



Vrije Universiteit Brussel

Academiejaar 2014-2015

HET GESLACHT VAN HET GENIE

GENDERPROBLEMATIEK IN KUNSTKRITIEK

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Studiegebied Toegepaste Taalkunde voor het verkrijgen
Van de graad van Master Journalistiek
Laurence Ostyn
Promotor: Prof. Dr. Benjamin De Cleen





Vrije Universiteit Brussel

Academiejaar 2014-2015

GENIUS' GENDER

GENDER IN ARTCRITICISM

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Studiegebied Toegepaste Taalkunde voor het verkrijgen
Van de graad van Master Journalistiek
Laurence Ostyn
Promotor: Prof. Dr. Benjamin De Cleen



ABSTRACT

De kunstwereld is een mannenwereld. Canonieke namen van grootmeesters en hun monumentale werken pronken in vooraanstaande musea en domineren onze kunstgeschiedenis. De blanke mannelijke kunstenaar wordt doorheen de geschiedenis aangeprezen als een onbegrepen genie die als het ware als een goddelijke schepper zijn kunst creëert. In tegenstelling tot deze heldendaad wordt de vrouwelijke kunstenaar en haar werk als vreemd aanzien en lijkt zij vergeten te worden in de geschiedenis. Terwijl unieke kwaliteiten aan mannelijke grootmeesters worden toegeschreven worden werken van hun vrouwelijke collega's doorheen de geschiedenis als charmant beschouwd. Deze tweedeling past binnen het groter geheel van *genderdenken*.

Door middel van een kwalitatieve inhoudsanalyse wordt er in deze thesis onderzocht wat de genderverschillen zijn in hedendaagse kunstkritieken over mannelijke en vrouwelijke kunstenaars. De kunstkritieken die hiervoor bestudeerd worden, zijn zowel afkomstig uit gespecialiseerde kunstmagazines als uit kranten voor een breed publiek.

Trefwoorden: Gender, Kunst, Kunstkritiek, Kunstgeschiedenis, Berlinde De Bruyckere, Jan Fabre, Luc Tuymans, Marlene Dumas.

ABSTRACT

Art history is mostly dominated by men. This is shown by the canon that consists mainly of names of grand masters and their pupils. Great museums exhibit the art of canonical artists while the art of female artists is stored. This is one of the reasons why female artists are known as *Queen of depots* and are forgotten in major art history. Men are honoured as misunderstood masters while female artists are associated with madness. The contrast between male and female artists is a part of the bigger picture of gender.

This thesis contains a study of the different ways in which male and female artists are approached in contemporary art journalism, with a focus on art history and criticism of the 19th and 20th century. The art critics are studied through qualitative content analysis.

Keywords: Gender, Art, Art Criticism, Art History, Berlinde De Bruyckere, Jan Fabre, Luc Tuymans, Marlene Dumas.

PERSBERICHT

KUNSTENAARS ALS SUPERHELDEN EN CHARMANTE MEESTERESSEN

GENDERPROBLEMATIEK IN KUNSTKRITIEK

Gent, 16/07/2015

Gelijke kansen voor vrouwen als voor mannen, je hoort het overal. Quota's moeten gehaald worden en onlangs werd de Vlaamse Ombudsdienst bevoegd als meldpunt voor genderdiscriminatie. Kortom, gelijkheid voor vrouwen en mannen is vandaag een hot item, ook in kunst.

De kunstwereld is een mannenwereld. Kunstboeken en musea zitten propvol met belangrijke werken van grootmeesters. Terwijl de mannelijke kunstenaar als een goddelijke schepper zijn kunst creëert, wordt de vrouwelijke kunstenaar vergeten. Probeer maar eens vijf kunstenaressen op te sommen.

Het uitsluiten van de kunstenaressen uit de kunstwereld past binnen het groter geheel van *genderdenken*. Mannen lijken rationeel en autoritair terwijl vrouwen lief en charmant horen te zijn.

De kunstkritieken uit de vorige eeuw spelen in op dit onderscheid. Ze omschrijven mannelijke kunstenaars als intellectuelen en vrouwelijke kunstenaars als snoezig of als emotioneel labiel. Uit onderzoek blijkt dat de kunstcritici vandaag stilaan een andere weg inslaan.

In de kritieken over hedendaagse kunst komen twee grote groepen kunstenaars voor: de *rationeel* gedreven kunstenaars en de *emotioneel* gedreven kunstenaars. Deze twee profielen staan los van de gendergevoelige *man-vrouw* indeling. Hierdoor kunnen beide kunstenaarstypes zowel mannelijk als vrouwelijk zijn.

De *rationeel* gedreven kunstenaars worden erkend als grootmeesters. Ze lijken op een intellectuele manier kunst te maken en geven een kritische blik op de maatschappij. Voorbeelden van dit soort kunstenaars zijn Luc Tuymans en Berlinda De Bruyckere. Tegenover deze verstandige kunstenaars staan de *emotioneel* gedreven kunstenaars. De kunst van deze tweede groep lijkt te ontstaan uit hartstochtelijke kliederbeurten. Door hun enthousiaste drift worden deze kunstenaars niet altijd serieus genomen. Voorbeelden van dit kunstenaarstype zijn Marlene Dumas en Jan Fabre.

Deze nieuwe indeling bewijst dat het klassieke hokjesdenken *man-vrouw* steeds meer wordt losgelaten. Hierdoor krijgen vrouwelijke kunstenaars dezelfde kansen als hun mannelijke collega's en kan het dus ook omgekeerd; de kunstenaressen als superheldin en de charmante meester.

Auteur: Laurence Ostyn
VUB – Toegepaste Taalkunde
Master Journalistiek
Laurence.ostyn@vub.ac.be

AUTHENTICITEITSVERKLARING

Ik verklaar op mijn woord van eer dat ik de masterproef, Het Geslacht van het Genie, zelf heb geschreven. Ik heb voor de totstandkoming geen ongeoorloofd beroep gedaan op de hulp van derden en geen gebruik gemaakt van hulpmiddelen of bronnen die niet in de tekst worden vermeld. Alle woordelijke of inhoudelijke overnamen van bronnen werden als zodanig kenbaar gemaakt. Dit werk is noch in zijn geheel noch gedeeltelijk ingediend bij een andere beoordelingsinstantie dan de voor de masterproef bevoegde instantie.

Het is mij bekend dat de overname van teksten van derden - het internet inbegrepen - zonder opgave van bronnen als plagiaat wordt beschouwd.

Datum

Naam en handtekening

*WITHOUT THE DISCOVERY OF THE PILL,
I WOULD PROBABLY NOT EVEN BE AN ARTIST TODAY.*

(Marlene Dumas, 1995)

INHOUDSTAFEL

1. INLEIDING	P. 1
2. KADER	P. 5
2.1. GENDER	P. 5
2.2. GENDER IN KUNST	P. 7
A. KUNSTGESCHIEDENIS	P. 7
B. TWEESTRIJD VAN KUNSTENARESSEN	P. 9
C. ACADEMISCHE TRADITIES	P. 11
D. ALTERNATIEF	P. 12
E. VERANDERING	P. 13
F. SAMENGEVAT	P. 14
2.3. GENDER IN KUNSTKRITIEK	P. 15
A. ONTSTAAN VAN KUNSTKRITIEK	P. 15
B. VERANDERENDE TOON	P. 16
C. MANNELIJKE TROTS	P. 19
D. VROUWELIJK VERZET	P. 21
3. ANALYSE	P. 23
3.1. METHODOLOGIE	P. 23
A. ALGEMEEN	P. 23
B. KWALITATIEVE INHOUDSANALYSE	P. 24
C. ONDERZOEKSPUNTEN	P. 26
3.2. DUMAS EN TUYMANS	P. 28
A. BIOGRAFIE	P. 28
B. ANALYSE	P. 32
3.3. DE BRUYCKERE EN FABRE	P. 44
A. BIOGRAFIE	P. 44
B. ANALYSE	P. 48
3.4. SAMENGEVAT	P. 65
A. ALGEMEEN	P. 65
B. KUNSTENAARSTYPES	P. 67
4. CONCLUSIE	P. 72
5. BIBLIOGRAFIE	P. 77
5.1. GESCHREVEN BRONNEN	P. 77
5.2. ONLINE BRONNEN	P. 81
5.3. BRONNEN ANALYSE	P. 82

1. INLEIDING

De kunstgeschiedenis is een mannenwereld. Dit wordt onder andere geïllustreerd door het canon dat hoofdzakelijk uit namen van grootmeesters en hun leerlingen bestaat. Grote musea vullen hun zalen met klassiekers van canonieke kunstenaars terwijl de kunstwerken van hun vrouwelijke collega's keurig in de bergplaatsen worden bewaard. Dit is onder meer de reden waarom de kunstenares, als *Koningin der Depots*, vergeten wordt in de geschiedenis van de grote kunst. Het idee van de *homo universalis*, dat tijdens de Renaissance ontstond, wordt in onze gedachten door een man belichaamd, met Leonardo Da Vinci als schoolvoorbeeld. De *femina universalis*, het vrouwelijke equivalent van dit mannelijk ideaal, is in ons patriarchaal denken onbestaand.¹ Probeer maar eens vijf vrouwelijke kunstenaars op te sommen.

Het uitsluiten van de kunstenares uit het canon past binnen het groter geheel van de verborgen vrouw in de geschiedenis. Tot in de 20^{ste} eeuw krijgt de vrouw weinig belangstelling in het historisch onderzoek en wordt zij bijgevolg tot op vandaag minder frequent vermeld in de geschiedenis.

Geschiedenis is een cultureel product die de kennis over het verleden omvat. Ze wordt gecreëerd door historisch onderzoek dat gebaseerd is op vragen die historici stellen en de manier waarop ze die beantwoorden.² De specifieke interesses van historici voor bepaalde aspecten uit het verleden vormen dus de basis van de geschiedschrijving. Deze belangen zijn niet vast, maar veranderlijk aan temporele en geografische invloeden. Het onderzoeken van deze veranderlijke standpunten en de manier waarop geschiedschrijving tot stand komt, hangt samen met de ontwikkeling van genderstudies in sociale wetenschappen zoals kunstgeschiedenis en –kritiek. Genderstudies zijn gebaseerd op het idee dat de verschillen tussen mannen en vrouwen cultureel geproduceerd worden. Zo zijn de definities van *man* en *vrouw* en het karakteriseren van *mannelijkheid* en *vrouwelijkheid* cultuurproducten.³ Het fenomeen van de man wordt algemeen gekoppeld aan de publieke sfeer en aan politieke en economische machtsstructuren. Het klassieke beeld van de vrouw wordt daarentegen geassocieerd met de huiselijke sfeer en het zorgend en liefkozend karakter. Dit *zwart-wit*

¹ Stighelen, Katlijne Van der. Westen, Mirjam. Meijer, Maaïke. *Elck zijn waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*. (Gent: 1999): 17-26.

² Perry, Gill. *Gender and Art*. (New Haven: 1999): 8-31.

³ O'Rose, Sonya. *What is Gender History*. (Cambridge: 2010): 1-35.

denken speelt een grote rol in de maatschappelijke ideologie van het verleden en bestaat tot vandaag nog steeds. Grote mannelijke helden rijgen onze geschiedenis aan elkaar terwijl de vrouw aan de zijlijn meekijkt. Het effect van genderdenken rijkt verder dan louter de geschiedschrijving. Het belang van het zwart-wit denken is zo groot dat ze doorheen de hele geschiedenis invloed heeft gehad op het kijken en interpreteren van kunst.⁴

De hierboven geschetste context vormt de basis voor het onderzoek naar de genderdiversiteit binnen hedendaagse kunstkritiek over mannelijke en vrouwelijke kunstenaars. Hoe zijn de kunstkritieken over het werk van mannelijke en vrouwelijke kunstenaars *gegended*? Wat zijn de verschillende benaderingen van vrouwelijke en mannelijke kunstenaars? Welke types kunstenaar bestaan er? Zijn alle mannelijke kunstenaars geniale scheppers van monumentale kunst of bestaan er ook grootmeesterlijke mislukkingen? Wordt de vrouwelijke kunstenaar in onze maatschappij reeds geaccepteerd als volwaardig kunstenaar? Sluimeren in de contemporaine kritieken nog resten van het zwart-wit genderdenken door? Welke veranderingen zijn er in de kunstkritieken van vandaag aan te treffen? Is er, net als in de 19^{de} eeuw, nog steeds een kenmerkende woordkeuze in de beschrijvingen van het werk van kunstenaressen terug te vinden of stellen critici zich vandaag neutraal op? Indien er nog steeds een specifieke woordkeuze bestaat voor mannelijke en vrouwelijke kunst, heeft die dan betrekking op de eigenschappen van de hedendaagse ideale man en vrouw? Is er in de kunstkritiek nog steeds meer belangstelling voor het privéleven van de kunstenaressen dan bij haar mannelijke collega? Wordt zij nog steeds aanzien als minderwaardig en emotioneel labiel terwijl haar mannelijk equivalent als onbegrepen meester aanzien wordt? In het kort, kan een vrouwelijke kunstenaar in onze samenleving beschouwd worden als een genie of blijft zij in de schaduw van de grootmeester werken?

Om deze vragen te beantwoorden worden er in dit werkstuk twee casussen uitgelicht. Twee duo's die zowel een mannelijke als een vrouwelijke kunstenaar omvatten, worden uitgediept. Hierbij wordt er een diepgaande analyse gemaakt over verschillen en gelijkenissen in de benaderingen van de kunstenaars in de hedendaagse kunstkritiek. De kunstbladen die voor deze analyse gebruikt worden zijn Nederlandstalig en omvatten zowel

⁴ Perry, Gill. *Gender and Art*. (New Haven: 1999): 8-31.

algemene kunstartikels voor het brede publiek als gespecialiseerde magazines binnen het genre van de kunstkritiek.⁵ Door zowel gebruik te maken van het brede algemene schrijven over kunst als van toegespitste artikels wordt het maatschappelijk draagvlak van de vrouwelijke kunstenaar beter geanalyseerd. Indien de breed toegankelijke artikels niet zouden worden opgenomen in deze uiteenzetting zou de sociale legitimiteit van het kunstenaarschap niet ten volle onderzocht worden.

De besproken kunstenaarsduo's zijn Luc Tuymans en Marlene Dumas, en Berlinde De Bruyckere en Jan Fabre. Het eerste kunstenaarsduo heeft betrekking op de schilderkunst. Zowel Tuymans als Dumas houden vast aan de traditie van het penseel op het doek en bovendien vertrekken beide kunstenaars uit beelden uit de media. Door de grote gelijkenissen in hun uitgangspunt en hun manier van omgaan met beelden vertoont hun werk eveneens visueel analogieën. Bij dit kunstenaarsduo wil ik nagaan of de kunstkritieken nog steeds een bepaalde woordkeuze hanteren voor het beschrijven van vrouwelijke kunst waarbij de nadruk wordt gelegd op de vrouwelijke aspecten van het werk. Daarnaast wil ik ook onderzoeken of er bij de kritieken over de vrouwelijke kunstenaar nog steeds een grotere belangstelling is voor haar privéleven dan bij de mannelijke meester.

De tweede casus die in deze thesis wordt uitgediept, heeft betrekking op Jan Fabre en Berlinde De Bruyckere. Beide kunstenaars zijn actief binnen de discipline van de beeldhouwkunst. De keuze voor het selecteren van het werk van Berlinde De Bruyckere berust op het tegenstrijdig karakter met de kunsttraditie. Beeldhouwkunst wordt tot in de 20^{ste} eeuw niet aanzien als een vrouwelijke discipline. Vrouwen dienen volgens de 19^{de} en 20^{ste} eeuwse ideologie lief en teder te zijn en worden absoluut niet geassocieerd met het harde werk van het beeldhouwen. Ik wil nagaan of onze hedendaagse maatschappij nog steeds vasthoudt aan deze principes. De Bruyckere is een vooraanstaand beeldend kunstenaar die beeldhouwwerken maakt, maar deze vervaardigt uit was en hars. Door het maken van beeldhouwwerken breekt zij met de traditie, maar door haar keuze voor zachte materialen, zoals was en hars, sluit De Bruyckere toch aan bij de kunsttraditie. De keuze voor de mannelijke kunstenaar Jan Fabre berust op de gemeenschappelijke thematiek met De

⁵ A Prior Magazine (BE); Cultuurbijlage De Morgen (BE); Cultuurbijlage De Standaard (BE); De Witte Raaf (BE); Dietsche Warande en Belfort (BE); H Art Magazine (BE); Karakter (BE); Kunstbeeld (NL); Kunsttijdschrift Vlaanderen (BE); Kunstschrift (NL); Kunstwerkt (VL); Museumkrant (VL); Museumtijdschrift (NL); nY (VL); Ons Erfdeel (VL en NL); Openbaar; Kunstbezit Vlaanderen (BE); Rekto:verso (BE); Streven (VL en NL)

Bruyckere. Beide kunstenaars verwerken existentiële thema's in hun werk. Ze geven allebei uitdrukking aan de contrasten *leven en dood* en *schoonheid en lijden*, maar doen dit elk op hun eigen manier. Hierdoor verschillen hun werken in vormtaal en vormen ze een goed contrast om te onderzoeken of er in de woordkeuze van de kunstcritici gelijkenissen of verschillen aan te treffen zijn.

2. KADER

2.1 GENDER

Waarom wordt de kunstwereld gedomineerd door mannen? Hoe komt het dat vrouwelijke kunstenaars niet frequent voorkomen in de kunstgeschiedenis? Waarom koppelen wij het idee van de grootmeester aan een man? Hoe komt het dat vrouwen niet terug te vinden zijn in het klassieke canon? En waarom wordt de kunstenares doorheen de geschiedenis als een uitzondering beschouwd?

