia Art Foundation van New York. Op initiatief van de nieuwe directeur van de Dia Art Foundation, Jessica Morgan, is de aankoop van werken van vrouwelijke kunstenaars gestegen van slechts 11 tussen 2008 en 2015 tot 177 tussen 2015 en 2019.

Het Europees Parlement en de hedendaagse kunstwereld

De collectie hedendaagse kunst van het Europees Parlement streeft ernaar actuele ontwikkelingen te volgen en daarnaast worden er tijdelijk werken onder de aandacht gebracht, zoals in deze tentoonstelling. Simone Veil, de eerste democratisch verkozen voorzitter van de instelling, heeft in 1980 het initiatief tot deze collectie genomen. De collectie dient als belichaming van de waarden en aspiraties van de Europese Unie en wordt dan ook niet belemmerd door overwegingen als marktpositie of ticketverkoop – redenen die culturele instellingen vaak aanvoeren om te rechtvaardigen dat zij vrouwelijke kunstenaars maar beperkt steunen. De collectie hedendaagse kunst van het Parlement is bedoeld om Europese burgers te vertegenwoordigen en te inspireren. Daartoe heeft het Europees Parlement zijn aankoopstrategie grondig aangepast om in de nabije toekomst een genderevenwichtige collectie hedendaagse kunst te kunnen realiseren. Bovendien is deze collectie een van de weinige die zich expliciet heeft toegelegd op gelijkwaardigheid. Omdat dit streven verder gaat dan louter zichtbaarheid, gaan de aankopen hand in hand met het verzamelen van documentatie, het doen van onderzoek naar en het schrijven van teksten over de kunstenaars, zodat hun zienswijze wordt overgebracht, hun verhaal geschreven en hun stem gehoord.

Door vrouwen geproduceerde kunst is geen genre, niche of stijl: het is simpelweg kunst, gemaakt door kunstenaars. Helaas is deze boodschap nog niet overal in de kunstwereld aangekomen. Daarom is het op dit moment nodig aandacht te besteden aan gender — dit in reactie op decennialange onzichtbaarheid, zodat het reeds gemaakte onderscheid uiteindelijk helemaal kan verdwijnen.

De tentoonstelling combineert recente aankopen met een geselecteerd aantal oudere werken uit de collectie. De hier voorgestelde kunstenaars benadrukken hoe belangrijk en relevant vrouwelijke perspectieven in elk aspect van de samenleving zijn. De vele stemmen achter deze unieke en subjectieve kunstwerken geven de verhalen, momenten en emoties weer waarop de collectie hedendaagse kunst in de toekomst wil blijven voortbouwen. Bij elke nieuwe aankoop getuigt de collectie hedendaagse kunst van het Europees Parlement van het feit dat vrouwelijke kunstenaars het boek van hun eigen geschiedenis schrijven, en daarmee een deel van de kunstgeschiedenis zelf.

KUNSTENAARS

Irma ÁLVAREZ-LAVIADA (1978)
Alicja BIELAWSKA (1980)
Viktoria BINSCHTOK (1972)
Jasmina CIBIC (1979)
Marta DELL'ANGELO (1970)
Aneta GRZESZYKOWSKA (1974)
Sabine GROSS (1961)
Anna HULAČOVÁ (1984)
Sanja IVEKOVIĆ (1949)
Åsa JUNGNELIUS (1975)
Diana LELONEK (1988)
Martina MERLINI (1986)
Gizela MICKIEWICZ (1984)
Clara MONTOYA (1974)
Emmanuelle RAPIN (1974)
Julia SPÍNOLA (1979)
Ritty TACSUM (1990)

Irma ÁLVAREZ-LAVIADA (1978)

Sala Capitular Series, 2017

Calvario

La flagelacion

La coronacion de la Virgen

Irma Álvarez-Laviada tracht het onzichtbare zichtbaar te maken en dat wat verborgen is bloot te leggen. In het atelier van haar overleden vader – hij stierf toen ze vijf jaar oud was – kreeg ze haar artistieke roeping. Ze heeft schilderkunst (1996-2001) en later beeldhouwkunst (2001-2003) gestudeerd aan de Universiteit van Vigo. Sindsdien heeft zij zich in het buitenland verder bekwaamd: in 2012 kreeg ze een studiebeurs van de Real Academia de España in Rome, in 2014 een studiebeurs van Casa Velázquez, en in 2017 kreeg zij de studiebeurs van de stichting Marcelino Botín voor de ontwikkeling van kunstzinnige projecten. In hetzelfde jaar kreeg zij van het Franse ministerie van Cultuur een beurs voor een verblijf in de Cité Internationale des Arts in Parijs.

Zij begeeft zich op het terrein van de zogeheten “uitgebreide schilderkunst” en met haar oeuvre verkent zij de structurele onderbuik van illusoire kunstvormen, zoals de schilderkunst, waarbij zij de materialiteit van verschillende media blootlegt en de romantiek uit het ongrijpbare creatieve proces haalt. Op elke foto in deze serie – *Sala Capitular* – staan aspecten van een schilderij centraal die doorgaans onopgemerkt blijven of met opzet verborgen zijn. De lijst, de achterkant van het doek en zelfs het gereedschap dat gebruikt wordt om de schilderijen te verplaatsen, staan hier prominent op de voorgrond. Het onzichtbare wordt zichtbaar gemaakt, het verborgene wordt het onderwerp, de ene illusie wordt vernietigd ten gunste van een andere.