Dit zijn slechts enkele vragen die gesteld kunnen worden bij een kritische benadering van de kunstgeschiedenis. De vrouwelijke kunstcriticus Linda Nochlin schrijft in 1971 een artikel waarin ze de vraag stelt waarom er geen grote vrouwelijke kunstenaars bestaan.⁶ In dit onderzoek heeft Nochlin geen aandacht voor de kunstwerken zelf, maar bestudeert zij de eigentijdse sociale omstandigheden die aan kunstwerken voorafgaan. Zo onderzoekt zij wie de kunstwerken maakt, welke opdrachtgevers er zijn en welke gangbare ideeën er bestaan over de kunstenaars en hun werk. Uit haar studie concludeert ze dat de hele kunstgeschiedenis gedomineerd wordt door de blanke mannelijke meester. Dit westers idee van de kunstenaar is ontstaan binnen een discours van maatschappelijke waarden en normen waardoor het natuurlijk aanvoelt. Door deze algemene aanvaarding is het beeld van de mannelijke meester machtig binnen de westerse samenleving en houdt het tot vandaag stand.⁷

De hele kunstgeschiedenis moet gesitueerd worden binnen een grotere sociale, politieke en economische context die door een eigentijds discours beheerst wordt.⁸ Kunst wordt namelijk gedetermineerd door de sociale geschiedenis waarin ze wordt gemaakt.⁹ Het discours van een bepaalde periode hangt samen met een welbepaalde ideologie die een groter geheel over de mens, de maatschappij en haar waarden en normen impliceert.¹⁰ Binnen dit breder kader behoort de kunst en haar canon als een strategie in de productie en reproductie van seksuele verschillen. Deze theorie is gebaseerd op het fundamenteel verschil tussen sekse en gender.¹¹ Terwijl sekse naar de biologische aard en lichamelijke

⁶ Nochlin, Linda. *Women, Art and Power; and Other Essays*. (New York: 1989): 100-165.

⁷ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 8-20.

⁸ Pollock, Griselda. *Differencing the Canon: Feminism and Writing of Art's Histories*. (London: 1999): 23-37.

⁹ Bal, Mieke. Bryson, Norman. "Semiotics and Art History." In: *The Art Bulletin*. Vol 73 (1991): 174-208.

¹⁰ Stighelen, Katlijne Van der. Westen, Mirjam. Meijer, Maaïke. *Elck zijn waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*. (Gent: 1999): 17-25.

¹¹ Ibid.

kenmerken van de man en de vrouw verwijst, heeft gender betrekking tot de sociale en culturele betekenissen die aan het sekseverschil worden toegekend. Gender is met andere woorden de in cultuur gebrachte en geïnterpreteerde sekse. Het is het groter geheel waarbinnen de machtsrelaties tussen mannen en vrouwen geplaatst moeten worden.¹²

Tot in de 20^{ste} eeuw krijgt het concept *gender* weinig belangstelling en wordt er algemeen aanvaard dat de verschillen tussen mannen en vrouwen gebaseerd zijn op het natuurlijk geslacht.¹³ Sociale verschillen zoals het actief en passief participeren in de maatschappij, maar ook de politieke en economische macht en invloed worden tot enkele decennia geleden toegeschreven aan de biologische diversiteit.¹⁴

Sinds 1960 krijgt het concept *gender* meer belangstelling en wordt de ideologische blik op het verleden en de huidige maatschappij verruimd. Hierbij speelt de sociaal culturele context een grote rol. Genderstudies werpen een kritische blik op verstarde patriarchale genderverhoudingen en proberen individuele en institutionele machtsverhoudingen en symbolen bloot te leggen.¹⁵ Ze vormen een symbolisch systeem, een genre die de fundamentele organisatie van de maatschappij op basis van het onderscheid man-vrouw in vraag stelt.¹⁶ Hierbij heerst een grote diversiteit aan inzichten, waardoor gender als wetenschappelijke benadering beroep doet op verschillende vakgebieden om de complexiteit van haar kernproblematiek te doorgronden. Door deze interdisciplinaire benadering is gender een brede wetenschappelijke tak die onder andere sociologie, geschiedenis, semiotiek en andere sociale wetenschappen omvat.¹⁷

De basis voor genderstudies binnen de kunstgeschiedenis wordt in 1949 gelegd door Simone De Beauvoir met haar artikel *Le Deuxième Sexe*. In deze feministische klassieker gaat De Beauvoir op zoek naar verklaringen voor de ongelijke verhoudingen tussen mannen en vrouwen. Deze ongelijkheid berust op de overheersing van de patriarchale ideeën die de sociale ordening, psychologische processen en representaties structureren. Zo komt het dat het mannelijke, zowel de concrete personen van het mannelijk geslacht, als de mannelijk geconnoteerde symbolen, in veel culturen tot op vandaag hoger wordt gewaardeerd dan het vrouwelijke. De hele samenleving is als het ware door de mannelijke dominantie *gegended*

¹² Stighelen, Katlijne Van der. Westen, Mirjam. Meijer, Maaïke. *Elck zijn waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*. (Gent: 1999): 13-15.

¹³ Yuval-Davis, Nira. *Gender and Nation* (Londen: 1998): 1-25.

¹⁴ O’Rose, Sonya. *What is Gender History*. (Cambridge: 2010):1-35.

¹⁵ Fraser, Hilary. “Women and the Ends of Art History: Vision and Corporeality in Nineteenth Century Critical Discourse.” In: *Victorian Studies*. Vol 42. (1999): 77-100.

¹⁶ O’Rose, Sonya. *What is Gender History*. (Cambridge: 2010):1-35.

¹⁷ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. (New York: 1999): 1-12.

waardoor fenomenen die op zichzelf sekseneutraal zijn toch gendergerelateerd worden. Zo wordt het huishouden met het vrouwelijke geconnoteerd, terwijl de man als kostwinnaar buitenshuis gaat werken. De stereotyperingen die hierdoor tot stand komen, zijn diep in onze westerse samenleving ingebakken en zijn zelfs terug te vinden in sprookjes en andere literatuur.¹⁸

De lange geschiedenis en de algemene aanvaarding van deze gendergevoelige typeringenvormen de oorzaak voor het feit dat deze ideeën nog steeds terug te vinden zijn in ons huidig denken. Voor ons lijkt de man als *actief subject* een natuurlijk gegeven.¹⁹ Hij wordt geassocieerd met het rationele, de verantwoordelijkheid en het autoritaire, terwijl zij als *passief object* in verband wordt gesteld met het immanente, het liefhebben en het zorgen.²⁰ Fysionomische verschillen worden met andere woorden incorrect gebruikt en impliceren een zogenaamde *natuurlijke hiërarchie* die in de maatschappelijke orde weerspiegeld wordt. Door het consolideren van de sociaal maatschappelijke normen door de man, zijn maatschappelijke instituties niet neutraal, maar worden ze door een mannelijk gedachtegoed beheerst.²¹ Zo is ook de kunstwereld en haar canon een illustratie van de hiërarchische structuur die samenhangt met een mannelijk discours en blijft het *zwart-wit genderdenken* tot vandaag een moeilijke kwestie.²²

2.2 GENDER IN KUNST

A. KUNSTGESCHIEDENIS

Doorheen de hele kunstgeschiedenis worden vrouwelijke kunstenaars sporadisch vermeld en maken zij veelal carrière in de schaduw van hun meester, vader of echtgenoot. Reeds in de Oudheid is de geschiedenis van de vrouw in de kunst schaars. Zo vermeldt de Romeinse geleerde Plinius De Oudere (25-79 na Chr.) in zijn geschrift *Historia Naturalis* amper vijf vrouwelijke schilders en stelt hij vast dat het beoefenen van de kunstpraktijk voor vrouwen zeldzaam is.²³

¹⁸ Perry, Gill. *Gender and Art*. (New Haven: 1999): 8-31.

¹⁹ Buikema, Rosemarie. Tuin, Iris van der (red.). *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. (Bussum: 2007): 15-32.

²⁰ O'Rose, Sonya. *What is Gender History*. (Cambridge: 2010):1-35.

²¹ Stighelen, Katlijne Van der. Westen, Mirjam. Meijer, Maaike. *Elck zijn waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*. (Gent: 1999): 17-26.

²² Buikema, Rosemarie. Tuin, Iris van der (red.). *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. (Bussum: 2007): 33-48.

²³ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 8-20.

Tijdens de Middeleeuwen zijn vrouwen voornamelijk actief binnen de productie van verlichte handschriften in kloosters. Aangezien deze kunstvorm in de eigentijdse samenleving als ambacht aanzien wordt, gebeurt de vervaardiging ervan hoofdzakelijk anoniem. Hierdoor is de vermelding van vrouwen in historische bronnen voor deze periode minimaal. De kenmerkende bescheidenheid uit de Middeleeuwen die de oorzaak vormt voor het gebrek aan bronnen wordt tijdens de Renaissance omgekeerd voor een grote pronkzucht en belang voor het individu. Deze nieuwe interesse is het gevolg van het humanistisch gedachtegoed dat ontstaat tijdens de 15^{de} eeuw in Italië. De vernieuwde levensstijl omvat een grote persoonlijkheidsdrang en streeft naar een ideale schoonheid die gebaseerd is op de esthetische waarden uit de Klassieke Oudheid. Deze bloeiende interesse in het centraliseren van de mens vormt een goede basis voor het ontstaan van kunstenaarsbiografieën. Aanvankelijk zijn de auteurs van deze geschriften zelf kunstenaars en later worden ze ook geschreven door niet-kunstenaars. Enkele bekende schrijvers binnen dit genre zijn Giorgio Vasari (1511-1574) en Karel van Mander (1548-1606).

Ondanks het toenemend belang voor het individu en de grote bloei van de kunstgeschiedenis door de heropleving van de Klassieke Oudheid, blijft de vrouw nog steeds op de achtergrond in de kunstwereld. Opmerkelijk is dat er net als bij Plinius ook in de levensbeschrijvingen van vrouwen tijdens de Renaissance meer aandacht uitgaat naar de vrouwelijkheid en haar privéleven dan naar de artistieke prestaties zelf. Deze bijzondere vermeldingen zijn aantrekkelijk voor de lezer en bevestigen de uitzonderlijke status van de vrouw in de kunst. Hierdoor ontstaan er verhalen rond vrouwelijke kunstenaars en worden geschiedenis en fictie met elkaar vervlochten.

Vanaf de 17^{de} eeuw is er een bewustzijnsproces met reflecties en publicaties over de algemene situatie van vrouwen in de kunst. Ondanks deze toegeving wordt de vrouw nog steeds als minderwaardig beschouwd.²⁴ Vanaf de late 18^{de} eeuw wordt de reeds minieme belangstelling voor kunstenaressen verder gereduceerd door de groeiende interesse in de stilistische vernieuwingen binnen de kunst. De kunstgeschiedenis omvat vanaf deze periode niet langer de historie van kunstenaarslevens, maar focust op de stilistische evolutie. Hierbij is er een toenemend belang voor stambomen en invloeden onder kunstenaars en wordt de basis voor het nu nog steeds bestaande canon van grootmeesters gevormd. Aangezien vrouwen tijdens de 18^{de} en 19^{de} eeuw veelal anoniem of in de context van een groter atelier

²⁴ Vigué, Jordi. *Grote Meesters van de Schilderkunst: Schilderessen*. (Lisse: 2004): 9-32.

werken, worden zij door deze focusverandering onvermijdelijk opzij geschoven en verdwijnen zij als loutere imitatoren van hun mannelijke collega's uit de geschiedenis. Dit structureel negeren van kunstenaressen in de geschiedenis laat tot vandaag haar sporen na.²⁵

B. TWEESTRIJD VAN KUNSTENARESSEN

In de context van de 19^{de} eeuw ontstaat de kunstgeschiedenis als wetenschappelijke discipline zoals wij ze vandaag nog kennen. Deze vroege kunstgeschiedenis wordt geleid door de scheiding tussen het openbare leven voor de man en de privésfeer voor vrouw. Hierdoor wordt de vrouw gebombardeerd tot *engel van het huis*, een ideaal haast goddelijke huiselijke figuur. De vrouw hoort volgens de 19^{de} eeuwse ideologie netjes en kuis te zijn en is door haar lieflijke aard niet opgewassen tegen het gevaar en onheil van de buitenwereld. Hierdoor wordt de vrouw uitgesloten uit het publieke leven en dient zij haar zogenaamde natuurlijke kwaliteiten als huisvrouw en moeder te benutten.²⁶ Door haar zwakke aard mag zij niet in aanraking komen met de gevaren van het openbare leven en heeft zij nood aan de bescherming die de privésfeer ter beschikking stelt.²⁷ Dit zorgt er echter voor dat vrouwen geen kans krijgen tot persoonlijke ontwikkeling en zelfverwezenlijking en bijgevolg geschrapt worden uit de kunstwereld.

Tijdens de 19^{de} eeuw waait er een nieuwe wind door de kunstwereld en komen haar tradities op losse schroeven te staan. Zo verschuift de kunstopleiding van het meesterschap in het atelier naar de academie, ontstaat er professionele kunstkritiek, openen er talrijke musea en wordt de kunstenaar niet langer als ambachtsman aanzien. Deze veranderingen zijn belangrijk voor onze hedendaagse kunstbeleving. In de context van de 19^{de} eeuw is de kunstbeoefening door vrouwen enkel voor rijke dames weggelegd. Het is in deze tijd gebruikelijk om als vrouw een brede oppervlakkige vorming, inclusief een kunstopleiding, te genieten, maar onfatsoenlijk om huishoudelijke taken opzij te laten liggen voor het praktiseren van het kunstvak. Bovendien is het in de 19^{de} eeuw eveneens ongehoord om als vrouw via kunst in eigen levensonderhoud te kunnen voorzien. Ondanks deze morele

²⁵ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 186- 190.

²⁶ Furneaux, Holly. "Victorian Sexualities". In: *Literature Compass* 8. (2011): 767-775.

²⁷ Buikema, Rosemarie. Tuin, Iris van der (red.). *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. (Bussum: 2007): 214-229.

vooringenomenheid ontstaan er binnen het vrouwelijk kunstenaarschap twee types kunstenaars. Enerzijds zijn er de penseelprinsessen en anderzijds de broodkunstenaressen. De eerstgenoemde groep heeft betrekking op de hogere standen en de gegoede burgerij die tijdens hun opvoeding kunnen genieten van een beperkte teken- en schilderkunstopleiding.²⁸ Het schilderen naar huiselijke thema's wordt in de eigentijdse ideologie als een waardige bezigheid beschouwd voor vrouwen. De zachte aard van de gebruikte materialen en onderwerpen ondermijnen de vrouwelijkheid niet. Bovendien vormen de elegantie en fijnzinnigheid van de vrouw een natuurlijke aanleg voor dit vak. Ondanks deze positieve benaderingen wordt er van een vrouw verwacht dat zij haar kunstpraktijken stopzet als zij trouwt of kinderen krijgt.²⁹ Om deze redenen is het voor een vrouw tijdens de 19^{de} eeuw bijna onmogelijk om de status van de amateurkunsten te overstijgen en op professioneel niveau te werk gaan. Hierdoor heerst er doorheen de hele 19^{de} eeuw bij vrouwelijke kunstenaars een dilemma tussen kunstuitoefening of huwelijk en moederschap. En zo komt het dat het niet ongewoon is om als vrouwelijke kunstenaar ongehuwd of kinderloos te blijven.³⁰

Tegenover deze elitaire zondagskunstenaressen staan de broodkunstenaressen die kunst nodig hebben om te kunnen overleven. Amateur of professioneel artieste, voor beide types kunstenaars is het verkrijgen van erkenning niet eenvoudig. Zo is er tot diep in de 20^{ste} eeuw voor vrouwen geen goede kunstopleiding. Aanvankelijk krijgen leerlingen aan het begin van de 19^{de} eeuw een kunstopleiding van enkele jaren in het atelier van een professioneel kunstenaar aangevuld met avondlessen op een tekenacademie.³¹ Reeds dan worden vrouwen vaak niet toegelaten in het atelier van een grootmeester, waardoor de meeste vrouwelijke kunstenaars uit die tijd lid zijn van een kunstenaarsfamilie en op die manier in het familieatelier kunnen studeren en meewerken.³²

²⁸ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 8-20.

²⁹ Vigué, Jordi. *Grote Meesters van de Schilderkunst: Schilderessen*. (Lisse: 2004): 9-32.

³⁰ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 94-183.

³¹ Parker, Rozsika. Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women Art and Ideology*. (London: 1998): 50-81.

³² Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 22-32.

C. ACADEMISCHE TRADITIES

Na de reeds vermelde veranderingen in het kunstlandschap van de 19^{de} eeuw verschuift de opleiding van het atelier naar de academie en verdwijnt de traditionele atelieropleiding op de achtergrond. De academies worden georganiseerd volgens Italiaanse en Franse modellen uit de 17^{de} eeuw waarbij kunst uit de Klassieke Oudheid centraal staat en de diverse kunstvormen hiërarchisch worden geordend. Zo pronkt de schilderkunst bovenaan de classificatie met de historieschilderkunst aan de top, vervolgens de portret-, landschaps- en genreschilderkunst en daarna het stilleven. Pas na alle vormen van schilderkunst wordt de beeldhouwkunst geklasseerd en helemaal onderaan de randschikking zijn de werken op papier en de toegepaste kunsten terug te vinden. Het onderwijs aan de academies verloopt volgens een vast patroon, waarbij de kunstenaar in spe begint met het kopiëren op plat vlak. Daarna leert hij tekenen naar gipsen afgietsels van beelden uit de Klassieke Oudheid en uiteindelijk maakt hij kunst naar het mannelijk naaktmodel.³³ Dit laatste opleidingsonderdeel vormt de oorzaak voor het ontzeggen van de toegang voor vrouwelijke kunstenaars.³⁴ Volgens de 19^{de} eeuwse ideologie is het werken naar mannelijk naakt ondenkbaar en immoreel voor vrouwen. Hierdoor worden vrouwen geweigerd aan de academies en is het voor hen bijgevolg onmogelijk om zich toe te spitsen op het verheven genre van de historieschilderkunst.³⁵ Door deze impotentie dienen vrouwen zich verplicht toe te leggen op lagere kunstvormen zoals de toegepaste kunsten, het stilleven, het portret en de genreschilderkunst met lieflijke tafereeltjes uit de huiselijke sfeer.³⁶

Historieschilderkunst representeert grote thema's uit de geschiedenis, mythologie en religie op grote formaten. Deze majestueuze schilderkunst vereist een goede kennis van het perspectief en de anatomie, waardoor een vrouw ongeschikt is om zich te verdiepen in dit genre. Dit blijkt onder meer uit het traktaat van de Franse schilderes Marie-Elisabeth Cavé in 1850 waarin zij stelt dat een vrouw die historieschilderkunst maakt, verloren is als schilder en als vrouw.³⁷ Deze ideologische discriminatie vormt een van de oorzaken voor het ontbreken van vrouwennamen in het grote kunstcanon.³⁸

³³ Macdonald, Stuart. *The History and Philosophy of Art Education*. (Cambridge: 2004): 41-59.

³⁴ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 34-92.

³⁵ Brand, Peg. "Feminist Art Epistemologies: Understanding Feminist Art." In: *Hypatia*. Vol 21. (2006): 166-189.

³⁶ Huet, Leen. Grieten, Jan. *Oude Meesteressen: Vrouwelijke kunstenaars in de Nederlanden*. (Leuven: 1998): 9-18.

³⁷ Cavé, Marie-Elisabeth. *Le Dessin sans maître, méthode pour apprendre à dessiner de mémoire*. (Paris: 1850).

³⁸ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 34-92.

D. ALTERNATIEF

Aangezien vrouwen tot halverwege de 19^{de} eeuw geen toegang krijgen tot de academies gaan zij op zoek naar alternatieve kunstopleidingen. Zo worden kunstenaressen onderwezen in het atelier van een familielid of volgen zij privélessen bij een mannelijk vakgenoot. Deze privélessen zijn door de hoge kostprijs enkel weggelegd voor een elitair publiek. Dat blijkt onder andere uit de overgeleverde bronnen van de kunstenaar Philip Zilcken die in 1896 vijf maanden lessen aanbiedt in ruil voor tweehonderdvijftig gulden.³⁹

Kunstenaressen die het minder breed hebben en zich geen privélessen kunnen veroorloven, kunnen aansluiten bij de tekenscholen of kunstgenootschappen. Deze tekenscholen bieden kunstonderwijs en andere activiteiten als lezingen en tentoonstellingen in ruil voor een jaarlijks lidmaatschap van enkele gulden. In tegenstelling tot de academies richten deze tekenscholen zich op beginners en vormen zij een goede basis voor de vrouw in de kunst.⁴⁰

Een laatste alternatief voor kunstenaressen uit de 19^{de} eeuw is zelfstudie. Dankzij de kant en klaar te verkrijgen schilderbenodigdheden en het groot aantal handboeken kunnen kunstenaressen aan de slag in een hoekje van de huiskamer. De modelboeken reiken verschillende onderwerpen en technieken aan en maken de vrouwelijke kunstenaar wegwijs in de wereld van de kunst met uitleg over pigmenten, het opspannen van doeken, tekentechnieken, anatomie en perspectief. Aanvankelijk richten deze traktaten zich op beginners en amateurkunstenaars, maar later worden ook werken gepubliceerd die door gevestigde schilders gebruikt kunnen worden. Binnen deze modelboeken ontstaat een grote diversiteit, waaronder een sectie die zich speciaal toespitst op vrouwelijke kunstenaars. Een voorbeeld van een dergelijk traktaat is *Modellen van Bloemen, Vruchten en Fruiten* door de Saksische kunstenaar Luck. In de krant *Utrechtsche Courant* wordt er in 1807 reclame gemaakt voor dit werk als *modelboek voor dames om daar naar te tekenen, te schilderen en te borduren*.⁴¹

³⁹ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 34-92.

⁴⁰ Parker, Rozsika. Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women Art and Ideology*. (London: 1998): 50-81.

⁴¹ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 34-92.

E. VERANDERING

Vanaf 1850 worden vrouwen langzamerhand toegelaten aan academies. Aanvankelijk worden speciale damesklassen georganiseerd waar kunstenaressen hun mannelijke collega's naar gekleed model tekenen. Later dragen de mannelijke modellen een korte broek en uiteindelijk worden getalenteerde vrouwen met mondjesmaat toegelaten tot het eigenlijke naakttekenen. Aan het einde van de 19^{de} eeuw zijn de vrouwelijke kunstenaars niet meer weg te denken uit de academies, waardoor de kloof tussen mannelijke en vrouwelijke kunstenaars verkleint.⁴² Maar ondanks de grote aanwezigheid van vrouwen blijft er een distantie. Zo worden kunstenaressen onder meer op een verschillende manier benaderd dan hun mannelijke collega's en blijft de man heersen over de kunstwereld. Vrouwelijke leerlingen worden hoffelijk benaderd, terwijl jongens streng onderricht worden.

Behalve deze verschillende aanpak komen vrouwen niet in aanmerking voor een studiebeurs binnen het kunstonderwijs. Getalenteerde leerlingen genieten tijdens de 19^{de} eeuw vaak van een kosteloze opleiding in de veronderstelling na de educatie een groot succes te boeken. Maar aangezien het voor een vrouw ongehoord is om in haar eigen levensonderhoud te voorzien, wordt zij door de normen van de samenleving gedwongen in de positie van de amateurkunstenares en is een financiële ondersteuning van haar opleiding onzinnig.⁴³ Naast deze discriminatie kunnen vrouwen eveneens niet deelnemen aan prestigieuze wedstrijden zoals de Prix de Rome, aangezien het naakttekenen hiervoor een vereiste was.⁴⁴

Ondanks de toelating aan de academie bleef de vrouw onderdrukt door de sterk ingeburgerde eigentijdse waarden en normen en moest zij zich als kunstenares tevreden stellen met een carrière in de schaduw van de mannelijke grootmeesters. Ook bij de overgang naar de 20^{ste} eeuw, wanneer de vrouw goed vertegenwoordigd wordt in de academies en de verschillen in het onderwijs geleidelijk verdwijnen, sluimeren de onherroepelijke normen en waarden uit de 19^{de} eeuw door en blijft het voor een vrouw vrijwel uitgesloten om door te breken als kunstenares.⁴⁵ Opvallend is echter dat gelijktijdig met het verkleinen van de kloof tussen mannelijke en vrouwelijke kunstenaars de belangstelling voor de academische opleiding achteruit gaat. Steeds meer kunstenaars keren de traditionele academische opleiding met haar classicistische regels de rug toe en gaan op

⁴² Efland, Arthur. *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*. (New York: 1990): 41-72.

⁴³ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 34-92.

⁴⁴ Denis, Cardoso Rafael. Trodd, Colin. *Art and the Academy in the Nineteenth Century*. (Manchester: 2000): 71-85.

⁴⁵ Parker, Rozsika. Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women Art and Ideology*. (London: 1998): 50-81.

zoek naar modernere alternatieven die aansluiten bij de vernieuwende kunststromingen als het expressionisme. Ook deze verschuiving in belangstelling zorgt ervoor dat de vrouw een zekere achterstand oploopt en bijgevolg geen deel kan uitmaken van de top binnen de kunstwereld.⁴⁶

F. SAMENGEVAT

Algemeen kan er gesteld worden dat de oorzaak voor het ontbreken van de vrouw in het grote kunstcanon niet eenduidig is. Het uitsluiten van de kunstenares heeft haar fundamentele in de bredere genderideologie waarbij de vrouw door maatschappelijke verwachtingen in een bepaalde richting gestuurd wordt. De normen en waarden uit de 19^{de} eeuwse samenleving stereotyperen de vrouw als passief object binnen de huiselijke sfeer.⁴⁷ Hierdoor wordt zij gebannen uit het openbare leven en krijgt zij niet de kans tot zelfontplooiing. Dit is onder meer de reden waarom vrouwelijke kunstenaars levenslang actief blijven binnen het dilettantisme. Bovendien wordt er in de 19^{de} eeuw van een vrouw verwacht dat zij haar kunstpraktijken stopt bij het stichten van een gezin. Door deze opgelegde maatschappelijke normen wordt de vrouwelijke kunstenaar niet serieus genomen en krijgt zij geen degelijke opleiding binnen de mannelijke kunstwereld en haar instituties.⁴⁸ Het ontnemen van een degelijke opleiding leidt ertoe dat vrouwelijke kunstenaars geen kennis kunnen opdoen over het naakttekenen. Hierdoor worden zij uitgesloten uit de grote kunsten en dienen zij zich verplicht toe te leggen op de lagere genres binnen de schilderkunst. Door de kunstpraktijken binnen de laag gewaardeerde kunstvormen zijn de namen van vrouwelijke kunstenaars minder bekend en worden zij bijgevolg niet opgenomen in belangrijke kunstlexica.⁴⁹ Op die manier worden vrouwen letterlijk vergeten in de kunstgeschiedenis en wordt het idee van de kunstenares als uitzondering gecreëerd. Ondanks deze ideologische beeldvorming haar wortels in de 19^{de} eeuw heeft, sluimert ze tot vandaag door in ons gedachtegoed. Zo is er vandaag wel een gelijke toegang tot kunsteducatie voor vrouwen en mannen, maar blijft de kunstwereld en haar instituties gedomineerd door het mannelijk geslacht. Dit is onder meer de reden waarom de kunst van

⁴⁶ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 34-92.

⁴⁷ Parker, Rozsika. Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women Art and Ideology*. (London: 1998): 50-81.

⁴⁸ Perry, Gill. *Gender and Art*. (New Haven: 1999): 8-31.

⁴⁹ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 8-20.

vrouwen niet op dezelfde schaal getoond en gekend is als de kunst van hun mannelijke collega's.⁵⁰

2.3 GENDER IN KUNSTKRITIEK

A. ONTSTAAN VAN KUNSTKRITIEK

Tijdens de 19^{de} eeuw komen de eeuwenoude tradities van de geschiedenis- en kunstwereld op wankelende poten te staan en wordt de basis gelegd voor de wetenschappelijke geschiedschrijving die we vandaag de dag nog steeds kennen. Bij deze nieuwe vorm van geschiedenis gaan historici als natuurwetenschappers te werk om het verleden te bestuderen. Allerhande rationele en objectieve middelen worden ingezet om de waarheid over het verleden te achterhalen, waardoor de grens tussen feit en fictie scherp gesteld wordt. Deze ontwikkeling hangt samen met een bredere context van politieke evoluties. Na de Napoleontische oorlogen (1804-1815) ontstaan er in Europa talrijke nieuwe politieke eenheden. Deze kersverse natiestaten gaan op zoek naar legitimatie voor hun onafhankelijk bestaan. Ze vinden deze rechtvaardiging in de geschiedkundige verhalen waarin de leden van de nieuwe natie als ware helden naar voren geschoven worden. Hierbij wordt de natie als een vanzelfsprekende eenheid voorgesteld met een lang gemeenschappelijk verleden. Door het scheppen van deze eigen geschiedenis wordt er bij het volk een gevoel van gemeenschap gecreëerd en ontstaat er een identificatie met de natie. Naast het creëren van een eigen historische ontwikkeling past ook het belang voor de patriottische vlag en het volkslied, het inroepen van feest- en herdenkingsdagen en een eigen taal binnen de legitimatie van de jonge natiestaten.⁵¹

Samen met deze gecreëerde tradities en symbolen ontstaan in dezelfde periode de eerste musea waarin kunst als nationale trots geëxposeerd wordt. Doorheen de 19^{de} eeuw is er een toenemend belang voor het creatieve talent binnen de natie en worden talrijke galleries, salons en tentoonstellingen georganiseerd om artistieke figuren de kans te bieden om met hun werk uit te pakken voor het publiek. Deze culturele beleving past geheel binnen de sfeer van de legitimatie en de pronkzucht van de kersverse naties. Talrijke kunstevenementen en

⁵⁰ Elinor, Gillian. Matlow, Erica. "Art Education". In: *Feminist Review*. Nr. 18. (1984): 127-128.

⁵¹ Buikema, Rosemarie. Tuin, Iris van der (red.). *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. (Bussum: 2007): 214-229.

–wedstrijden worden uit de grond gestampt, waardoor de nood aan kritische gidsen ontstaat. Kunst beschikt tijdens de 19^{de} eeuw over een elitaire status en met behulp van de kritische nota's moeten de hogere klassen van de maatschappij hun weg vinden binnen het overvloedige aanbod van kunstwerken. In dit milieu ontstaat de kunstjournalistiek en de moderne academische discipline van de kunstgeschiedenis. Kunsthistorici en –critici benaderen kunst als een professionele en geïnstitutionaliseerde discipline met een technische expertise en kritische taal die hen toelaat om op een geleerde en wetenschappelijke manier over beelden te discussiëren.⁵² De eerste recensies verschijnen aanvankelijk in algemene tijdschriften en kranten. Later komen gespecialiseerde magazines voor kunst op de markt. In eerste instantie schrijven kunstcritici uitgebreide recensies over tentoonstellingen. Deze kritieken zijn onpartijdig en dienen louter om bepaalde kunstwerken of kunstenaars aan te bevelen aan een groot publiek. De kunst en kunstenaar worden hierbij beleefd benaderd en nauwelijks beoordeeld.⁵³

B. VERANDERENDE TOON

Naarmate de 19^{de} eeuw vordert, neemt de kunstproductie toe en worden er steeds meer exposities georganiseerd. Hierdoor ontstaat er vanaf 1830 een overvloedig aanbod binnen de kunst waardoor de aard van de kunstkritieken verandert. Critici stellen zich vanaf dan niet langer onpartijdig op, maar schrijven vinnige stukken waarmee de alledaagse gegoede burger het kaf van het koren kan scheiden binnen het overaanbod van de kunst.⁵⁴

Ook in de kritieken omtrent het werk van vrouwelijke kunstenaars is deze kritische evolutie te zien. Zo wordt het werk van kunstenaressen aan het begin van de 19^{de} eeuw hoffelijk geprezen en is er een grote belangstelling voor de goed vervaardigde elementen. Net als bij mannen worden ook goeie kunstenaressen vergeleken met hun roemrijke voorgangers.⁵⁵ Er is in deze kritieken enkel een indeling van de werken per genre waardoor vrouwen en mannen door elkaar besproken worden en er geen aandacht gaat naar het geslacht van de vervaardiger. Geleid door een grote bewondering vullen critici hun kritieken over

⁵² Buikema, Rosemarie. Tuin, Iris van der (red.). *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. (Bussum: 2007): 214-229.

⁵³ Fraser, Hilary. "Women and the Art of Fiction." In: *The Yearbook of English Studies*. Vol 40. (2010): 61-82.

⁵⁴ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 164-182.

⁵⁵ Buikema, Rosemarie. Tuin, Iris van der (red.). *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. (Bussum: 2007): 214-229.

kunstenaresen met hoffelijke verheerlijkingen en talrijke complimenten.⁵⁶ Volgens de ideologie van de 19^{de} eeuw beschikken vrouwen over een natuurlijke zin voor schoonheid die door het praktiseren van de geschikte kunstvorm tot ontplooiing kan komen. Met de geschikte kunstvormen wordt in eerste instantie de teken- en schilderkunst bedoeld, meer bepaald de lagere genres als de portretkunst, het stilleven en de genreschilderkunst. Beeldhouwkunst is in de 19^{de} eeuw absoluut uit den boze voor een vrouw. Deze kunstdiscipline gaat gepaard met een brutale kracht die niet geassocieerd wordt met de vrouw.⁵⁷

Net zoals de beeldhouwkunst op basis van de eigentijdse ideologie niet geassocieerd wordt met de vrouw is de woordkeuze die de critici hanteren in hun kritieken over het werk van vrouwelijke kunstenaars opmerkelijk. Deze woordkeuze kan in verband gebracht worden met de 19^{de} eeuwse ideale vrouwelijke eigenschappen. Zo komt de term *lief* frequent voor.⁵⁸ Critici refereren graag naar de gevoelige inborst van vrouwen. Deze natuurlijke eigenschap echoot in hun kunstwerken en vormt een algemeen kenmerk in de vrouwelijke kunst. Zowel in de afgebeelde thematiek, die zich voornamelijk beperkt tot de weergave van onschuldige taferelen uit het familiale leven, als in de omgang met het materiaal en in de gehanteerde technieken weerklinkt de natuurlijke lieflijkheid van de vrouw.⁵⁹ Behalve de term *lief*, worden ook de woorden *gevoelig* en *teer* geassocieerd met het werk van de vrouw. Deze woorden worden nauwelijks gebruikt bij het beschrijven van de kunst van mannen.⁶⁰ Verder wordt er ook vaak verwezen naar de keurigheid van een vrouwelijk kunstwerk. De kunst van de vrouw moet tijdens de 19^{de} eeuw zedig zijn. Ze moet aansluiten bij de 19^{de} eeuwse ideologie over de vrouw waarbij een grote belangstelling uitgaat naar fatsoen, emotie en elegantie.⁶¹

⁵⁶ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 164-182.