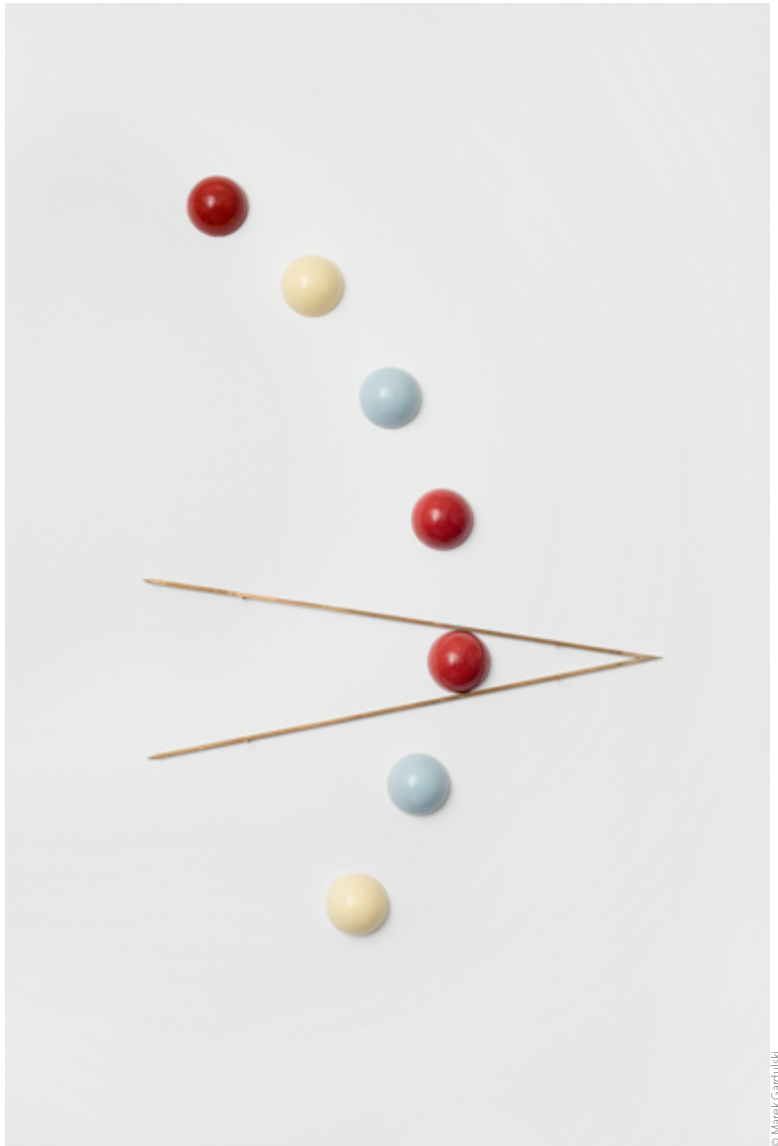
Inkjetprint op Hahnemühle Fine Art Pearl-papier in mansoniahouten lijst,
elk 120 x 170 cm

Alicja BIELAWSKA (1980)

Czy jest bezruch pomiedzy poruszeniami? / Is there stillness between the movements?, 2017

Alicja Bielawska streeft naar interactie en betrokkenheid door middel van subtiliteit en terughoudendheid. Dit ambitieuze project heeft een streng wetenschappelijke achtergrond. Tussen 1999 en 2005 studeerde zij kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Warschau. Meteen nadat ze haar theoretische studie had afgerond, verhuisde ze naar Amsterdam om een praktische opleiding te volgen aan de afdeling Beeldende Kunst aan de Gerrit Rietveld Academie (2005-2009). In 2008 volgde zij een semester aan het Central Saint Martins College of Art and Design in Londen. In 2018 begon zij onder leiding van prof. Katarzyna Józefowicz aan een nieuw project: een praktisch proefschrift aan de Academie voor Beeldende Kunsten in Gdąnsk.

Alicja Bielawska probeert dagelijkse gebeurtenissen door een artistieke lens nieuw leven in te blazen en een band met het object te creëren, waarbij de toeschouwer al dan niet bewust ervaart hoe hij of zij in interactie staat met datgene wat wordt waargenomen. *Czy jest bezruch pomiedzy poruszeniami?* is representatief voor de hybride ruimte waarin het werk van Alicja Bielawska moeiteloos zijn plaats inneemt. Halverwege de illusoire en reële ruimte tart dit wandstuk met zijn zachtheid en speelsheid de passieve waarneming. De glanzende keramische bollen zijn immers zo opgehangen dat ze doen denken aan de cijfers van een klok. Toch geven de messing wijzers niets aan. Integendeel, ze lijken een van de cijfervervangers "op te eten", wat het werk een humoristische inslag geeft. Alicja Bielawska staat erom bekend met behulp van onverwachte composities herinneringen en gevoelens van nostalgie te willen opwekken. In dit werk bereikt ze dit effect vrij letterlijk doordat ze speelt met het begrip "tijdsbesef" zelf. Een uur wordt verzwoegen, wat de cyclus onderbreekt en onze opvatting van tijd, onze onderwerping aan het besef ervan ter discussie stelt.



© Marek Gaidulski

7 halve bollen van geglazuurd aardewerk, messing, afzonderlijke halve bol van aardewerk: 12 x 5,5 x 12 cm

Messing element: vierkante doorsnede van 0,8 cm

Messing wijzers: lengte 100 cm

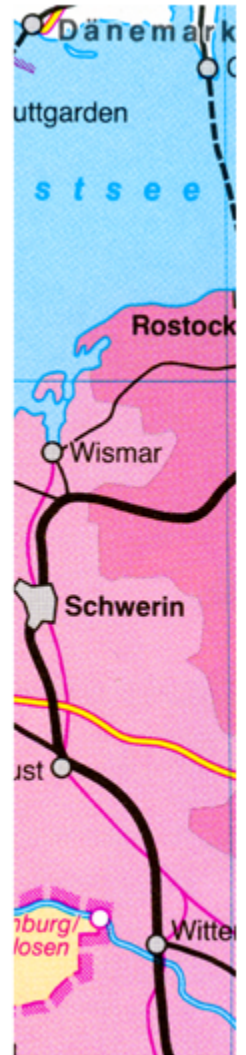
Viktorija BINSCHTOK (1972)

Cherry Blossom / Rostock, 2020

Viktorija Binschtok is conceptueel fotografe. Zij is erin geslaagd het internet als creatief instrument te gebruiken en te ondermijnen. In 2002 behaalde ze haar masterdiploma aan de Academie voor Beeldende Kunsten in Leipzig, waar zij zich tot 2005 verder bekwaamde onder leiding van prof. Timm Rautert.

Of zij nu websites voor tweedehandsspullen of Google Street View gebruikt, of stoeit met de algoritmen van verschillende zoekmachines — ze speelt met de verwachtingen en associaties van beeld en referent. *Cherry Blossom / Rostock* maakt deel uit van de serie *Networked Images*. In dit werk combineert ze haar eigen, in de fysieke wereld genomen foto's met foto's die ze in scène heeft gezet op basis van zoekresultaten op internet. Om visuele verbanden tussen beide beelden te vinden, gebruikt ze algoritmen voor het zoeken naar afbeeldingen.

Aangezien het algoritme alleen zoekt naar overeenkomsten tussen beelden, combineert Viktorija Binschtok foto's uit verschillende contexten die alleen optisch op elkaar lijken. De kijker kan onmogelijk achterhalen welk beeld gegenereerd is door een zoekopdracht en welk beeld origineel werk van de kunstenaar is. Tevens visualiseert Viktorija Binschtok de alomtegenwoordigheid van algoritmen die sterk bepalen hoe wij de wereld waarnemen. Omdat algoritmen voor onze ogen onzichtbaar zijn, kunnen we makkelijk over het hoofd zien hoe machtig ze zijn. In puur esthetisch opzicht zijn de formele en chromatische parallellen tussen de boom en de kaart qua vorm en kleur even poëtisch als onverwacht. Zo ontstaat een prachtig werk vol algoritmische lichtheid.