⁵⁷ Huet, Leen. Grieten, Jan. *Oude Meesteressen: Vrouwelijke kunstenaars in de Nederlanden*. (Leuven, 1998) 9-18.

⁵⁸ *Lieve penceel van de genreschilderes Anna Immerzeel*

R. "De tentoonstelling te 's Gravenhage in 1851." *Kunstchronijk*, 12. (1851): pp. 49-60.

Het allerliefste doekje van Henriette Ronnerknip

Anoniem. "Gentoonstelling van schilderijen van levende meesters in Arti et Amicitiae, te Amsterdam, Slot." In: *Algemeen Handelsblad*. (1867): 11196, z.p..

⁵⁹ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 164-182.

⁶⁰ *Tamelijk groot daarentegen is het geval der kunstenaressen, die hare liefde, volhardende studie en kunstvaardigheid verpand hebben aan bloemen en vruchten. [...] Keurigheid, fijnheid en délicatesse zijn haar als opgelegd. Grootsche en stoute gedachten blijven haar even vreemd als aangrijpende contrasten, maar bevalligheid van vormen, pracht en gloed van kleuren zijn haar gewaarborgd. Haar kunstvak spreekt ten allen tijde tot haar gevoel voor het schoone, terwijl het voor kunstvaardigheid zoowel als voor eerezucht steeds voldoende speelruimte openhoudt.*

Gorter, Simon. "Over de jongste tentoonstelling in Arti et Amicitiae; Tentoonstelling van Schilderijen enz. van Levende Meesters in Arti et Amicitiae, te Amsterdam." In: *De Gids*. 34. (1870): pp. 33-92.

⁶¹ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 164-182.

Door dergelijke eigenschappen toe te schrijven aan de natuurlijke aard van de vrouw gaan mannelijke critici op zoek naar specifieke vrouwelijke kenmerken in het werk van kunstenaressen. Dit principe van *chercher la femme* of *la féminité* heeft haar fundamenteën in het zwart-wit genderdenken en krijgt eveneens uitdrukking in de referentie naar emotie en seksualiteit. Meer dan bij mannen wordt er bij vrouwelijke kunstenaars gezocht naar invloeden uit het privéleven. Terwijl de man aanzien wordt als een onbegrepen genie wordt er bij de vrouw gezocht naar emotionele drijfveren. Vrouwelijke kunstenaars zijn omwille van hun uitzonderlijk karakter de allegorie van de seksualiteit, waardoor de verbeelding van de mannelijke critici geprikkeld wordt en zij op zoek gaan naar merkwaardige opzweepende informatie over kunstenaressen. Er heerst bij het schrijven over kunstenaressen dus een grote belangstelling voor de *human interest*. Deze gegevens zijn niet altijd even waarheidsgetrouw. En het is niet uitzonderlijk dat een overdrijving of verzonnen bericht een eigen leven gaat leiden. Hierdoor is de grens tussen feit en fictie bij het schrijven over vrouwelijke kunstenaars en hun werk niet altijd scherp te trekken. Een voorbeeld van deze fictiehinderlaag is terug te vinden in de beschrijvingen van Artemisia Gentileschi (1593-1652) en haar werk waar een grote belangstelling heerst voor de seksualiteit.⁶²

Naarmate de 19^{de} eeuw vordert, worden de beleefdheidsvormen ingeruild voor strenge beoordelingen. Net als bij hun mannelijke collega's is deze evolutie in taalgebruik ook aan te treffen in de kritieken over vrouwelijke kunstenaars. Bovendien wordt het werk van vrouwelijke kunstenaars vanaf de jaren 1820 in een beknopte passage behandeld en niet langer opgenomen in de uitvoerige besprekingen van hun mannelijke collega's. Aangezien het grootste deel van de kunstenaressen zich tijdens de 19^{de} eeuw toespitst op het vervaardigen van stillevens, genreschilderstukken of portretten worden ze, zoals hierboven reeds vermeld minderwaardig geacht binnen de kunsthiërarchie. Hierdoor is het zeker niet ongebruikelijk voor een 19^{de} eeuwse criticus om alle vrouwelijke werken van een tentoonstelling in een of meerdere alinea's aan het einde van een recensie kort te bespreken. De korte vermeldingen van vrouwelijke kunstenaars geven de indruk dat critici het noemen van kunstenaressen als een verplichting zagen. In bepaalde recensies wordt het

⁶² Cohen, Elizabeth. "The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History." In: *The Sixteenth Century Journal*. Vol 31. (2000): 47-75. Artemisia Gentileschi (1593-1652) is een getalenteerde vrouwelijke kunstenaar die reeds tijdens haar leven aanzien geniet. Tijdens de 19^{de} eeuw wordt zij geprezen als onafhankelijke vrouw. Deze karaktertoesrijving is gebaseerd op het seksueel geweld waar Gentileschi slachtoffer van werd. Omwille van deze gebeurtenis wordt Gentileschi niet alleen aanzien als vrouwelijke kunstenaar, maar is zij een poëtisch seksueel icoon. De impact van het seksueel geweld wordt doorheen de geschiedenis uitvergroot, waardoor het een dominant kenmerk wordt in haar identiteit en haar werk. Gebeurtenissen als deze zijn kenmerkend voor de beschrijvingen van vrouwelijke kunstenaars en aantrekkelijk voor de lezer. Bij het schrijven over mannelijke kunstenaars wordt minder gezocht naar associaties met het privéleven.

werk van vrouwen helemaal niet vernoemd en slechts in enkele uitzonderlijke gevallen wordt de naam van een kunstenares vermeld naast hun mannelijke collega's, zoals Henriette Ronner Knip. Door het kort of niet vermelden van vrouwen in kunstkritieken worden kunstenaressen in een geïsoleerde positie geplaatst en enkel onderling vergeleken. Dit afschermen van vrouwen binnen de kunst zal nog tot in de 20^{ste} eeuw standhouden.⁶³

C. MANNELIJKE TROTS

De kunstkritieken worden vanaf de jaren 1830 steeds scherpzinniger en geven jonge naties de kans om enkel het neusje van de zalm binnen het kunstresem naar voren te schuiven als nationale trots. Met deze nieuwe manier van omgaan met het verleden en het heden van een natie wordt de basis gelegd voor het genderdenken. Zo zijn de geschiedschrijvers hoofdzakelijk mannen en kunnen vrouwen in hun geschriften de geschiedenis van de natiestaat enkel symboliseren, maar zeker niet maken. De actieve verdediging en bescherming van de nationale trots en tradities is absoluut voorbehouden aan mannen. Dit is onder meer de reden waarom er slechts een geringe belangstelling is voor vrouwelijke kunstenaars.⁶⁴ Het actief ondernemen wordt toegeschreven aan de man terwijl de vrouw enkel geassocieerd wordt met passieve beleving. Dit genderspecifiek denken vindt haar fundamenteen binnen deze context en houdt nog steeds stand in ons huidig denken.⁶⁵

Naarmate de 19^{de} eeuw vordert, ondergaat de kunstkritiek een grote evolutie. Zo ontstaat er tijdens de jaren 1870 een nieuwe generatie kunstcritici die bestaat uit kunstenaars zelf. Deze verandering binnen de kunstkritiek is te wijten aan het groot ongenoegen bij afgewezen kunstenaars. De strenge kritieken kunnen de carrière van de 19^{de} eeuwse kunstenaar maken of kraken, waardoor heel wat slecht beoordeelde kunstenaars gefrustreerd achterblijven. Deze teleurgestelde artistieke figuren gaan in hun geschriften in tegen de gevestigde kritiek en beoordelen kunst vanuit hun vakkennis en individueel gevoel voor schoonheid. Er wordt op een praktiserende manier nagedacht over kunst, waardoor uiterst subjectieve geschriften ontstaan die scherpzinnige beschouwingen niet schuwen. Gezien de vurige aard van deze

⁶³ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 164-182.

⁶⁴ Buikema, Rosemarie. Tuin, Iris van der (red.). *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. (Bussum: 2007): 214-229.

⁶⁵ Fraser, Hilary. "Women and the Art of Fiction." In: *The Yearbook of English Studies*. Vol 40. (2010): 61-82.

geschriften en de kritische blik op de gevestigde kunstinstituten worden deze traktaten anoniem gepubliceerd.⁶⁶

Het mannelijk perspectief in de kunstkritiek en het afzonderen van vrouwelijke kunstenaars bevestigt de mannelijke dominantie binnen de kunstwereld. Zowel de kunst als haar institutionele tradities worden door de man gecontroleerd waardoor de kunstenaars ongewild als uitzondering wordt beschouwd. De man bepaalt in de wereld van de kunst wie mag deelnemen onder welke voorwaarden en voor de vrouw is er absoluut geen vooraanstaande rol weggelegd.⁶⁷ In hun kunstkritieken gaan mannelijke recensenten op zoek naar algemene vrouwelijke kenmerken. Er bestaat volgens de mannelijke critici een specifieke vrouwelijke ervaring en verbeelding die verschillend is van het mannelijke denken.⁶⁸ Hierdoor worden vrouwelijke kunstenaars eerder beoordeeld op hun vrouwelijkheid dan op hun kunnen. De grote vrouwelijke meester wordt als vreemd aanschouwd en niet geaccepteerd als vrouw.⁶⁹ Ze wordt als het ware aanvaard als een vrouw die kunst maakt, maar niet als een grootmeester die vrouw is. Dit genderdenken berust op het onderscheid tussen het elitair amateurisme en de kunst als noodzakelijk inkomen. Vrouwen die kunst maken doen dit met andere woorden als elegant tijdverdrijf of uit pure noodzaak en daardoor is het ongewoon dat ze hetzelfde niveau bereiken als de mannelijke grootmeester. Het grootste compliment voor een vrouwelijke kunstenaar is dan ook de referentie naar een gelijkwaardige mannelijke collega.

Indien een kunstenaars haar best doet om een mannelijke kracht te evenaren in haar kunst is het mogelijk om een gelijkwaardig niveau te behalen als het mannelijk genie. Maar een grote meesteres die benaderd wordt als vrouw bestaat niet. De publieke sfeer is zodanig toegeëigend door de man dat de vrouw in het openbare leven omschreven wordt door middel van mannelijke kenmerken. Op die manier hangt kunstkritiek samen met gender. De fysieke mannelijke en vrouwelijke kenmerken vormen de basis voor culturele waarden en normen. Binnen deze maatschappelijke regels wordt de vrouw als protagonist beschouwd en is zij afhankelijk van de heersende man.⁷⁰ De dominantie van het intellect wordt als het

⁶⁶ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 164-182.

⁶⁷ Stighelen, Katlijne Van der. Westen, Mirjam. Meijer, Maaïke. *Elck zijn waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*. (Gent: 1999): 17-26.

⁶⁸ Doumato, Lamia. "The Literature of Women in Art." In: *Oxford Art Journal*. Vol 3. (1980): 74-77.

⁶⁹ Fraser, Hilary. "Women and the Art of Fiction." In: *The Yearbook of English Studies*. Vol 40. (2010): 61-82.

⁷⁰ Fraser, Hilary. "Women and the Ends of Art History: Vision and Corporeality in Nineteenth Century Critical Discourse." In: *Victorian Studies*. Vol 42. (1999): 77-100.

ware een natuurlijk kenmerk van de man, terwijl de vrouw zonder keuze in de positie van het liefhebben en het zorgen wordt gestuurd.⁷¹ Door hun dominantie hebben mannen het voor vrouwen quasi onmogelijk gemaakt om zich in kunst te ontplooien. Zij bepalen de normen in de kunstwereld en vrouwen moeten zich hiernaar schikken.⁷²

D. VROUWELIJK VERZET

Naarmate de 19^{de} eeuw vordert verzetten vrouwelijke kunstenaars zich tegen de patriottistische opgelegde tradities binnen de kunst. Zo ontstaan er vanaf de jaren 1870 de eerste feministische kritieken. Vrouwen stellen zich de vraag waarom er zo weinig vrouwen in de kunstgeschiedenis voorkomen. Er ontstaat een groeiende belangstelling voor de geschiedenis van kunst en cultuur, waarbij er een grote aandacht uitgaat naar masculiene dominantie, racisme en discriminatie. In tegenstelling tot het louter aanvaarden van de mannelijke spelregels van de kunstgeschiedenis stellen vrouwelijke critici de normen zelf ter discussie. Vrouwelijke geschiedkundigen willen niet zomaar vrouwen opnemen in de bestaande mannelijke geschiedenis, maar willen nieuwe vrouwelijke normen ontwikkelen voor historisch en artistiek belanghebbende fenomenen.⁷³ Op basis van deze gedachtegang ontstaan de eerste uitsluitend aan vrouwen toegewijde publicaties aan het einde van de 19^{de} eeuw. De auteurs van deze werken zijn vaak feministische schrijfsters als Ellen C. Clayton⁷⁴ (1843-1900).⁷⁵

Ondanks het ontstaan van deze werken aan het einde van de 19^{de} eeuw worden vrouwen doorheen de hele 20^{ste} eeuw structureel genegeerd. Pas vanaf de jaren 1970 is er een wezenlijke impact van het feminisme op de kunstgeschiedenis. In deze periode wordt het schrijven over kunst als een gepast studieveld voor vrouwen beschouwd en ontstaat er bijgevolg een sterke toename van het aantal vrouwelijke kunsthistorici. Hiermee samenhangend groeit het aantal monografieën, biografieën en tentoonstellingen over vrouwelijke kunstenaars. Na het eeuwenlang uitsluiten van vrouwen uit de kunstwereld wordt er eindelijk onderzoek gevoerd naar de vrouw in de kunst. Ondanks het groeiend onderzoek worden kunstenaressen maatschappelijk nog steeds niet volledig aanvaard en

⁷¹ Fraser, Hilary. "Women and the Art of Fiction." In: *The Yearbook of English Studies*. Vol 40. (2010): 61-82.

⁷² Darge, Moniek. Decreus, Freddy. Delhaye, Christine. *An Unexpected Journey: Woman And Art*. (Antwerpen: 1996): 4-13.

⁷³ Buikema, Rosemarie. Tuin, Iris van der (red.). *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. (Bussum: 2007): 214-229.

⁷⁴ Clayton, Ellen. *1834-1900: English Female Artists*. (London: 1876).

⁷⁵ Jacobs, Steven. *Historiografie van de Kunstwetenschappen Schooljaar 2013-2014*. (Gent: 2013).

moeten zij nog decennialang wachten op hun appreciatie.⁷⁶ Zo zijn vrouwelijke kunstenaars pas aan het einde van de 20^{ste} eeuw terug te vinden in vooraanstaande overzichtswerken. In de *Janson's History of Art* worden kunstenaressen pas in de derde editie in 1986 opgenomen. Het aantal vermelde vrouwen in deze uitgave is minimaal, slechts 20 kunstenaressen tegenover meer dan vierhonderd mannelijke collega's. In tegenstelling tot deze onevenredige vertegenwoordiging zijn er in de zevende editie van de *Janson's History of Art* maar liefst duizenden vrouwelijke kunstenaressen opgenomen. De stijging van deze cijfers bevestigt de toenemende belangstelling voor vrouwelijke kunstenaars in de laatste decennia.⁷⁷

⁷⁶ Buikema, Rosemarie. Tuin, Iris van der (red.). *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. (Bussum: 2007): 214-229.

⁷⁷ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 8-20.

3. ANALYSE

3.1 METHODOLOGIE

A. ALGEMEEN

Het tweede deel van deze thesis omvat een analyse van hedendaagse kunstkritieken over zowel mannelijke als vrouwelijke kunstenaars. Om de genderdiversiteit bij de benadering van de kunstenaar en de kunstenaars binnen de kunstkritiek bloot te leggen, worden twee casussen uitgelicht. Hierbij worden de kritieken over het werk van twee duo's, bestaande uit een mannelijke en een vrouwelijke kunstenaar, uitgediept. De besproken kunstenaarsduo's zijn Luc Tuymans en Marlene Dumas, en Berlinde De Bruyckere en Jan Fabre.

Met het eerste kunstenaarsduo dat bestaat uit Tuymans en Dumas wordt de schilderkunst onder de loep genomen. De keuze om Tuymans en Dumas naast elkaar uit te spelen vloeit voort uit hun gelijkaardige manier van werken en visuele uitdrukking. Beide kunstenaars werken met beelden uit de media en hebben hierdoor een verwante beeldtaal. Bij dit kunstenaarsduo wil ik nagaan of de kunstkritieken nog steeds een bepaalde woordkeuze hanteren voor het beschrijven van vrouwelijke kunst waarbij de nadruk wordt gelegd op de vrouwelijke aspecten van het werk. Daarnaast wil ik ook onderzoeken of er bij de kritieken over de vrouwelijke kunstenaar nog steeds een grotere belangstelling is voor haar privéleven dan bij de mannelijke meester.