Digitale c-prints, bevestigd op alu-dibond, op maat gemaakte lijsten, print 1 van 3 + 1A.P.
linkerafbeelding 90 x 68 cm, rechteraafbeelding 90 x 19 cm

Jasmina CIBIC (1979)

Ideologies of Display (Athene Noctua), 2008

Het werk van Jasmina Cibic draait om de materialisatie van “soft power”, het politieke gebruik van kunst als middel om idealen, waarden en verhalen over te brengen. Als studente ontwikkelde ze dit vermogen tot kritisch toe-eigenen en ondermijnen van narratieve instrumenten en iconografie: eerst aan de Academia di Belle Arti in Venetië (2003) en later aan het Goldsmith College of Art in Londen (2004-2006).

Jasmina Cibic verzamelt, ontleedt, groepeerd en overschrijft vervolgens culturele producties met een veelvoud aan technieken, die ze vaak combineert. Zij bedient zich van film, beeldhouwkunst, performance en installaties. Symbolen en verhalen maakt ze meerlagig en legt ze over narratieven heen. Daarmee vervalst ze deze “grote verhalen”, verschuift betekenissen, en – in haar eigen woorden – “decodeert ze de mechanismen van macht en bouwt ze haar eigen allegorische structuren”. Met haar metakritische methode ontwaart ze de draden van oude tapijten. Ze informeert ons over de tapijten die nu vorm aannemen en waarschuwt ons ervoor. Ze moedigt een analytische visie aan en een gezond perspectief op de geschiedenis die zich ontvouwt. Zulke lessen zijn cruciaal voor regeringen, overheidsinstellingen en burgers, en dit maakt Jasmina Cibic's bijdrage aan de collectie hedendaagse kunst van het Europees Parlement dan ook fundamenteel.



Lambdaprint, duratrans gemonteerd op aluminium subframe,
120 x 120 cm

Marta DELL'ANGELO (1970)

Caryatids, 2007

Marta Dell'Angelo analyseert kunst in het algemeen en haar eigen werk in het bijzonder. Ze doet een stap terug en vraagt zich af waarom zij dit werk heeft gemaakt. Ze is namelijk van mening dat we voorbijgaan aan het feit dat kunst betekenis moet hebben. Betekenis, zo redeneert zij, is een bijproduct van noodzakelijkheid, en kunst is noodzakelijk om nieuwe standpunten over de wereld naar voren te brengen en nieuwe wegen in te slaan om je te kunnen uitdrukken en dus communicatie tot stand te brengen. Met andere woorden: de betekenis ligt besloten in de handeling zelf. Vandaar haar benadering van vrijuit technisch experimenteren. Met behulp van de directheid en toegankelijkheid van video en fotografie kan zij de fundamenteën van haar werk opnieuw bevestigen. Haar werken, die bij benadering technisch kunnen lijken, onvoltooid of zelfs amateuristisch, voldoen nooit volledig aan de noodzaak van het produceren van een "voltooid werk". De kunstenaar is van mening dat zij, door haar technische tekortkomingen te aanvaarden, nieuwe manieren van interpreteren mogelijk maakt. Zij beheerst tools, machines en software nooit volledig, alleen in de mate die ze nodig heeft voor een bepaald werk. "Ik maak gebruik van deze middelen als een ongelovige", legt Marta Dell'Angelo uit. Fouten en onnauwkeurigheden maken deel uit van het proces en bepalen welke weergave gewenst is. Qua onderwerp staan mensen en het menselijk lichaam centraal, waarbij Marta Dell'Angelo deze vanuit antropologisch of existentieel oogpunt kan benaderen. *Cariatidi* is een perfect voorbeeld van de kracht van het menselijk gebaar dat Marta Dell'Angelo graag kopieert en plakt op een manier die onze verwachtingen te boven gaat. In alle eenvoud komt iets nieuws tot stand.



3D-collage, hoge en lage resolutie, kleur en zwart/wit bedrukt,
48 x 131 cm

Aneta GRZESZYKOWSKA (1974)

Plan no. 10 (Nadkole Sloneczna), 2003

Aneta Grzeszykowska en Jan Smaga begonnen in 1999 samen te werken als artistiek duo, hoewel zij ook onafhankelijk van elkaar creatief zijn. Aneta Grzeszykowska studeerde grafische kunst aan de Academie voor Beeldende Kunsten in Warschau, waar zij in 1999 afstudeerde. Zij zet fotografie in voor grafische doeleinden, namelijk als instrument voor het documenteren van ruimtelijke en persoonlijke identiteit. Ruimtes en lichamen worden gebroken en/of uitgewist weergegeven, zoals in haar verminkte sculpturen. Deze vragen manifesteerden zich het eerst in de jaren vijftig, zestig en zeventig, waarbij het zelf vanuit een traditioneel existentieel oogpunt mythologische vormen aannam. De benadering van Aneta Grzeszykowska omarmt de post-mediasamenleving waarin zij leeft en het getransformeerde existentialisme. In aanvulling hierop interesseert Jan Smaga zich vanuit een technologische invalshoek voor fotografie, waarbij hij probeert driedimensionale architectonische ruimten om te zetten in tweedimensionale beelden.

Het samenwerkingsproject "Plan" van Aneta Grzeszykowska en Jan Smaga, waaruit Plan n°10 (Nadkole Sloneczna) voortkomt, is een perfect voorbeeld van dit streven. Vanuit de lucht maken de kunstenaars een extreem gedetailleerde virtuele scan van een bewoonde plaats, en geven deze weer in de vorm van een grafisch patroon. De serie, enigszins voyeuristisch in de intieme illustratie van ruimtelijke toe-eigening, is een poëtische overdenking van de ruimte die wij innemen als individu en meer algemeen als menselijke soort, wat Plan n°10 heel mooi laat zien. Het werk is in dat opzicht bij uitstek doeltreffend omdat de geconstrueerde ruimte zich bevindt in een oneindig lijkende natuurlijke ruimte en daarmee een contrast vormt. We nemen zo veel en toch zo weinig. Een krachtig gebruik van de illusoire mogelijkheden van fotografie.



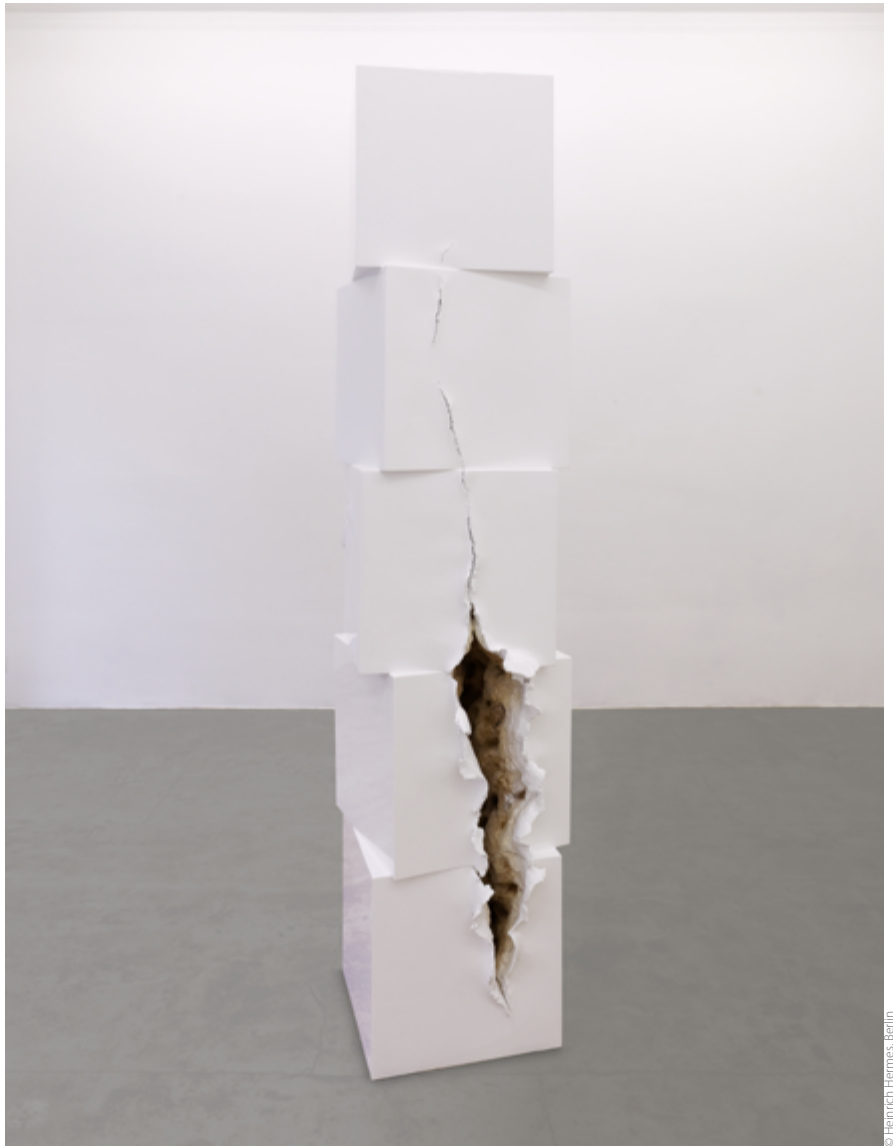
C-print op dibond
125 x 294 cm

Sabine GROSS (1961)

Nesting Site, 2018

Sabine Gross toont hier een conceptuele interpretatie van het minimalistische motto “What you see is what you see”. Daarvoor gebruikt ze een van de belangrijkste elementen van de beweging: de kubus. Zij studeerde aan de Academie voor Beeldende Kunsten van München (1985-1991). Het jaar daarop ontving ze een DAAD-studiebeurs, in het kader waarvan ze tot 1993 aan de New York School of Visual Arts studeerde. Terug in Europa kreeg zij een studiebeurs van de Cité Internationale des Arts in Parijs (1994-1995). In 1998 volgde nog een studiebeurs, ditmaal van de Kunststiftung Baden-Württemberg. Na zelf kennis opgedaan te hebben, ging zij anderen kennis bijbrengen en werd zij docent aan de Academie voor Beeldende Kunsten in Braunschweig (2007-2009). Dit leidde tot een lectoraat aan de Kunstacademie Mainz, waar zij sinds 2009 beeldhouwkunst doceert.

De kubus, hier omgevormd tot een alledaagse doos, wordt gebruikt om de eigenlijke aard van kunst in twijfel te trekken, waarbij materialen tegen de grens van voorwerp en “kunstvoorwerp” stoten. Herhaling en opstelling in een rij moeten de aandacht van de toeschouwer vestigen op datgene wat het gebruikte materiaal tot uitdrukking brengt, de duidelijke vormtaal en de ruimtelijke context. Dit is precies wat *Nesting Site* doet. De met hoogglans beschilderde sculptuur gemaakt van epoxyhars bevat een geïntegreerd fragment van gepolymeriseerd en gepatineerd gips en vertoont een opening, een scheur, die meteen in het oog springt en die door het verder onberispelijke oppervlak van een toren van opgestapelde witte kubussen loopt. De titel maakt interpretatie gemakkelijk, die besloten ligt in het contrast tussen extreme geïndustrialiseerde perfectie en organische ontwrichting. Het gaat om de ruimte die het leefgebied van de mens inneemt, waardoor dieren geen veilige plek meer kunnen vinden en zich moeten aanpassen – soms door te vernielen, door zich een weg te banen – zodat zij een plek kunnen vinden in een natuurlijke omgeving die door de mens in bezit genomen dan wel vernield is.



© Henrich Hermes, Berlin

Epoxyhars, acrylhars, pigmenten, lak, cellulosevernis,
250 x 69 x 65 cm

Anna HULAČOVÁ (1984)

Spící dělník / Sleeping Worker, 2014

Gips. Deel 2/3

*Collectie hedendaagse kunst van het
Europees Parlement*

De beeldhouwster Anna Hulačová laat zich inspireren door Tsjechische folklore, art brut en haar persoonlijke mythologie. Dit komt tot uitdrukking in de materialen die zij gebruikt en in de vorm en details die ze toont. Haar werk bevat intrinsiek vrouwelijke elementen die zij met gevoel voor mysterie verkent.

Het werk van deze gewaardeerde beeldhouwster vindt zowel in haar eigen land als internationaal weerklink. Regelmatig exposeert zij in binnen- en buitenland. *Sleeping worker* is dubbelzinnig. De kijker vraagt zich af of het gaat om mensen die uitrusten na het werk of om een voorstelling van de Tsjechische traditie van het slapende leger, dat volgens de legende wordt gewekt wanneer het land het het hardst nodig heeft. Het oppervlak van de sculptuur is zeer gedetailleerd, maar de vorm ervan doet sterk denken aan de directe eenvoud van art brut.



© Anna Hulačová

Gips,
110 x 64 x 8 cm (elk)
Deel 2/3

Sanja IVEKOVIĆ (1949)

Women's House (Sunglasses), Marie & Josiane, 2012

Sanja Iveković neemt een centrale plaats in binnen de eerste golf van experimentele hedendaagse kunstenaars in Kroatië. Ze studeerde grafische kunsten aan de Academie voor Beeldende Kunsten in Zagreb (1968–1971) en positioneerde zichzelf in artistiek opzicht door zich moedig te storten op onderwerpen die tot dan toe niet aan de orde waren gekomen, zoals feminisme en genderidentiteit (al heeft ze zich niet alleen op deze thema's gericht). In haar beginjaren bracht deze benadering haar logischerwijs naar bij de uitvoerende kunst en body art – technieken die aan de andere kant van de Atlantische Oceaan waren gebruikt om een soortgelijke boodschap over te brengen. Als lid van de "New Art Practice" voelde zij zich evenals haar landgenoot Boris Bučan aangetrokken tot nieuwe technologieën en tot het ondermijnen van consumptieve beelden.