Het tweede kunstenaarsduo omvat Jan Fabre en Berlinde De Bruyckere en heeft betrekking op de beeldhouwkunst. In deze casus wil ik onderzoeken of beeldhouwkunst nog steeds als een mannelijke kunstdiscipline wordt beschouwd. Of is deze kunstvorm ook reeds voor vrouwelijke kunstenaars toegankelijk? Het analyseren van de kritieken over het werk van De Bruyckere heeft een dubbelzijdig karakter. Enerzijds breekt De Bruyckere als beeldhouwster met de kunsttraditie van de vrouw in de kunst. Anderzijds sluit zij door het gebruik van zachte materialen zoals was en hars toch aan bij deze traditie. De keuze voor de mannelijke kunstenaar Jan Fabre als tegenpool van De Bruyckere berust op de gemeenschappelijke thematiek. Beide kunstenaars verwerken existentiële thema's in hun werk. Ze geven allebei uitdrukking aan de contrasten *leven en dood* en *schoonheid en lijden*, maar doen dit elk op hun eigen manier. Hierdoor verschillen hun werken in vormtaal en vormen ze een goed contrast om te onderzoeken of er in de woordkeuze van de kunstcritici gelijkenissen of verschillen aan te treffen zijn.

B. KWALITATIEVE INHOUDSANALYSE

Het bestuderen van deze kritieken gebeurt door middel van een kwalitatieve inhoudsanalyse met oog voor maatschappelijk discours en ideologie. De kunstbladen die voor deze studie gebruikt worden zijn Nederlandstalig en omvatten zowel algemene kunstartikels uit kranten voor het brede publiek, als gespecialiseerde magazines binnen het genre van de kunstkritiek. Voor de analyse van kunstkritieken uit de gespecialiseerde magazines werden Belgische en Nederlandse vooraanstaande kunsttijdschriften bestudeerd.⁷⁸ De keuze voor het breed spectrum aan kritieken berust op twee zaken. Aanvankelijk werden enkel Vlaamse artikels geselecteerd als bronmateriaal voor het onderzoek, maar dit leverde een te beperkt resultaat. De besproken kunstenaars zijn canonieke namen binnen de hedendaagse kunst, wat maakt dat de vroegste kritieken over hun werk uit de jaren 1980 stammen. Om een gefundeerd onderzoek op te stellen moest de selectieprocedure bijgevolg verruimd worden. Zo omvat deze analyse behalve de kritieken uit Belgische tijdschriften ook artikels uit Nederlandse magazines. Door dit breed onderzoek konden per kunstenaarsduo een twintigtal artikelen vanaf 1980 tot vandaag geanalyseerd worden.

Een tweede reden voor het opnemen van zowel Belgische als Nederlandse kritieken vloeit voort uit het feit dat Marlene Dumas sinds de late jaren 1970 in Nederland woont. Door het betrekken van de Nederlandse kunsttijdschriften in dit onderzoek wordt Dumas op eenzelfde niveau geplaatst als haar Belgische collega's. Er mag dan wel een degelijke interactie zijn tussen de Belgische en Nederlandse kunstwereld, toch zou Dumas met het weglaten van de Nederlandse kritieken ondergerepresenteerd zijn in dit onderzoek.

In tegenstelling tot de minder eenvoudige zoektocht naar kritieken uit gespecialiseerde magazines, was er voor de analyse van kunstartikels voor het brede publiek ruimschoots voldoende materiaal te vinden en kon de selectie beperkt worden tot de Vlaamse kranten. Om het overaanbod aan kritieken voor het brede publiek te beperken werd er voor dit onderzoek gebruik gemaakt van de artikels uit de cultuurbijlages van De Standaard en De Morgen. Voor de analyse van de kritieken uit kranten werden er per kunstenaarsduo een veertigtal artikelen bestudeerd.

⁷⁸ A Prior Magazine (BE); Cultuurbijlage De Morgen (BE); Cultuurbijlage De Standaard (BE); De Witte Raaf (BE); Dietsche Warande en Belfort (BE); H Art Magazine (BE); Karakter (BE); Kunstbeeld (NL); Kunsttijdschrift Vlaanderen (BE); Kunstschrift (NL); Kunstwerkt (VL); Museumkrant (VL); Museumtijdschrift (NL); nY (VL); Ons Erfdeel (VL en NL); Openbaar; Kunstbezit Vlaanderen (BE); Rekto:verso (BE); Streven (VL en NL)

De kwalitatieve inhoudsanalyse die uitgevoerd wordt op deze artikelen speelt in op de hedendaagse ideologie en het maatschappelijk discours. Door het bestuderen van zowel de gespecialiseerde artikelen, als het algemene schrijven over kunst wordt er rekening gehouden met het maatschappelijk draagvlak en de sociale legitimiteit van het mannelijk en vrouwelijk kunstenaarschap.

Inhoudsanalyse is een belangrijke onderzoeksmethode voor het bestuderen van cultuurproducten. Het is een interpreterende onderzoeksvorm die de menselijke wereld van betekenissen centraal stelt.⁷⁹ Het voornaamste doel van kwalitatieve inhoudsanalyse is het begrijpen van een fenomeen in haar context. Hierbij speelt de eigentijdse ideologie en het maatschappelijk discours een vooraanstaande rol. Op basis van dit uitgangspunt wordt het onderzoeksmateriaal beredeneerd gelezen en geanalyseerd vanuit relevante betekenisstructuren. Doordat deze betekenisstructuren bij een kwalitatief-interpreterend onderzoek niet rechtsreeks door het materiaal zelf worden aangegeven is de competentie van de waarnemer als betekenisgever van belang. Hierdoor is het belangrijk om bij een kwalitatieve inhoudsanalyse de invloed van de interpretator steeds in acht te nemen.⁸⁰

Tijdens een kwalitatieve inhoudsanalyse voert de waarnemer een lezing uit op het onderzoeksmateriaal. Een lezing is een interpretatie die gebaseerd is op een registratie van welgekozen kenmerken en opgebouwd is uit drie centrale betekenissen; het registreren van het onderzoeksmateriaal, het interpreteren van het onderzoeksmateriaal vanuit een achterliggend betekenis kader en het selecteren van het onderzoeksmateriaal.⁸¹ Hierbij speelt de sociale context van de makers en van de gebruikers van het onderzoeksmateriaal een vooraanstaande rol. Het onderzocht cultuurproduct werd namelijk in een bepaalde sociale situatie geproduceerd en ontleent dan ook in vorm en inhoud betekenis aan deze sociale context. Verder wordt het cultuurproduct gelezen vanuit een bepaalde vraagstelling waardoor bepaalde aspecten van de inhoud van het materiaal belangrijk worden. Hierdoor staan de betekenissen dus ook in verband met het conceptuele model van de onderzoeker en is de sociale context eveneens van belang.⁸²

⁷⁹ Wester, Fred. Pleijter, Alexander. "Inhoudsanalyse als kwalitatief-interpreterende werkwijze." In: *Onderzoekstypen in de communicatiewetenschap*. (Nijmegen: 2006): 575-599.

⁸⁰ Forman, Jane. Damschroder, Laura. *Qualitative Content Analysis*. (Oxford: 2008): 39-62.

⁸¹ Flick, Uwe. *The Sage Handbook of Qualitative Data Analysis*. (Londen: 2013): 170-183.

⁸² Wester, Fred. Pleijter, Alexander. "Inhoudsanalyse als kwalitatief-interpreterende werkwijze." In: *Onderzoekstypen in de communicatiewetenschap*. (Nijmegen: 2006): 575-599.

Opmerkelijk bij de kwalitatieve onderzoeksmethode is het feit dat het materiaal en de betekenis niet samenvallen. Hierdoor kan de inhoudsanalyse als een interpretatieve werkwijze opgevat worden waarbij de reconstructie van betekenisstructuren in het materiaal centraal staat. Bij deze interpretatieve benadering wordt de sociale realiteit als een voorgeïnterpreteerde werkelijkheid opgevat en heeft zij reeds betekenissen voor de participanten aan de realiteit. Door het stellen van vragen, die gericht zijn op de reconstructie van betekenissen van het subject of de subjecten die het materiaal hebben geproduceerd, analyseert de onderzoeker het cultuurproduct.⁸³ Hierbij is het belangrijk dat er een reconstructie van het betreffende wereldbeeld en haar betekenisstructuren doorgevoerd wordt en dat de onderzoeker geen eigen betekenisgeheel creëert en toeschrijft aan het materiaal en haar producenten. Deze reconstructie van het wereldbeeld hangt samen met inzichten en kennis ontleend aan andere bronnen.⁸⁴ De extramedia data die aan de basis liggen voor de reconstructie zijn belangrijk voor het begrijpen van de inhoud van het te onderzoeken communicatiemateriaal.⁸⁵

C. ONDERZOEKSPUNTEN

In de analyse hieronder wordt er gefocust op de ontwikkelingen binnen de hedendaagse kunstkritiek over mannelijke en vrouwelijke kunstenaars. Er wordt nagegaan of de vrouwelijke kunstenaar in onze maatschappij reeds geaccepteerd wordt als volwaardige kunstenaar. Is er nog steeds, net als in de 20^{ste} eeuw, een grote kloof in de kwaliteitsbeoordeling van het werk van mannelijke en vrouwelijke kunstenaars? Of behoort dit hokjesdenken tot het verleden? Om veranderingen in de hedendaagse kunstkritiek na te gaan, wordt de woordkeuze die gehanteerd wordt in de kunstkritieken uitgelicht. In de kunstkritieken uit de 20^{ste} eeuw worden er in de beschrijvingen van het werk van vrouwelijke kunstenaars woorden gebruikt die aansluiten bij het eigentijds beeld van de ideale vrouw. Adjectieven als lief, aardig en charmant worden gehanteerd om het werk van kunstenaressen te omschrijven. Terwijl het werk van hun mannelijke collega's krachtig,

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Forman, Jane. Damschroder, Laura. *Qualitative Content Analysis*. (Oxford: 2008): 39-62.

⁸⁵ Wester, Fred. Pleijter, Alexander. "Inhoudsanalyse als kwalitatief-interpreterende werkwijze." In: *Onderzoekstypen in de communicatiewetenschap*. (Nijmegen: 2006): 575-599.

monumentaal of historisch genoemd wordt.⁸⁶ Het zoeken van vrouwelijke kenmerken in het werk van vrouwelijke kunstenaars heeft niet enkel betrekking op de gerepresenteerde thematiek, maar wordt ook doorgetrokken naar de manier waarop vrouwen schilderen. De gevoelige inborst van de vrouw uit zich volgens critici in het werk van de kunstenaressen.⁸⁷

In de analyse van de artikels over het werk van de kunstenaarsduo's wordt er onderzocht of de typerende adjectieven uit de 20^{ste} eeuwse kritieken, die aansluiten bij het beeld van de eigentijdse ideale elegante vrouw, nog steeds van kracht zijn in het hedendaags schrijven over kunst. De analyse bevat een reeks artikels uit kranten en uit gespecialiseerde magazines die elk op hun beurt bestudeerd werden. Vervolgens werden de resultaten naast elkaar gelegd en onderling vergeleken om te zien wat de verschillende benaderingen zijn van de kunstenaars binnen de kritieken voor een breed publiek enerzijds en voor een niche kunstkenner en –liefhebbers anderzijds.

Naast dit taalgebruik worden ook de titulatuur en het benoemen van mannelijke en vrouwelijke kunstenaars onder de loep genomen. Dit om te achterhalen of de vrouwelijke kunstenaar nog steeds benaderd wordt als een grootmeester in onze huidige maatschappij. Of wordt de kunstenaar vandaag reeds aanvaard als een vrouw die kunst maakt? Is het voor vrouwelijke grootmeesters met andere woorden nog steeds moeilijk om als vrouw geapprecieerd te worden? Of is het grootste compliment voor een kunstenaar nog steeds om gelijkgesteld te worden aan een mannelijke collega?

Behalve de terminologie wordt er ook bestudeerd of critici bij het beschrijven van het werk van vrouwelijke kunstenaars nog steeds meer belangstelling hebben voor het privéleven van de kunstenaar dan bij de mannelijke kunstenaar. Wordt zij, net als in de 20^{ste} eeuw, nog steeds als een labiel figuur aanschouwd die creëert vanuit een emotionele onrust, terwijl haar mannelijke collega als onbegrepen meester aanzien wordt? Krijgt de vrouwelijke kunstenaar met andere woorden in onze huidige maatschappij de titel van genie toegereikt of blijft zij als kunstliefhebber charmant toekijken aan de zijlijn van het kunstcanon?

⁸⁶ Elinor, Gillian. Matlow, Erica. "Art Education". In: *Feminist Review*. Nr. 18. (1984): 127-128.

⁸⁷ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 164-182.

3.2 DUMAS EN TUYMANS

A. BIOGRAFIE

Het eerste kunstenaarsduo bestaat uit Marlene Dumas (1953) en Luc Tuymans (1958), twee prominente figuren binnen de hedendaagse figuratieve schilderkunst.⁸⁸

De schilderes Marlene Dumas woont en werkt in Amsterdam. Ze wordt in 1953 geboren in Kaapstad, Zuid-Afrika. Daar volgt ze een opleiding schilderkunst aan de Michaelis School of Fine Arts van de Universiteit Kaapstad (1972-1975). Na haar afstuderen, in 1976, verhuist ze met een beurs naar Nederland. Aanvankelijk schildert Dumas in een abstract-expressionistische stijl. Aangezien de figuratieve schilderkunst in de jaren 1970 door de postmodernen dood verklaard wordt, focust de opleiding in Zuid-Afrika op de abstracte schilderkunst. Eenmaal in Nederland maakt Dumas kennis met het figuratieve aspect binnen de eigentijdse Nederlandse schilderkunst en begint ze meer te tekenen en collages te maken.⁸⁹ Ze volgt een tweejarige opleiding aan het Nederlandse kunstenaarsinstituut Ateliers '63 (1976-1978) waar ze een figuratieve manier van schilderen ontwikkelt. Bij deze schilderstijl gaat het niet om een exacte afbeelding van de werkelijkheid, maar om het misbruiken van het afgebeelde, waarbij een individuele ervaring of een andere impuls een reactie losmaakt bij de kijker.⁹⁰ Na haar tweejarige opleiding aan het onafhankelijk kunstenaarsinstituut Ateliers '63 studeert Dumas nog een jaar aan het Psychologisch Instituut van de Universiteit Amsterdam (1979-1980).⁹¹

Dumas mag dan wel een vrouwelijke schilder zijn, toch is haar werk niet beperkt tot de kenmerkende huiselijke thematiek uit de vrouwelijke schilderkunst van de 19^{de} eeuw. Haar thematiek is een relatie tussen kunst en werkelijkheid, de verbeelding van de menselijke figuur en het begrip van betekenis. In het werk van Dumas wordt de individuele ervaring als model voor de werkelijkheid gehanteerd. Hierbij spelen concepten als intentie en interpretatie een vooraanstaande rol.⁹² Dumas verwerkt grote thematiek die de waarden en normen van de maatschappij in vraag stelt in haar kunst. Apartheidsdenken en andere culturele verschillen krijgen uiting in haar werk. Maar ook het beeld van de vrouw als passief

⁸⁸ Reinders, Arjan. "Schilderkunst in Nederland: generatie 1.0". In: *Kunstbeeld*. Jrg. 36. Nr. 5. (2012): 34-41.

⁸⁹ Marlene Dumas, *Biography Resources and References*. Laatste geraadpleegd op 21/05/2015. <http://www.marlenedumas.nl/biography/>.

⁹⁰ Figeé, Thea. "Marlene Dumas: goed en kwaad, leven en dood." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 16. Nr. 3. (1992): 14-17.

⁹¹ Marlene Dumas, *Biography Resources and References*. Laatste geraadpleegd op 21/05/2015. <http://www.marlenedumas.nl/biography/>.

⁹² Walinga, Ingeborg. "Miss Interpreted: schilderijen en tekeningen van Marlene Dumas". In: *Ons Erfdeel*. Jrg. 35, Nr. 5, (1992): 691-697.

object en de patriottistische politieke wereld haalt ze door middel van haar schilderkunst onderuit.⁹³

Behalve van het medium schilderkunst, maakt Dumas ook gebruik van teksten. Deze teksten kunnen zowel vorm krijgen in de titels van haar kunstwerken als in de flarden tekst die ze naast of op haar doeken aanbrengt. Dit combineren van tekst en beeld komt overigens ook terug in de research die Dumas voert voor het schilderen daadwerkelijk van start gaat. De kunstwerken van Dumas zijn gebaseerd op beeldmateriaal dat ze doorheen de jaren heen verzamelt heeft in een archief. Dit archief omvat afbeeldingen uit onder meer kranten, reclamefolders en magazines die aangevuld worden met artikels en teksten. Al deze knipsels en papieren klasseert Dumas volgens een bepaalde emotie of thematiek waardoor een groot beeldarchief ontstaat. Vervolgens gebruikt ze deze foto's en afbeeldingen als primair beeldmateriaal voor het maken van haar schilderkunst.⁹⁴ Door het gebruik van het archiefmateriaal dat afkomstig is uit de brede maatschappelijke context is de kunst van Dumas zowel schilderkunstig als inhoudelijk. Dumas breekt met de traditie uit de 19^{de} en 20^{ste} eeuw waarin de vrouwelijke kunstenaar zich beperkt tot de eenvoudige huis-, tuin- en keukentaferelen en neemt als vrouw actief deel aan de publieke patriarchale wereld. Omwille van haar streven om door middel van schilderkunst een boodschap met betrekking tot de bredere maatschappelijke context mee te delen aan het publiek behoort Dumas tot een uitzonderlijke groep hedendaagse kunstenaars. Haar grote belangstelling voor de beeldende uitwerking van haar schilderijen zorgt ervoor dat Dumas, samen met onder andere Luc Tuymans, gezien kan worden als een van de meest vooraanstaande figuren die de figuratieve schilderkunst nieuw leven in blazen.⁹⁵

Dumas krijgt als kunstenaars relatief snel erkenning. In 1978 stelt ze haar werk voor het eerst voor aan het publiek in het Stedelijk Museum Amsterdam. Dit gebeurt samen met negen andere jonge kunstenaars op de tentoonstelling *Ateliers 15*.⁹⁶ Amper vier jaar later, in 1982, krijgt Dumas de kans om haar werk zowel te laten zien op de tentoonstelling *Junge kunst aus die Niederlanden* in Basel als op *Documenta VII* in Kassel. Na deze internationale kennismaking krijgt ze haar eerste solotentoonstelling *Unsatisfied Desire* in Galerie Helen

⁹³ Marlene Dumas, *Biography Marlene Dumas for Johannes Vermeer Prize*. Laatst geraadpleegd op 21/05/2015. <http://www.marlenedumas.nl/biography/biography-johannes-vermeer-prize/>.