Iveković richtte haar aandacht op het commerciële vrouwelijke schoonheidsideaal en ging dit ontmantelen door de ongezonde sluier van de glossy tijdschriften op te lichten en de ware, onveranderde schoonheid die in elke vrouw ligt, bloot te leggen. In de serie "The Woman's House" bereikt zij dit door middel van contrast. Elke bewerkte en extreem esthetische tijdschriftfoto wordt naast een echt portret gelegd, naast een eerlijk verhaal over iemand die Iveković beschouwt als een authentieke vrouw. De hartverscheurende verhalen van Marie en Josiane, twee Luxemburgse vrouwen, klinken helaas iedereen vertrouwd in de oren: liefde, aanbidding, manipulatie, isolatie, psychisch en lichamelijk geweld, schaamte, maar hopelijk uiteindelijk de moed om weg te gaan. In het licht van de korte teksten krijgen de zonnebrillen – die op de tijdschriftfoto's als modeaccessoire dienen – een andere betekenis. Ze verbergen de blauwe plekken en tranen van veel echte vrouwen die pijn lijden. Twee zeer verschillende ideeën van vrouwelijkheid en schoonheid die door een getinte bril gecontrasteerd en vergeleken worden.



Åsa JUNGNELIUS (1975)

Vapen, 2020

Åsa Jungnelius heeft zo'n goed begrip van glas dat zij het materiaal kan ontstijgen en illusoire werken kan creëren die bestaan in een sfeer waarvoor het materiaal zich eigenlijk niet leent. Zij heeft aan de afdeling Keramiek en Glas van Konstfack in Stockholm gestudeerd (1998-2004), en heeft zich ontwikkeld tot de toonaangevende hedendaagse glaskunstenares van Zweden.

Het door Jungnelius geblazen glas neemt ofwel het uiterlijk, gevoel en de afwerking van gebruiksvoorwerpen aan, ofwel de transparantie die meestal met dit delicate materiaal wordt geassocieerd. *Vapen* is een prachtige illustratie van dit laatste. De sculptuur is aan een muur bevestigd op een manier die doet denken aan de industriële lampen in Bauhaus-design. Hier wordt licht in zijn zuiverste vorm geënceneerd. De eenvoudige cilinder fungeert als een buislamp, lijkt amper te bestaan en vangt licht op in plaats van het uit te stralen. Dit object van massief glas is ontdaan van zijn verwachte functie. In plaats daarvan benadrukt het op een ontwrichtende manier een meer (meta)fysische toestand. In de natuurkunde verwijst de term "licht" soms naar elektromagnetische straling van om het even welke golflengte, al dan niet zichtbaar. In deze sculptuur is (on)zichtbaarheid een spel van het materiaal met aanwezigheid en afwezigheid, stoffelijkheid en leegte, waarbij het object zelf op een poëtische manier tussen deze werelden in staat.



Glas, aluminium
70 x 10 x 10 cm

Diana LELONEK (1988)

*Auguste Comte with Geotrichum candidum,
Aristotle and Scedosporium apiospermum,
uit de series Zoe-therapy, 2015*

Diana Lelonek combineert media, technieken en themagebieden in een innemende bespiegeling over de plek van de mens en de wereld die hij voor zichzelf, en alleen voor zichzelf, heeft opgebouwd. Tussen 2008 en 2011 studeerde zij aan de Kunstacademie in Poznań en specialiseerde zich in fotografie. In het kader van een studentenuitwisseling bracht ze in 2011 een periode door aan de SHNU in Shanghai. In 2012 studeerde ze kort aan de Nottingham Trent University, waarna ze voor haar masteropleiding terugkeerde naar Poznań. Sinds 2019 werkt zij aan een proefschrift op het vakgebied Intermedia aan de faculteit Multimediacommunicatie van de Kunstacademie Poznań.

Diana Leloneks twee bijdragen aan de collectie hedendaagse kunst van het Europees Parlement zijn representatief voor haar transformatieve benadering van de fotografie. Tegelijkertijd baseert zij zich op de belangrijkste referentiepunten van de Europese kennis. Aristoteles (384-322 v.Chr.), leerling van Plato, was een Grieks filosoof, grondlegger van het Lyceum, de Peripatetische School voor filosofie en de aristotelische traditie. Daarom wordt hij algemeen beschouwd als een van de grondleggers van de westerse traditie. In zijn werken behandelde hij thema's als natuurkunde, biologie, zoölogie, metafysica, logica, ethica, esthetica, dichtkunst, theater, muziek, retoriek, psychologie, taalkunde, economie, politiek, meteorologie, geologie en bestuur. Auguste Comte, geboren als Isidore Marie Auguste François Xavier Comte (1798-1857) was een vooraanstaand Frans filosoof en socioloog en wordt algemeen beschouwd als de grondlegger van het positivisme. Binnen deze stroming, ook wel wetenschappelijk positivisme genoemd, worden de waarneembare en documenteerbare verschijnselen (en hun onderlinge verbanden) beschouwd als de grote, allesomvattende transcendentale waarheden. Theoretisch gezien is de stroming aantoonbaar en onmiskenbaar van invloed geweest op de meer methodologische empirische logica.

Elk van de twee personen is afgebeeld op een vage en korrelige manier, waarbij het oppervlak en het medium hun gelijkenis op de proef stellen. De kunstwerken eisen niet alleen in materieel opzicht hun recht op befaamde vertegenwoordigers van de mensheid op, maar ze suggereren wellicht ook dat de ideeën en uitgangspunten van deze grote denkers hun fysieke kenmerken en fysieke gelijkenis ruimschoots overleefd hebben.



Aristotle and Scedosporium apiospermum

Pigmentdruk op archiefpapier
150 x 105 cm



Auguste Comte with Geotrichum candidum

Pigmentdruk op archiefpapier
100 x 70 cm

Martina MERLINI (1986)

Untitled, 2020

Email, was, acryl op hout

*Collectie hedendaagse kunst van het
Europees Parlement*

Het werk van Martina Merlini staat erom bekend voortdurend in ontwikkeling te zijn. Als illustratrice verkende zij aanvankelijk nieuwe technieken en materialen, die alle getuigen van haar zoektocht naar formeel evenwicht en geometrische harmonie. De afgelopen jaren heeft zij haar eigen techniek ontwikkeld en geperfectioneerd, waarbij zij gebruikmaakt van was en email. Daarbij probeert ze tot een vorm van ruwheid te komen die doet denken aan de typische grilligheid van de natuur, maar ook aan de onzichtbare regels die in de natuur gelden.

Martina Merlini is een oplettend onderzoeker van de menselijke natuur. Zij speelt met geometrische lijnen om het begrip "grens" subtiel en geraffineerd te ontrafelen. De kunstenaar beweegt zich voortdurend tussen het rationele en het irrationele en gebruikt dichte streken die van nature symmetrisch zijn om haar onderzoek voort te zetten. *Untitled* verkent de eindeloze mogelijkheden die uit een vergissing kunnen voortkomen. Dit werk staat in contrast met de hedendaagse trends, die steeds meer draaien om technische of esthetische perfectie en decentralisatie van de rol van de kunstenaar. Martina Merlini speelt daarentegen met de onvoorspelbare reacties van haar materialen, die op een bepaalde manier de grillen van de natuur nabootsen en de erosie door de tijd weergeven als gedwongen sedimentatie.



© Martina Merlini

Email, was, acryl op hout,
190 x 125 cm

Gizela MICKIEWICZ (1984)

Letting the place In, Weakening of the touch, 2017

Gizela Mickiewicz onderhandelt steeds opnieuw over de relatie tussen sculptuur en publiek. Zij studeerde af aan de faculteit artistieke vorming van de Kunstacademie Poznań (2007-2012), waar ze voordien schilderkunst had gestudeerd (2006-2007).

Inspiratie vindt ze eerder bij haar toeschouwers dan bij haar vakgenoten of voorgangers. Zo heeft de kunstenares een sculpturale dialoog ontwikkeld die berust op intrige, compositie, absurditeit en stimulatie. Met name de tast wordt opgeroepen door het gebruik van materialen en/of enscenering. *Weakening of the touch* (2017) is in zijn doelstelling tamelijk expliciet: het korrelige, veelkleurige oppervlak roept naar de hand van de toeschouwer en treedt op epidermaal, voornamelijk haptisch niveau met deze hand in contact. Maar zoals de titel al doet vermoeden, is het oppervlak zwak en broos en niet bestand tegen de gevraagde aanraking. Dit kunstwerk is een subtiele reflectie over oorzaak en gevolg, en meer in het algemeen over terughoudendheid. *Letting the place in* (2017) speelt met een ander menselijk oerinstinct, namelijk nieuwsgierigheid. Met zacht licht dat verscholen gaat achter een kiervormige opening ondermijnt het wandstuk de verwachtingen over de plek waar het licht vandaan zou kunnen komen. Het stuk is aangebracht op een massieve muur en zou dus niet op deze manier licht moeten kunnen uitstralen, maar toch is dat het geval. Instinctief komt de toeschouwer dichterbij om dit te bekijken en te onderzoeken hoe dit kleine wonder van een alledaagse ontmoeting in elkaar zit. Ook hier getuigen broosheid en discretie van terughoudendheid en worden we eraan herinnerd dat we dingen soms meer kunnen waarderen wanneer we ze van een afstand zien.



Weakening of the touch

Marmer, stenen, grind, zand, styrodur, kleefmiddel, acrylverf, aluminium
30,5 x 80 x 21,5 cm



Letting the place In

Styrodur, gips, lijm, tl-buis
62 x 33 x 13 cm

Clara MONTOYA (1974)

Revolución, Carrara, 2015–2017

edition 2/3 + PA

Clara Montoya vermengt graag tijdloze tropen met de modernste technologie. Zij studeerde aan de Cité Internationale des Arts in Parijs en The Cooper Union in New York, en behaalde haar bachelordiploma beeldhouwkunst aan het Chelsea College Art in Londen, waarna zij wederom in de Engelse hoofdstad haar masterdiploma beeldhouwkunst behaalde aan het Royal College of Art.

Clara Montoya is dol op experimenteren en wisselt in haar werk nieuwe technologie graag af met materiaal met een eeuwenoude traditie. Soms vermengt zet het ene met het andere. Haar sculpturen kunnen een overweldigende en dreigende dimensie in relatie tot de toeschouwer aannemen, of gericht zijn op amper waarneembare verschijnselen die bijzondere aandacht vestigen op het detail en de miniaturisatie en subtiliteit van vrijwel onzichtbare gebaren. Deze verschuiving tussen verschillende maatstaven en middelen die de gebouwde materie ondersteunen, vormt een van de verrassendste aspecten van haar creatieve loopbaan.

Revolution, Carrara, 2015/2017 is een prachtig voorbeeld van datgene wat Clara Montoya na aan het hart ligt. De dubbel gemonteerde schermen zijn bevestigd op een ronddraaiende voet waarop doorlopend een video van de vernieling van een mijn in Carrara wordt afgespeeld. De schermen draaien 360 graden rond, in harmonie met de beweging van de camera waarmee de video is opgenomen. Deze uniforme beweging heeft een hypnotisch effect en dwingt de kijker om het werk heen te lopen om de versnelde beelden te bekijken en getuige te zijn van de geleidelijke vernietiging van het onderwerp.