⁹⁴ Figeé, Thea. "Marlene Dumas: goed en kwaad, leven en dood." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 16. Nr. 3. (1992): 14-17.

⁹⁵ Koenot, Jan. "Van Maaksel tot Raadsel; Lichamelijke in het oeuvre van Marlene Dumas." In: *Streven*. Jrg. 66. Nr. 9. (1999): 849-854.

⁹⁶ Stedelijk Museum Amsterdam, *Atelier 15*. Laatst geraadpleegd op 21/05/2015. <http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/49644-jonge-kunstenaars-in-nederland-atelier-15>.

Andere kunstenaars: Ansuya Blom, Dineke Blom, Mari Boeyen, Rinus van den Bosch, René Daniëls, David Groot, Wim Izaks, Andrew Lord, Geertjan van Oostende.

van der Meij en Paul Andriessse in haar thuisstad Amsterdam. Een jaar later, in 1984, nodigt het Centraal Museum Utrecht, als eerste museum, Dumas uit voor een solotentoonstelling.⁹⁷ Na deze geleidelijke maar sterke start volgen vanaf de late jaren 1980 de tentoonstellingen voor Dumas in binnen- en buitenland elkaar snel op. Dit zorgt ervoor dat Dumas reeds enkele decennia als grootmeester is opgenomen in vooraanstaande kunstcollecties in onder meer Amsterdam, Antwerpen, Bazel, Brussel, Frankfurt, Londen, New York, Parijs, Tokyo en Washington.⁹⁸ Behalve de grote interesse in het verwerven van Dumas' werk door belanghebbende kunstcollecties wordt het kunstenaarschap van Dumas ook bewezen door het groot aantal prijzen en nominaties. De laatste prijzen die Dumas in ontvangst mocht nemen waren het eredoctoraat aan de Universiteit Kaapstad, de Johannes Vermeer Prijs in Delft en het eredoctoraat aan de Universiteit van Antwerpen.⁹⁹

Een mannelijke collega van Dumas die reeds vernoemd werd, is Luc Tuymans. Tuymans wordt in 1958 in Mortsel geboren. Hij woont en werkt in Antwerpen. Reeds in de jaren 1970 begint Tuymans met het ontwikkelen van zijn herkenbare schilderstijl. Het spaarzaam kleurgebruik en de thematiek betreffende de hedendaagse maatschappij en haar geschiedenis vormen het handelsmerk binnen zijn schilderkunst. Tuymans loopt verschillende kunstopleidingen aan diverse instituten in België. Zijn eerste kunstopleiding start hij in 1976 aan het Sint Lucas Instituut in Brussel. Drie jaar later begint hij een tweede kunstopleiding aan de École Nationale Supérieure des Arts Visuels in Brussel die hij niet beëindigt. Na zijn volgende mislukte poging tot het volgen van een kunstopleiding, ditmaal aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen, (1980-1982) besluit hij in 1982 te stoppen met schilderen en start hij een studie kunstgeschiedenis aan de Vrije Universiteit in Brussel (1982-1986). Tijdens deze opleiding experimenteert Tuymans met film en video tot 1985. Deze zijstap in zijn artistieke carrière is belangrijk voor de beeldvorming en kadrering in zijn latere werk. Tuymans ontdekt in deze periode hoe hij de werkelijkheid via close-ups, afsnijdingen en schaduwen kan manipuleren. Een vondst die een prominente rol speelt binnen zijn hele oeuvre.¹⁰⁰

⁹⁷ Marlene Dumas, *Biography Resources and References*. Laatste geraadpleegd op 21/05/2015. <http://www.marlenedumas.nl/biography/>.

⁹⁸ Imanse, Geurt. "Name No Names". In: *Vitrine*. Jrg. 15. Nr. 2. (2002): pp. 10-15.

⁹⁹ ⁹⁹ Marlene Dumas, *Biography Resources and References*. Laatste geraadpleegd op 21/05/2015. <http://www.marlenedumas.nl/biography/>.

¹⁰⁰ Alexander, Sabine. "Luc Tuymans: Kunst en Discours". In: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*. Jrg. 60. Nr. 336. (2011): 177-179.

Vanaf midden jaren 1980 hervat Tuymans opnieuw het schilderen. Als jonge kunstenaar beleeft Tuymans een moeilijke doorbraak. Tijdens zijn vroege carrière combineert hij het schilderen met een baan als portier in nachtclubs en discotheken om rond te komen.¹⁰¹ Het donkere nachtleven en het kunstenaarschap vormen de ideale componenten voor een typische kunstenaarsmythe. Deze soort verhalen rond kunstenaars bestaan al sinds de Renaissance en boeien, door hun aantrekkelijk en sappig karakter, een groot publiek. Uiteraard gaan deze mythes doorheen de geschiedenis vaak hun eigen leven leiden, waardoor feiten en fictie niet altijd duidelijk te onderscheiden zijn.¹⁰²

Het succes blijft voor Tuymans nog even uit. Pas begin jaren negentig wordt hij opgemerkt door kunstcriticus Jan Hoet, die hem uitnodigt om deel te nemen aan *Documenta IX* in Kassel. De deelname aan deze tentoonstelling vormt het begin voor Tuymans' doorbraak. Door het sterk geloof in de figuratieve schilderkunst vallen de doeken van Tuymans op binnen het steeds meer abstraherende kunstlandschap.¹⁰³

Amper drie jaar later, in 1995, vindt de eerste tentoonstelling *The Renaissance Society* in Chicago in de Verenigde Staten plaats. Dankzij de internationale tentoonstelling groeit de erkenning van zijn grootmeesterschap geleidelijk, maar gestaag, waardoor hij vanaf de late jaren 1990 tot de groep van de meest vooraanstaande levende kunstenaars behoort. Hij boekt nationale en internationale successen. Zo vertegenwoordigt hij België op de Biënnale van Venetië in 2001, krijgt hij als eerste levende Belgische kunstenaar een solotentoonstelling in Tate Modern Londen en gaat Bozar Brussel in 2011 met hem in zee voor een monumentale retrospectieve.¹⁰⁴

Net als Dumas baseert ook Tuymans zijn werk op beelden uit kranten, films en andere media. Door middel van kleurgebruik, kadrering en een kille afstandelijkheid herwerkt Tuymans de beelden en manipuleert hij ze tot een nieuwe werkelijkheid ontstaat. Het werk van Tuymans omvat dus een narratieve functie. Om deze vertellende kwaliteit binnen de schilderkunst te bekomen legt Tuymans zich toe op zowel de ruimtelijke als psychologische werking van schilderkunst en fotografie. Hij vermijdt een theatrale setting en het hyperrealisme, maar stelt grootse thematiek in haar eenvoud voor.¹⁰⁵

¹⁰¹ Luc Tuymans, *Catalogue Raisonné About*. Laatst geraadpleegd op: 21/05/2015.
<http://www.luctuymans.com/catalogueraisonne/about>.

¹⁰² Stighelen, Katlijne Van der. Westen, Mirjam. Meijer, Maaïke. *Elck zijn waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*. (Gent: 1999): 115-123.

¹⁰³ Molesworth, Helen. *Luc Tuymans; Catalogus Van De Retrospectieve Tentoonstelling*. (Gent: 2011): 1-65.

¹⁰⁴ Milkers, Anne. "Schilderijen die zichzelf verzegelen: het werk van Luc Tuymans." In: *Ons Erfdeel*. Jrg. 36. Nr. 4. (1993): 547-551.

¹⁰⁵ Molesworth, Helen. *Luc Tuymans; Catalogus Van De Retrospectieve Tentoonstelling*. (Gent: 2011): 1-65.

Een van de belangrijkste onderwerpen binnen het oeuvre van Tuymans is het zoeken naar de macht van beelden in de maatschappij. Tuymans werkt in een figuratieve schilderijstijl, maar heeft niet de bedoeling om een letterlijk venster op de wereld weer te geven. Net als Dumas wil ook Tuymans door middel van schilderkunst een boodschap meedelen aan het publiek.¹⁰⁶ In zijn schilderijen verwerkt hij grote onderwerpen uit de westerse beschaving, zoals de Holocaust, de macht van de Jezuïeten en het Belgisch kolonialisme. Behalve deze historische thematiek geeft Tuymans ook commentaar op de huidige sociaal-politieke toestand in binnen- en buitenland. Dit zorgt ervoor dat Tuymans' invloed niet enkel beperkt blijft binnen de kunstwereld, maar ook in de bredere samenleving internationaal gehoor krijgt. Deze internationale erkenning maakt van Tuymans een vooraanstaand figuur binnen de hedendaagse schilderkunst.¹⁰⁷

B. ANALYSE

WOORDKEUZE

Het eerste onderzoeksthema heeft betrekking op de woordkeuze in de hedendaagse kunstkritieken. Omvatten de artikels nog steeds een *gegenderde* woordkeuze of is dit taalgebruik verdwenen uit de hedendaagse kunstbeschrijvingen? Aangezien deze studie berust op een kwalitatieve inhoudsanalyse moet er rekening gehouden worden met het interpretatief karakter van de resultaten.

Een eerste voorbeeld van taalgebruik met een vrouwelijke connotatie sluit aan bij het traditioneel schrijven over vrouwelijke kunstenaars: *“De oude en nieuwe meesters - van Caravaggio tot Picasso en van Holbein tot Munch - zitten Dumas niet als ballast in de weg. Liefdevol duikt ze in de kunstgeschiedenis. Vaak letterlijk.”*¹⁰⁸ Het gebruik van het woord *liefdevol* bevat een referentie naar de vrouwelijke eigenschap van het liefhebben en liefkozen van kinderen. Dit poëtisch taalgebruik lijkt op het eerste zicht geen specifieke vrouwelijke connotatie in te houden, maar zou in een kritiek over Tuymans nooit gebruikt worden. Hierbij kan de vraag gesteld worden of een dergelijke omschrijving het gevolg is van genderpatronen of van de figuur van Dumas. Deze stelling is moeilijk te beantwoorden en levert omwille van het sterk interpretatief karakter geen eenduidig antwoord. Wel

¹⁰⁶ Benschop, Jurriaan. “De kunst van het weglaten: schilderijen van Luc Tuymans.” In: *Kunstbeeld*. Jrg. 19. Nr. 11. (1995): 29-31.

¹⁰⁷ Esser, Dorien. “Ik slaag er niet in iets vrolijks te schilderen.” In: *ISEL*. Nr. 18. (2007): 19-29.

¹⁰⁸ Speeten, Geert Van der. “Zachte tinten, krasse beelden.” In: *De Standaard*. (08/09/2014): 2.

impliceert het voorkomen van een dergelijke omschrijving het bestaan van een bepaald soort kunstenaarstype dat door Dumas en misschien ook door andere kunstenaars belichaamd wordt. Of dit kunstenaarsprofiel verwickeld zit in het genderpatroon *man-vrouw* valt nog niet met zekerheid te zeggen.

Een volgend voorbeeld van gendergerelateerd taalgebruik binnen kunstkritiek toont aan dat vrouwelijke kunstenaars, net als in de 20^{ste} eeuw, ook vandaag nog beantwoorden aan het verwachtingspatroon van de ideale vrouw: *“Marlene Dumas is ook hot in de veilingwereld. In juli 2008 werd haar schilderij The Visitor (1995), een groep strippers of hoeren die wachten op een klant, geveild bij Sotheby's Londen voor het bedrag van 6,3 miljoen dollar (5 miljoen euro). Daarmee is haar werk het op één na duurste geveilde van een levende kunstenaar.”*¹⁰⁹

Dumas wordt hier *hot* genoemd. Dit is niet meteen een eigenschap die geconnoteerd wordt met het grootmeesterschap. Het woord *hot* draagt eerder een oppervlakkige en tijdelijke gevoelswaarde met zich mee, waardoor Dumas als een soort *trend* binnen de schilderkunst bestempeld wordt. Het valt echter te betwisten of deze verwoording gekoppeld moet worden aan *genderdenken* of aan een kunstenaarsprofiel zoals hierboven reeds vermeld.

Het principe van Dumas als modetendens is eveneens terug te vinden in het volgende citaat: *“Lichamen en gezichten schildert ze met veel zwart, maar weinig schaduw. Haar personages kijken meestal recht in de camera, de kleuren zitten net niet op hun plek en de verf is met snelle, robuuste penseelstreken op het doek gelegd. Met zulke trucs pint Dumas gezichten en lichamen vast. De trucs werken snel en direct, zoals je mag verwachten van een statement.”*¹¹⁰ In dit citaat wordt de kenmerkende schilderijstijl van Dumas een *truc* genoemd. Ook deze verwoording impliceert geen grootmeesterschap, maar plaatst Dumas als het ware op eenzelfde lijn met de reclamewereld die eveneens haar trukendoos bovenhaalt om haar publiek snel en direct te verleiden.

In tegenstelling tot deze triviale uitdrukkingen uit de kranten omvatten de kunstkritieken uit de gespecialiseerde magazines een ander soort taalgebruik. De vrouwelijke connotaties hebben hier veelal betrekking tot de manier van schilderen van Dumas. Een eerste voorbeeld is: *“Met dunne verflagen en zachte, maar gedecideerde toetsen zet de kunstenaar kwetsbare en tedere gestalten neer, die ondanks hun onopdringerige*

¹⁰⁹ Rinckhout, Eric. “Marlene Dumas is kunstenaar van het jaar.” In: *De Morgen*. (03/11/2014): 36.

¹¹⁰ Anoniem. “De Schoonheid van Helena.” In: *De Standaard*. (10/10/2012): 14.

voorkomen een innige aanwezigheid uitstralen.”¹¹¹ De referentie naar de schilderstijl van Dumas past in de lange traditie van de kunstkritiek. Reeds in de 20^{ste} eeuw werd er bij vrouwelijke kunstenaars vaak gefocust op hun manier van werken. Omwille van het fragiel en elegant voorkomen van de vrouw is men er in de 20^{ste} eeuw van overtuigd dat de schilderkunst goed aansluit bij de zachtaardige vrouwelijke levensstijl. Door haar verfijnde handen en haar natuurlijke zin voor schoonheid zijn sommige 20^{ste} eeuwse kunstcritici zelfs van mening dat de vrouw beter is in het maken van aardige schilder Kunststige taferelen dan welke grootmeester ook.¹¹² Een vrouw dient volgens de kunsttraditie met andere woorden netjes en zachtaardig te werk te gaan. Tijdens haar vrije tijd kan zij haar schilderspullen bovenhalen en zich op een amateuristisch niveau toespitsen op een klein huiselijk tafereel. Het is in de 20^{ste} eeuw ondenkbaar dat een vrouw als een driftig figuur verf op een doek zou smeren en daarbij rommel zou maken, laat staan zelf vuil zou worden.¹¹³ Ook vandaag leeft dit romantisch idee over de vrouwelijke kunstenaar gedeeltelijk verder. Uit de analyse van de kunstkritieken kan besloten worden dat Dumas als vrouwelijke kunstenaar op drie verschillende manieren benaderd wordt. Bij de eerste benaderingswijze sluit Dumas aan bij de 20^{ste} eeuwse traditie en wordt zij als een elegante vrouwelijke figuur omschreven, die nooit een druppel verf lijkt te morsen.

Een tweede manier van beschrijven staat haaks op de eerste en spitst zich toe op het brutale karakter in de schilderstijl van Dumas: *“Haar schildertrant is over het algemeen los en spontaan, dat wil zeggen met vlotte hand geschilderd en zonder een sterke detaillering. Daarbij is zij niet stijlvast. Soms is de verf op een ruwe borstelige manier aangebracht en is de lijnvoering bijna onbeholpen, dan weer is een figuur met vaste hand in rake streken neergezet (...).”*¹¹⁴

Een derde soort beschrijving van Dumas’ manier van werken is neutraal en sluit aan bij het klassieke grootmeesterschap. Deze verwoordingen zijn eveneens aan te treffen in de artikelen over Luc Tuymans: *“Marlene Dumas bewijst zich de afgelopen jaren schilderend en tekenend als een kunstenaar, die vele materialen en schildertechnieken beheerst en dit alles weet aan te wenden om aandacht te vragen voor een nog belangrijker inhoud.”*¹¹⁵

¹¹¹ Koenot, Jan. “Van Maaksel tot Raadsel; Lichamelijkheid in het oeuvre van Marlene Dumas.” In: *Streven*. Jrg. 66. Nr. 9. (1999): 849-854.

¹¹² Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 94-183.

¹¹³ Jacobs, Steven. *Historiografie van de Kunstwetenschappen*. UGent, Schooljaar 2013-2014.

¹¹⁴ Walinga, Ingeborg. “Miss Interpreted: schilderijen en tekeningen van Marlene Dumas”. In: *Ons Erfdeel*. Jrg. 35, Nr. 5, (1992): 691-697.