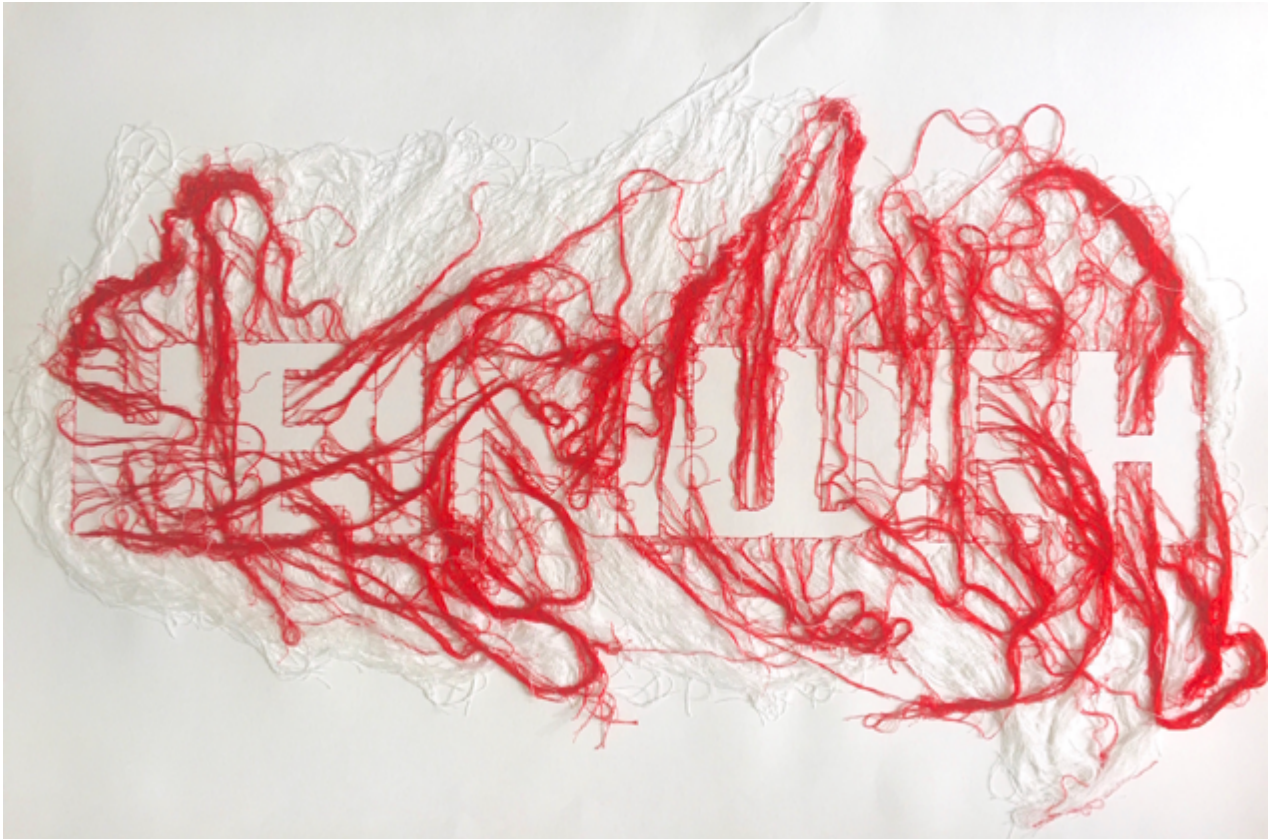
Twee video's van 56 minuten die 24 uur aaneen worden afgespeeld op twee roterende 65" 4K-beeldschermen van Sharp, een motor, ijzer, aluminium,
142 x 142 x 200 cm.

Emmanuelle RAPIN (1974)

Heimweh, 2019

Emmanuelle Rapin biedt prachtige voorbeelden van hedendaags weefwerk. Zij begon haar kunstopleiding aan de École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Parijs (ENSBA) onder leiding van Vladimir Velickovic en Jean-Luc Vilmouth (1998-2002). Tijdens deze periode kreeg zij een DAAD-studiebeurs, waarmee ze de Hochschule der Künste (HDK) in Berlijn kon bezoeken (2001). In 2002 behaalde zij in Frankrijk haar masterdiploma kunst. In 2003 werd zij toegelaten tot “La Seine”, het door Tony Brown geleide kunstonderzoeksprogramma aan de École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA) dat tot 2005 liep.

Emmanuelle Rapin heeft zich toegelegd op het artistiek gebruik van technieken die doorgaans met “handwerken” worden geassocieerd. Zij heeft zich verscheidene technieken – van weven tot borduren – eigengemaakt, die zij toepast in haar uiterst kunstzinnige creaties. De emotionele kern van haar werk houdt vaak verband met het materiaal van haar keuze, zoals *Heimweh* duidelijk laat zien. “*Heimweh*” – een woord en begrip dat de kunstenares bij haar verhuizing naar Berlijn opnieuw ontdekt heeft. Zoals zij zelf zegt: “Er bestaat geen krachtiger en volmaakter woord in een andere taal dan “*Heimweh*” om dit gevoel te omschrijven. Ik hou van dit woord omdat het precies datgene oproept wat het uitdrukt. Herhaling is cruciaal om een taal te leren, en door een woord te borduren kunt je het op een bijna obsessieve manier volledig in je opnemen”. In de context van het Europees Parlement, waar de meeste leden en medewerkers uit het buitenland komen, heeft het begrip een bijzondere emotionele kracht, omdat een grote meerderheid dit gevoel waarschijnlijk zelf ervaren heeft. De hier gebruikte techniek – borduurwerk – vereist meer kracht en benadrukt het onbedwingbare gevoel dat het werk oproept, zoals Rapin toelicht: “De rode draad die moet leiden is in de knoop geraakt, is onontwarbaar en laat het woord uiteindelijk verdwijnen. Zo wordt “*Heimweh*” een onderdrukte schreeuw”.



Geborduurde en geknoopte katoendraden op aquarelpapier,
70 x 100 cm

Julia SPÍNOLA (1979)

Rojamente, 2020

Julia Spínola is meester van het gebaar, een gids die de toeschouwer uitnodigt voor een actieve artistieke reis. Na het afronden van haar studie beeldende kunsten aan de Universiteit Complutense Madrid studeerde zij ook aan de kunstfaculteit in Lissabon. Onlangs kon zij in het kader van het DAAD-beurzenprogramma een jaar in Berlijn studeren.

In haar kunstwerken staat vaak het concept “opeenhoping” centraal. Of het nu vormen of materialen zijn – Julia Spínola gebruikt ze om zelfvoorzienende omgevingen te creëren waarin de toeschouwer wordt uitgenodigd zich vrij en toch onvrij te bewegen. De toeschouwer wordt weliswaar aangemoedigd om zich actief, zelfbewust en weloverwogen in de ruimte te bewegen, maar moet ook accepteren dat hij een zekere mate van invloed uit handen moet geven en moet functioneren binnen de regels die door de kunstinstallatie worden opgelegd. *Rojamente* is een perfect voorbeeld van deze sterk georganiseerde ontmoetingen. De vier heuvels zijn rechtstreeks op de grond aangebracht. Ze bakenen een ruimte af en nemen deze ruimte tegelijk ook in. De heuvels bevinden zich in dezelfde ruimte als de toeschouwer. Daarmee richten ze een officiële haptische uitnodiging tot de toeschouwer om eromheen en ertussendoor te lopen. Ze zijn omvangrijk en vormen dus een echt obstakel, wat hun een zekere figuratieve hoedanigheid geeft die waarschijnlijk zo is gecoördineerd dat de toeschouwer in een bepaalde richting wordt geleid. Julia Spínola is betrekkelijk specifiek over de scène als geheel: ze impliceert een gebaar, een dans, en er wordt interactie voorzien en verwacht.