¹¹⁵ Figeé, Thea. “Marlene Dumas: goed en kwaad, leven en dood.” In: *Kunstbeeld*. Jrg. 16. Nr. 3. (1992): 14-17.

Door het voorkomen van de klassieke grootmeesterlijke kenmerken in de kritieken over het werk van Dumas wordt er niet langer vastgehouden aan het traditionele schrijven over vrouwelijke kunst. Dit impliceert dat het genderpatroon *man-vrouw* niet vlak mag worden toegepast op hedendaagse kunstkritiek. Kunstcritici lijken los te komen van de gendergevoelige tweedeling en creëren een nieuw soort kunstenaarstypes. Deze kunstenaarsprofielen kunnen in associatie gebracht worden met bepaalde mannelijke en vrouwelijke gegenderde kenmerken, maar zijn niet vastgeroest in het strikte onderscheid *man-vrouw*. De indeling van deze kunstenaarstypes komt verder in het hoofdstuk analyse aan bod.

In de kritieken over het werk van Tuymans zijn de klassieke grootmeesterlijke kenmerken terug te vinden: *“Het schilderen zelf gaat snel, aan het tempo van een schilderij per dag. Die korte tijd staat hem toe de vereiste concentratie en intensiteit vast te houden om in zijn opdracht te slagen, of te mislukken en de volgende dag opnieuw te beginnen. Die beperkte tijdsperiode geeft de schilder ook de mogelijkheid om voldoende afstand ten opzichte van het beeld te bewaren.”*¹¹⁶ Grote meesters creëren kunst als intellectuelen. Ze handelen vanuit een ratio en behouden een zekere afstand van hun werk. Tuymans past als hedendaagse kunstenaar geheel binnen deze traditie van het grootmeesterschap.

Behalve Tuymans wordt ook Dumas als grootmeester benaderd in de hedendaagse kunstkritiek: *“Marlene Dumas geldt als een van de meest fascinerende hedendaagse figuratieve schilders. Telkens opnieuw laat zij de menselijke gestalte in haar naakte lichamelijke op het papier en op het doek verschijnen. Haar oeuvre kan worden beschouwd als een reflectie op de huidige cultuur, die de menselijke lichamelijke voortdurend en met allerlei connotaties in beeld brengt, op de televisie, in de reclame, in film, beeldende kunsten, fotografie, toneel.”*¹¹⁷ Dumas werpt door middel van haar kunst een kritische reflectie op onze huidige cultuur. Ook dit fenomeen past binnen de kwaliteiten van het grootmeesterschap. Het werk van grote meesters is niet louter esthetisch, maar is gelaagd en omvat een dieperliggende cognitieve waarde van maatschappelijk belang.

Het voorkomen van dergelijke omschrijvingen die zowel het grootmeesterschap van Tuymans als van Dumas bevestigen toont aan dat hedendaagse kunstkritiek afstand neemt

¹¹⁶ Alexander, Sabine. “Luc Tuymans: Kunst en Discours”. In: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*. Jrg. 60. Nr. 336. (2011): 177-179.

¹¹⁷ Koenot, Jan. “Van Maaksel tot Raadsel; Lichamelijke in het oeuvre van Marlene Dumas.” In: *Streven*. Jrg. 66. Nr. 9. (1999): 849-854.

van het traditionele gendergevoelige kunstschrijven. Hierbij krijgt de vrouwelijke kunstenaar vandaag een volwaardige erkenning als grootmeester en wordt zij op een gelijk niveau gesteld met haar mannelijke collega.

Ondanks de algemene erkenning van Dumas als kunstenaar is het voorkomen van verkleinwoorden in de kunstkritieken uit de gespecialiseerde magazines opvallend: *“Vogelvrije lijntjes op papier; het tekenwerk van Marlene Dumas bij de Pont.”*¹¹⁸ *“Je kunt genieten van de manier, waarop Dumas door middel van het projecteren van zelfportretten of foto’s van haar modellen tot bijna griezelige exacte portretten in olieverf komt of hoe ze met fotootjes, krantenartikelen, tekeningetjes en verf harmonieuze composities bouwt (...).”*¹¹⁹ Het gebruik van deze verkleinwoorden ondermijnt het grootmeesterlijk karakter van Dumas. Hierdoor zou het niveau van de amateurkunsten geïmpliceerd kunnen worden, dat doorheen de hele kunstgeschiedenis aan de vrouw wordt toegekend.

Ook in de artikels over Tuymans komen verkleinwoorden voor, maar deze worden door een krachtige context omgeven waardoor het gebruik ervan het kunnen van de schilder niet reduceert: *“De figuurtjes en tekeningen, het is allemaal zo spaarzaam en bewust naïef geschilderd dat het ook grappig is. De schilder lijkt te doen wat hij moet doen, zonder veel concessies en zonder veel poeha. (...).”*¹²⁰

Een volgend opvallend element binnen de woordkeuze in kunstkritieken is de titulatuur. In het overgrote deel van de artikelen, zowel in kranten als in gespecialiseerde magazines wordt Dumas aangewezen met de mannelijke titel *kunstenaar*: *“Geboren en getogen in voormalig apartheidslaan Zuid-Afrika, negeert Dumas met wellust de grenzen tussen beeld en woord. Als beeldend kunstenaar schrijft zij de ene tekst na de andere.”*¹²¹ De aanspreekvormen *kunstenares* of *schilderes* komen slechts sporadisch voor. Indien dit wel gebeurt, kiezen de gespecialiseerde magazines voor de titel *kunstenares*, terwijl de kranten voor *schilderes* opteren: *“De uiteindelijke keuze voor de schilderijen en tekeningen die vanaf 1984 zijn ontstaan is wellicht ingegeven door het feit dat de kunstenares rond die tijd besloot*

¹¹⁸ Spaninks, Angelique. “Vogelvrije lijntjes op papier: het tekenwerk van Marlene Dumas bij de Pont.” In: *Kunstbeeld*. Jrg. 26. Nr. 7/8. (2002): 14-17.

¹¹⁹ Figeé, Thea. “Marlene Dumas: goed en kwaad, leven en dood.” In: *Kunstbeeld*. Jrg. 16. Nr. 3. (1992): 14-17.

¹²⁰ Benschop, Jurriaan. “De kunst van het weglaten: schilderijen van Luc Tuymans.” In: *Kunstbeeld*. Jrg. 19. Nr. 11. (1995): 29-31.

¹²¹ Alphen, Ernst van. “Hoe kleden we het recent kunstwerk aan? Bij het recente werk van Marlene Dumas.” In: *De Witte Raaf*. Jrg. Nr. 73. (1998): 12-13.

(opnieuw) te gaan schilderen, en daarmee koos voor een duurzamer kunstvorm.”¹²²
“Schilderes Marlene Dumas (61) is in Nederland uitgeroepen tot Kunstenaar van het Jaar 2015. Ze versloeg zeven andere genomineerden, onder wie Anton Corbijn.”¹²³

Opvallend hierbij is het feit dat het gebruik van de vrouwelijke titel *kunstenares* in de gespecialiseerde magazines enkel in kritieken uit de jaren 1990 voorkomt en later vervangen wordt door de mannelijke titel *kunstenaar*. Door het gebruik van de mannelijke titulatuur wordt Dumas gelijkgesteld met haar mannelijke collega's. Een vrouwelijke kunstenaar vormt een uitzondering binnen de lange kunsttraditie en wordt doorheen de geschiedenis niet aanvaard als een grootmeester met een vrouwelijke identiteit. Indien een kunstenares tot het canonieke niveau van de schone kunsten behoort, evenwaardig aan de mannelijke kunstenaar, wordt zij benaderd als een mannelijke grootmeester. Door middel van het gebruik van de mannelijke aanspreekvorm *kunstenaar* wordt de vrouwelijke identiteit ook in de hedendaagse kritieken als het ware verborgen gehouden. Op die manier wordt Dumas erkend als grootmeester, maar niet als vrouw. Het gelijkheidsdenken dat zo ontstaat kent eenzelfde artistieke status toe aan mannelijke en vrouwelijke kunstenaars, maar negeert de vrouwelijke identiteit.¹²⁴ Naast deze interpretatie zou het gebruik van de titel *kunstenaar* eveneens een poging kunnen inhouden om de gevoeligheid voor het genderdenken uit de weg te gaan. Door Dumas als *kunstenaar* te bestempelen wordt er net geen aandacht geschonken aan haar vrouwelijke identiteit en wordt zij zonder meer opgenomen in de lijst van canonieke hedendaagse kunstenaars.

In tegenstelling tot de gespecialiseerde magazines kent de kunstkritiek in de krant een andere ontwikkeling. Hier duikt de vrouwelijke titel *schilderes* pas op in de jaren 2000 en wordt ze tot vandaag gebruikt. De vrouwelijke identiteit van Dumas wordt dus duidelijk aan de lezer meegegeven. Uit het gebruik van de vrouwelijke titulatuur ontstaan twee interpretaties. Zo zou er met het gebruik van de titel *schilderes* gesteld kunnen worden dat het principe van de vrouwelijke grootmeester een groter draagvlak heeft binnen de bredere sociaal maatschappelijke context dan bij het nichepubliek. Deze erkenning berust enerzijds op het feit dat kunstkritiek in kranten minder nauw samenhangt met de kunsthistorische tradities van de vrouwelijke kunstenaar. Een andere verklaring voor het gebruik van de vrouwelijke titulatuur zou gezocht kunnen worden bij het fenomeen *chercher la femme*. De

¹²² Walinga, Ingeborg. "Miss Interpreted: schilderijen en tekeningen van Marlene Dumas". In: *Ons Erfdeel*. Jrg. 35, Nr. 5, (1992): 691-697.

¹²³ Rinckhout, Eric. "Marlene Dumas is kunstenaar van het jaar." In: *De Morgen*. (03/11/2014): 36.

¹²⁴ Jacobs, Steven. *Historiografie van de Kunstwetenschappen*. UGent, Schooljaar 2013-2014.

kunstenares wordt met andere woorden duidelijk vrouwelijk genoemd in het artikel om dieper in te kunnen gaan op het vreemd voorval van de vrouwelijke grootmeester.

Na het onderzoeken van de artikels over het werk van Dumas en Tuymans kan geconcludeerd worden dat het genderpatroon *man-vrouw* niet zomaar mag worden toegepast op de hedendaagse kunstcritiek. Het zacht taalgebruik voor het beschrijven van het werk van vrouwelijke kunstenaars is nog steeds terug te vinden in kunstbeschrijvingen, maar is niet overheersend. Kunstcritici lijken de gendergevoelige tweedeling steeds meer achter zich te laten en creëren nieuwe kunstenaarsprofielen. Deze kunstenaarstypes kunnen in verband gebracht worden met gegenderde mannelijke en vrouwelijke kenmerken, maar zijn veranderlijk en kunnen belichaamd worden door zowel kunstenaars als kunstenaressen. Zo wordt Dumas in bepaalde kritieken benaderd als een kunstenaar die emotioneel betrokken is bij haar kunst en krijgt zij in andere kritieken een volwaardige erkenning als grootmeester.

CHERCHER LA FEMME

Bij het principe van *chercher la femme* worden sporen van de gedachtegang van de kunstenares gezocht in haar werk. De vrouwelijkheid en het persoonlijk karakter sluimeren volgens dit principe door in het werk van de kunstenares. Dit fenomeen komt zowel voor in algemene als in gespecialiseerde magazines en hangt samen met een zeker gevoel van sensatie.¹²⁵ In de artikels over Dumas wordt er met het principe van *chercher la femme* voornamelijk verwezen naar de Zuid-Afrikaanse achtergrond van de kunstenares. Dumas wordt geboren in Zuid-Afrika en emigreert na haar kunstopleiding naar Nederland. Volgens sommige kunstcritici is het achterlaten van Zuid-Afrika moeilijk te verwerken voor Dumas en geeft ze dit worstelen met haar verleden uitdrukking in haar kunst: *“Marlene Dumas bewijst zich de afgelopen jaren schilderend en tekenend als een kunstenares, die vele materialen en schildertechnieken beheerst en dit alles weet aan te wenden om aandacht te vragen voor een nog belangrijker inhoud. Om daar zicht op te krijgen is het noodzakelijk te weten hoe de persoon Marlene Dumas in het leven en in de kunst staat. (...). Dumas werd in 1953 in Kaapstad in Zuid-Afrika geboren, waar ze haar jeugd doorbracht (...) Als blanke werd ze,*

¹²⁵ Cohen, Elizabeth. “The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History.” In: *The Sixteenth Century Journal*. Vol 31. (2000): 47-75.

ondanks alles, als een vertegenwoordiger van de onderdrukkende blanke minderheid gezien. Onder meer om die apartheidspolitiek emigreerde ze naar Nederland en de tegenstrijdige gevoelens die ze eraan overhield zijn nu nog in haar huidige werk terug te lezen.”¹²⁶ Door de referentie naar haar Zuid-Afrikaanse origine en het zogenaamd verwerken van dit verleden door middel van kunst, lijkt Dumas vanuit een soort innerlijke drift te werken. Dit beeld strookt met de traditie van de vrouw in de kunst. Tijdens de 20^{ste} eeuw is men ervan overtuigd dat een vrouw die zich volledig toespitst op de kunst, handelt vanuit een emotionele drijfveer. Dit idee bevestigt het labiele en krankzinnige karakter van de vrouwelijke kunstenaar dat haaks staat op het rationeel denken van de mannelijke grootmeester. De mannelijke kunstenaar wordt ondanks zijn emotionele toestand nooit als labiel omschreven, maar als onbegrepen en geniaal bestempeld. De vrouwelijke kunstenaar wordt daarentegen als een gekkin of heks omschreven: *“De Marlene Dumas dus. Die van de portretten en de tronies, van de veilingrecords en overzichten in Amerikaanse topmusea; vrouw, moeder, dichter, voorbeeld voor generaties kunststudenten, fanatiek verdediger van de schone kunsten, voormalig docent aan en mecenas van De Ateliers in Amsterdam. Haar verschijning is bekend. Ja, ze is een warme persoonlijkheid en ja, ze is een fenomenale schilder, maar ai ai ai: wat een warrige geest. Een misleidend beeld, wellicht. Lees haar overpeinzingen en gedichten in catalogi, en dat door journalisten fijntjes gecultiveerde beeld gaat eraan. Daar klinkt ze intelligent, lucide en poëtisch. Bedachtzaam zelfs.”*¹²⁷

Een ander element dat aangewezen wordt met het principe *chercher la femme* is de vrouwelijke identiteit van Dumas. Hierbij wordt Dumas als het ware als de moeder van haar kunstwerken aanzien: *“Namen geven is bij al dit jonge leven (van haar nieuwe kunstwerken) ook nog niet aan de orde. Dat komt pas later, als Dumas’ baby’s opgroeien en een eigen identiteit ontwikkelen, komen de namen om de hoek. Dat geldt voor de modellen en de sterren die zij schildert.”*¹²⁸ Het liefkozen en opvoeden wordt vandaag nog steeds hoofdzakelijk aan de vrouw toegeschreven. Als vrouwelijke kunstenaar brengt Dumas als het ware haar kunstwerken ter wereld en fungeert zij als een moederfiguur. Dit is een sterk doorgedreven toepassing van *chercher la femme*. Het is een typische benadering voor het

¹²⁶ Figeé, Thea. “Marlene Dumas: goed en kwaad, leven en dood.” In: *Kunstbeeld*. Jrg. 16. Nr. 3. (1992): 14-17.

¹²⁷ Kuiper, Stefan. “Misleidende beelden: Marlene Dumas wordt gezien als een van de belangrijkste schilders van deze tijd.” In: *Museumtijdschrift*. Jrg. 27. Nr. 6. (2014): 52-58.

¹²⁸ Spaninks, Angelique. “Vogelvrije lijntjes op papier: het tekenwerk van Marlene Dumas bij de Pont.” In: *Kunstbeeld*. Jrg. 26. Nr. 7/8. (2002): 14-17.

beschrijven van het werk van vrouwelijke kunstenaars. Geen enkele criticus zou het in zijn hoofd halen om Tuymans als een vaderfiguur van zijn kunstwerken te omschrijven.

DE KUNSTENAARSMYTHE

Terwijl het principe *chercher la femme* in de kunstkritieken over Dumas terug te vinden is, worden er in de omschrijvingen van Tuymans' werk kunstenaarsmythes gecreëerd. Hierbij heerst er, net als bij de beschrijvingen over Dumas een grote belangstelling voor het persoonlijk karakter van de kunstenaar. Ook deze mythevorming gaat, net als het fenomeen *chercher la femme*, samen met een zekere sensatie. Omwille van het sensatiegehalte zijn er in de kritieken uit de krant meer toepassingen van de mythevorming terug te vinden, dan in de gespecialiseerde magazines. De kunstenaarsmythe rond Tuymans kan hoofdzakelijk vastgeprikt worden op drie thema's.

Een eerste thema vormt de hoofdzaak en heeft betrekking tot de moeilijke start van Tuymans' carrière: *“Eind jaren zeventig, de jonge Luc Tuymans werkt als buitenwipper in ruige nachtclubs en discotheken in Brussel, Gent en Antwerpen. Zijn kunstcarrière ziet er op dat ogenblik allesbehalve veelbelovend uit. Tuymans wilde schilderen, en dat was, zeker in de jaren 1980, not done. Zichzelf respecterende kunstenaars waren in die tijd 'conceptueel bezig'. Alles kon en mocht, behalve het traditionele verf en doek. Even probeert Tuymans het over een andere boeg te gooien door films te maken, maar ook die kenden niet het verhoopte succes.”*¹²⁹ Het vroegere armzalig bestaan van de grootmeester die vandaag tot de top van de duurste hedendaagse kunstenaars behoort, vormt een perfecte aanzet voor de fantasie van critici en journalisten. Dit soort verhalen kent reeds een lange traditie die terug gaat tot de Renaissance. Canonieke meesters worden in de mythes als wonderkinderen omschreven van wie het talent reeds in de vroege levensjaren duidelijk is, maar de artistieke erkenning een hele tijd uitblijft.¹³⁰ Door de combinatie van de schilderkunst en het nachtleven tijdens zijn vroege carrière beantwoordt Tuymans aan de normen voor de hedendaagse kunstenaarsmythe. Verhalen over een grootmeester als portier bij nachtclubs en discotheken zijn voor de lezer aangename literatuur.