© Ander Sagastiberrri

Plantaardige vezel
85 x 100 x 80 cm

Ritty TACSUM (1990)

Random Encounters, 2018-2021

Het werk van Ritty Tacsum is inherent experimenteel en wordt niet neergehaald door overbodige theoretische rechtvaardigingen. Ritty Tacsum gebruikt fotografie als primair medium om creatieve mogelijkheden uit te breiden. Om tot een persoonlijk verhaal te komen, voegt zij beelden toe, onttrekt en transformeert ze en splitst ze op in lagen. Intimiteit in haar vele vormen is een inspiratiebron voor de verhalen die de kunstenaar naar voren brengt. Haar werk wordt gevoed door insulaire ervaringen, met name de ervaring van de zee. De uitgestrekte, veranderlijke oceaan kan inspireren tot emoties die variëren van rust tot razernij, en biedt een welkome metafoor aan de kunstenaar die openlijk uitkomt voor het biografische karakter van haar werk. Een andere centrale locatie in haar werk is het bed, dat het midden houdt tussen kwetsbaarheid en veiligheid. De figuren die deze ruimten bevolken, geven het geheel een surrealistisch cachet door hun houding, hun gedeeltelijk verborgen gezicht en soms ook hun androgynse erotiek. *Random Encounters* is een sensuele illustratie van de dromerige scènes op een kruispunt van de vluchtige herinneringen en de fantasieën die Tacsum oproept. Twee mensen zonder gezicht delen een intiem, speels en erotisch moment. Er bestaat geen definitieve lezing van dit en ander werk van Ritty Tacsum, aangezien zij erbij blijft dat er geen concept of verhandeling aan haar werk ten grondslag ligt. Het beeld is onverbloemd, een puur emotionele compositie.



Gedrukt op glad katoenpapier
60 x 40 cm



Gedrukt op glad katoenpapier
70 x 55 cm

ACHTERGRONDMATERIAAL

ACHTERGRONDMATERIAAL

TENTOONSTELLINGEN

WOMEN AND CHANGE, ARKEN Museum voor Moderne Kunst, Kopenhagen, 5 februari – 14 augustus 2022.

By Her Hand: Artemisia Gentileschi and Women Artists of Italy, 1500–1800, Detroit Institute of Arts en het Wadsworth Atheneum Museum of Art, 6 februari – 29 mei 2022.

I-You-They: A Century of Artist Women, Meşer, Istanbul, 9 oktober 2021 – 27 maart 2022.

Artemisia: Vrouw & Macht, Rijksmuseum Twenthe, 6 september 2021 – 23 januari 2022.

Women in abstraction, Centre Pompidou, Parijs, 19 mei – 23 Aug 2021.

Women painters, 1780—1830 The birth of a battle, Musée du Luxembourg, Parijs, 19 mei – 25 juli 2021.

A Tale of Two Women Painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana, Museo Nacional del Prado, Madrid, 22 oktober 2019 – 2 februari 2020.

Women's Histories: Artists before 1900, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 23 augustus – 17 november 2019.

Hilma af Klint: Paintings for the Future, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 12 oktober 2018 – 23 april 2019.

Action (There's No Option): About Feminism, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich, 26 augustus – 22 oktober 2006.

Women Artists: 1550–1950, The Brooklyn Museum, New York, 1 oktober – 27 november 1977.

Les femmes artistes d'Europe exposent au Jeu de Paume, Jeu de Paume, Parijs, 11 februari – 28 februari 1937.

The International Incheon Women Artists' Biennale, Incheon, Korea (2007, 2009, 2011)

Project *Modern Woman* in het Museum of Modern Art, New York (2010)

LITERATUUR

Zoe Thomas, *Women Art Workers and the Arts and Crafts Movement – Gender in History*, Manchester University Press, 2022 (EN).

P. L. Henderson and Cheryl Robson, *Unravelling Women's Art: Creators, Rebels, & Innovators in Textile Arts*, Aurora Metro Publications, 2021 (EN). Eva Rossetti and Valentina Grande, *The Women Who Changed Art Forever: Feminist Art – The Graphic Novel*, Laurence King Publishing, 2021 (EN) Jitske Jasperse, *Het vrouwelijk oog wil ook wat: Vrouwen als opdrachtgevers, verzamelaars en kunstenaars*, Sterck & de Vreese, 2021 (NL)

Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* (heruitgave), Thames & Hudson, 2021 (EN)

Whitney Chadwick, *The Militant Muse: Love, War and the Women of Surrealism*, Thames & Hudson, 2021 (EN)

Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society – World of Art*, Thames & Hudson, 2020 (EN) Rebecca Morrill (ed.), *Great Women Artists*, Phaidon, 2019 (EN/FR)

Flavia Frigeri, *Women Artists*, Thames & Hudson, 2019 (EN/FR)

Camille Vieville en Laure Adler, *Les femmes artistes sont dangereuses*, Flammarion, 2018 (FR)

Angeles Caso Machicado, *Las olvidadas: una historia de mujeres creadoras*, Grupo Planeta, 2005 (ES)

Margarita Marquez Padorno (ed.), Almudena de la Cueva Batanero (ed.), *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015 (ES)

Rafael Gil Salinas en Concha Lomba Serrano, *Olvidadas y silenciadas: Mujeres artistas en la España contemporánea*, Universitat de València (ed.), 2021 (ES)

ESSAYS / ARTIKELEN

Sofia Cotrona, 'We Don't Need More Temporary Exhibitions of All Women Artists', 2021, voor hyperallergic.com (EN)

Onderzoeksdienst van het Europees Parlement, *Women In Arts And Culture – Artists, Not Muses*, maart 2021 (EN)

Anne de Coninck, 'Les femmes restent sous-représentées dans les musées', 2020 voor slate.fr (FR)

Julia Halperin en Charlotte Burns, 'Museums Claim They're Paying More Attention to Female Artists. That's an Illusion', voor Artnet, 2019 (EN)

Julia Halperin en Charlotte Burns, 'Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. Here's Why – and How That Can Change', voor Artnet, 2019 (EN)

Chad M. Topaz, Bernhard Klingenberg, Daniel Turek, et al. 'Diversity of artists in major U.S. museums', in *PLoS ONE* 14(3), 2019 (EN)

Hilary Robinson, 'Feminism Meets the Big Exhibition: Museum Survey Shows since 2005', in *On Curating*, nr. 27, mei 2016, pp. 29-40 (EN)

PODCASTS

Femmes d'art (FR).

Les grandes dames de l'art (door Aware) (FR)

Bow Down: Women in Art (door Frieze) (EN)

The Great Women Artists (EN)

COLLECTIEVEN / WEBSITES

Archief van vrouwelijke kunstenaars, onderzoek & tentoonstellingen <https://awarewomenartists.com>

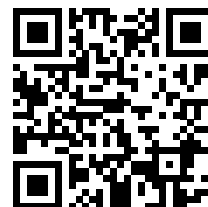
Guerrilla Girls <https://www.guerrillagirls.com/>

National Museum of Women in the Arts <https://nmwa.org/>

Art Herstory, celebrating artists from the Renaissance and Baroque eras: <https://artherstory.net/>

Femmes d'Art; Le média des femmes qui font le monde de l'art <https://femmes-dart.com/>

National Museum of Women in the Arts, Get the Facts <https://nmwa.org/support/advocacy/get-facts/>



<https://art-collection.europarl.europa.eu/>