¹²⁹ Broucke, Nica. “Hoe een buitenwipper België's duurste kunstenaar werd.” In: *De Morgen*. (14/05/2005): 15.

¹³⁰ Jacobs, Steven. *Historiografie van de Kunstwetenschappen*. UGent, Schooljaar 2013-2014.

Een tweede thema binnen het creëren van de kunstenaarsmythe is de verwijzing naar de jeugd van Tuymans. Ook dit onderwerp kent reeds een lange traditie en kan net als de moeizame erkenning van het grootmeesterschap op sensatie van het lezerspubliek rekenen. Bij dit soort verhalen worden patronen in de kindertijd en jeugdijaren van de kunstenaar gezocht om het grootmeesterschap te legitimeren. De lezer voelt een zekere betrokkenheid met de vermeldingen uit de kindertijd en bevestigt hierdoor het artistiek kunnen van de kunstenaar: *“Paul de Moor schrijft haast in beelden. Niet dat hij de schilderijen van Luc Tuymans beschrijft die de tekst vergezellen, het is de manier van kijken van de kunstenaar die hij demonstreert. Hoe de ganzen in het park waar de kleine Tuymans met zijn grootvader ging wandelen, overgaan in ganzen op het behangpapier in zijn jongenskamer en later hun weg vinden naar schilderijen. De ganzen leveren geen idyllisch plaatje, hun ogen branden een leven lang in de nek van de kunstenaar.”*¹³¹

Een laatste thema dat past binnen de kunstenaarsmythe van Tuymans is de recente veroordeling voor plagiaat. Op 20 januari 2015 wordt Tuymans veroordeeld voor plagiaat omdat zijn schilderij *A Belgian Politician* te letterlijk gebaseerd zou zijn op de foto van Jean-Marie Dedecker uit *De Standaard* van 15 juni 2010 door Katrijn Van Giel.¹³² Net als de twee voorgaande thema's omvat ook de zaak omtrent plagiaat een groot sensatiegehalte dat een groot publiek kan bekoren. Het verhaal van de rijke schilder die roem maakt op de rug van een niet erkende fotografe spreekt veel mensen aan. Het voorval wordt dan ook breed uitgesmeerd in de pers waarbij de rechtszaak als een tweestrijd wordt gezien tussen Katrijn van Giel en Luc Tuymans met de hele kunstwereld achter zich. Hierbij is het rationeel karakter van Tuymans een opvallend element in de beschrijvingen: *“Dinsdag heeft de Antwerpse rechtbank Luc Tuymans veroordeeld voor plagiaat en hem een dwangsom van 500.000 euro per reproductie opgelegd. (...). Luc Tuymans, die in beroep gaat tegen de uitspraak, zei in een korte reactie: “Dit vonnis is heel slecht nieuws voor de kunst. Maar ik ben niet verontrust.”*¹³³ Door zijn koele houding wordt Tuymans gezien als een intellectueel figuur die zich niet laat ophitsen, maar de nodige afstand bewaard en helder redeneert.

¹³¹ Anoniem. “Argwaan op doek.” In: *De Standaard*. (18/03/2011): 35.

¹³² Bergmans, Eline. “Luc Tuymans veroordeeld voor plagiaat.” In: *De Standaard*. (21/01/2015): 8.

¹³³ Rinckhout, Eric. “Een gevaarlijk precedent.” In: *De Morgen*. (22/01/2015): 22.

THEMATIEK

Naast de woordkeuze en de verwijzing naar de achtergrond van de kunstenaar is ook de thematiek binnen de schilderkunst een belangrijk element in de kunstkritieken. Tot en met de 20^{ste} eeuw bestaat er een sterke hiërarchie binnen de schone kunsten waarbij de historieschilderkunst als hoogste kunstvorm wordt beschouwd en het portret en genretafereel samen met het stilleven op de onderste trap staan. Omwille van de sterke associatie tussen de vrouw en de huiselijke sfeer, die tot en met de 20^{ste} eeuw de kunsttraditie domineert, zijn de huis-, tuin- en keukentaferelen voor de vrouwelijke kunstenaar weggelegd. De kunstenaar wordt als vrouwelijk figuur niet toegelaten binnen de publieke sociaal-politieke patriottische sferen. Als tedere vrouw dient zij zich in een huiselijke omgeving te settelen en de taak van de goede zorgen voor de familie op zich te nemen. Omwille van dit dominant gedachtegoed is de vrouwelijke kunstenaar niet geprivilegieerd om zich toe te spitsen op de historieschilderkunst. Het lieflijk karakter van de vrouw is met andere woorden niet opgewassen tegen de grote historische en politiek geladen thematiek die heerst over de historieschilderkunst.

De reeds voorgestelde hiërarchie binnen de schone kunsten lijkt achterhaald en ouderwets, maar schemert soms nog door in de hedendaagse kunstkritiek. Binnen de kritieken gaat er zowel bij de doeken van Tuymans als van Dumas een grote belangstelling uit naar het gerepresenteerde onderwerp. Hierbij worden thema's met een politieke of sociaal, maatschappelijke kritische ondertoon hoog gewaardeerd. De huidige belangstelling voor de kritische maatschappelijke blik van de schilderkunst sluit dus met andere woorden aan bij de kunsthistorische traditie.

Zowel Tuymans als Dumas maken voor hun schilderijen vaak gebruik van eenvoudige voorstellingen die ze een onderhuidse diepere betekenis toekennen. Op die manier vormt hun schilderkunst geen letterlijk venster op de realiteit, maar omvat zij een kritische noot en stelt zij de huidige maatschappelijke normen en waarden in vraag. Door het hanteren van deze ondergrondse thematiek breekt Dumas met de traditie van de vrouw als schilderes van de huis-, tuin- en keukentaferelen en neemt zij als ondernemende kunstenaar plaats in de patriarchale publieke sfeer.

Om haar positie en haar grootmeesterschap als vrouwelijke kunstenaar te legitimeren refereren de kritieken uit kranten en gespecialiseerde magazines naar de grootse thematiek die Dumas in haar schilderkunst verwerkt. *“Trefzeker, niet zonder risico's, kiest Dumas*

taferelen uit het beeldenpak waarmee dagelijks ons collectieve geheugen aangevuld wordt. Ze slaagt erin om tot clichés voorbestemde beelden te transformeren tot iets unieks: fascinerende schilderijen, die de lading meekrijgen van commentaar op de werkelijkheid.”¹³⁴

Net als bij Dumas worden ook bij Tuymans de grote onderwerpen in de kritieken aangehaald. Kenmerkend binnen het oeuvre van Tuymans zijn de relatief eenvoudige figuratieve composities die een niet direct kenbare diepere betekenis omvatten. Een voorbeeld van deze toepassing is het werk *Lamp* (1994). Dit werk toont een op het eerste zicht weinig spectaculaire lamp in vale kleuren, maar draagt een referentie naar de gruwelijkheden van de concentratiekampen en de lugubere verhalen over de lampenkappen die gemaakt werden van mensenhuid.¹³⁵ *“De concrete werkelijkheid van de lamp uit Buchenwald is in het schilderij verijlt en haast afwezig gemaakt. Wat overblijft, of daarvoor in de plaats komt, is een atmosfeer, een suggestie van iets dat aan de hand is maar geen concrete naam heeft.”¹³⁶*

Zowel in de kritieken uit kranten als uit gespecialiseerde magazines wordt de kritische ondertoon in de kunstwerken van Dumas en Tuymans hoog in het vaandel gedragen. Ze vormen als het ware het bewijs voor het grootmeesterschap van beide kunstenaars. Door het in vraag stellen van zowel historische als actuele gebeurtenissen blijft de invloedssfeer van beide kunstenaars niet langer beperkt tot de kunstwereld. Ze nemen door de kritische toon van hun kunst een vooraanstaande positie in binnen een bredere sociaal, maatschappelijke en politieke context. Door het refereren naar de grote thematiek tonen zowel de kranten als de gespecialiseerde magazines het belang van de kritische hedendaagse kunstenaar in onze maatschappij aan. Dumas wordt hierbij als vrouwelijke kunstenaar op eenzelfde niveau geplaatst als Tuymans. Dit impliceert dat het profiel voor de kritische intellectuele kunstenaar niet langer exclusief is weggelegd voor de man.

CANONIEKE GROOTMEESTERS

Naast het beschrijven van de grote thematiek vormt ook het refereren naar canonieke meesters uit de kunstgeschiedenis een belangrijke element voor de legitimatie van het

¹³⁴ Speeten, Geert Van der. “Zachte tinten, krasse beelden.” In: *De Standaard*. (08/09/2014): 2.

¹³⁵ Museum De Pont, *Luc Tuymans*. Laatst geraadpleegd op 24/05/2015.

http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk_id/375/werkinfo/1/kunstenaar/tuymans/.

¹³⁶ Benschop, Jurriaan. “De kunst van het weglaten: schilderijen van Luc Tuymans.” In: *Kunstbeeld*. Jrg. 19. Nr. 11. (1995): 29-31.

artistiek kunnen van hedendaagse meesters. Zowel Tuymans als Dumas worden letterlijk vermeld tussen de reeds gevestigde waarden uit de kunstgeschiedenis. Op die manier wordt hun artistieke praktijk gespiegeld aan het kunsthistorisch canon en worden beide kunstenaars op eenzelfde niveau gesteld als de hoog aangeschreven grootmeesters. Deze referenties komen zowel voor in kritieken uit kranten als uit gespecialiseerde magazines. Ze vormen voor de lezer een zeker ankerpunt waaraan het kunnen van de hedendaagse kunstenaar getoetst kan worden. Door het gebruik van grote namen als Mondriaan en Breughel is het eenvoudig om de lezer te overtuigen van het grootmeesterschap van de hedendaagse kunstenaar. Terwijl de referenties naar grootmeesters voor Tuymans een loutere bevestiging vormen voor zijn kunnen, vormen ze voor Dumas enerzijds een bewijs voor haar grootmeesterschap, maar anderzijds ook een argument voor het artistieke vermogen van de vrouwelijke kunstenaar. Als kunstenares wordt zij tegen de kunsttraditie in ongeacht haar geslacht gelijkgesteld aan haar mannelijke collega's: *“Het schilderij krijgt een plaats in een nieuwe afdeling van het Rijksmuseum, die voor het eerst gewijd is aan kunst en geschiedenis van de 20ste eeuw. Dumas hangt naast werk van Piet Mondriaan en Karel Appel.”*¹³⁷

Ook deze verwijzingen naar de kunsthistorische traditie tonen aan dat hedendaagse kunstcritici loskomen van het stroef onderscheid *man-vrouw*. De vrouwelijke kunstenaar wordt door de opsomming van de canonieke namen letterlijk opgenomen als grootmeester ongeacht haar vrouwelijke identiteit.

3.3 DE BRUYCKERE EN FABRE

A. BIOGRAFIE

Het tweede kunstenaarsduo bestaat uit Berlinde De Bruyckere en Jan Fabre die beide als beeldend kunstenaar actief zijn binnen de beeldhouwkunst.

Berlinde De Bruyckere wordt in 1964 geboren in Gent, de stad waar ze vandaag nog steeds woont en werkt. In 1986 studeert ze af aan het Hoger Instituut Sint Lucas Gent in de

¹³⁷ Rinckhout, Eric. “Rijksmuseum Amsterdam krijgt monumentaal schilderij Dumas.” In: *De Morgen*. (29/03/2013): 32.

opleiding monumentale kunsten.¹³⁸ Kenmerkend voor het werk van De Bruyckere is het gebruik van was, hars, trouw en verweerde doeken waarmee ze nieuwe gehelen creëert.¹³⁹

De Bruyckere is een vooraanstaande naam binnen de hedendaagse Belgische beeldende kunst. Eind de jaren 1990 vertegenwoordigt De Bruyckere België op de Biënnale van Venetië en beleeft ze een internationale doorbraak waarbij belangrijke musea over de hele wereld haar werk verwerven. Een klein jaar later, in 2000, stelt De Bruyckere haar eerste grote installatie met paardenlichamen tentoon in het In Flanders Fields Museum in Ieper. Vanaf dan is het werk van de Gentse kunstenares te zien in talrijke internationale musea en galeries. Zo wordt het werk van De Bruyckere tentoongesteld in onder meer Museum de Pont in Tilburg, Maison Rouge in Parijs, Galleria Continua in San Gimignano, Hauser & Wirth in Zürich en Kunstmuseum Bern. In 2013 maakt De Bruyckere internationale naambekendheid met haar werk *Kreupelhout* op de 55^{ste} editie van de Biënnale van Venetië. Vorig jaar was er in samenwerking met SMAK Gent een grote overzichtstentoonstelling van De Bruyckere te zien, *Sculptures and Drawings 2000-2014*. Deze retrospectieve reisde vervolgens door naar Gemeentemuseum in Den Haag.¹⁴⁰

Vanaf begin jaren 1990 staat het menselijk lichaam centraal in het oeuvre van de Gentse kunstenares. Aanvankelijk reproduceert De Bruyckere het menselijk lichaam heel nauwgezet en volledig uit was. Later reduceert zij haar menselijke figuren tot lichaamsonderdelen of boetseert zij de was tot andere creaties met een lichamelijke ondertoon. Naast het menselijke lichaam omvat het oeuvre van De Bruyckere terugkerende motieven van bomen en vervormde paardenlichamen.¹⁴¹

Behalve de band met het menselijk lichaam introduceert De Bruyckere eveneens het gebruik van dekens vroeg in haar oeuvre. Reeds begin jaren 1990 bedekken wollen dekens haar beelden en installaties. Een van de eerste voorbeelden van beelden met dekens is het werk *Zonder Titel* uit 1991 waarbij een stapel opgevouwen dekens op een wankele houten kruk ligt. Een ander vroeg voorbeeld is het *Dekenhuis* uit 1993 waarbij een metalen kooi helemaal bedekt is met dekens. Slechts een hoek is onbedekt, maar door het metaalwerk is de kooi

¹³⁸ Zee, Renate Van der. "Berlinde de Bruyckere gaat om met de dood." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 38. Nr. 11. (2014): 16-25.

¹³⁹ Gemeentemuseum Den Haag, *Berlinde De Bruyckere*. Laatst geraadpleegd op: 14/07/2015.
<http://www.gemeentemuseum.nl/tentoonstellingen>.

¹⁴⁰ Saatchi Gallery, *Berlinde De Bruyckere*. Laatst geraadpleegd op 14/07/2015.
http://www.saatchigallery.com/artists/berlinde_debruyckere.htm.

¹⁴¹ Gemeentemuseum Den Haag, *Berlinde De Bruyckere*. Laatst geraadpleegd op: 14/07/2015.
<http://www.gemeentemuseum.nl/tentoonstellingen>.

ontoegankelijk en beidt zij slechts een suggestie van beschutting.¹⁴² De tegenstelling die het *Dekenhuis* oproept staat vandaag nog steeds centraal in het oeuvre van De Bruyckere. Dekens zijn voor De Bruyckere een symbool van geborgenheid. Dekens dekken je toe en hebben op die manier een ziel die positief geladen is, stelt de kunstenaar. Maar een deken kan ook een negatief voorwerp zijn. Je kan, volgens De Bruyckere, iemand zo veel liefde en geborgenheid geven dat hij erdoor verstikt raakt en zichzelf niet meer terugvindt. Deze dubbelzinnigheid speelt de Gentse kunstenaar naar eigen zeggen graag uit in haar werk.¹⁴³ Naast de tegenstelling van het deken als positief en negatief voorwerp werkt De Bruyckere met het gebruik van dekens ook een andere dualiteit op; die van warmte en beschutting versus kwetsbaarheid en angst. Mensen kruipen weg onder dekens in kwetsbare situaties van kou, oorlog, ziekten en rampen. Dit idee is gebaseerd op de beelden die dagelijks in de media verschijnen. Net als Dumas en Tuymans haalt ook De Bruyckere inspiratie uit massamedia als kranten en televisiebeelden. Voor De Bruyckere roepen deze beelden tegenstellingen van liefde en lijden, en leven en dood op. Op basis van deze tegenstrijdigheden ontwikkelde De Bruyckere het centrale thema van haar oeuvre; het zoeken naar schoonheid in het lijden.¹⁴⁴

Jan Fabre is de mannelijke kunstenaar die in de tweede case naast De Bruyckere wordt geplaatst. Fabre is een Belgische multidisciplinaire kunstenaar die zowel actief is in de beeldende kunsten als in de podium- en mediale kunsten. Hij wordt in 1958 geboren te Antwerpen en volgt eind jaren 1970 in zijn geboortestad opleidingen aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten en het Stedelijk Instituut voor Sierkunsten en Ambachten. In diezelfde periode schrijft Jan Fabre zijn eerste theaterscripts en realiseert hij zijn vroege performances. Naast de podium- en mediale kunsten realiseert Fabre eveneens een oeuvre binnen de beeldende kunsten. Zo ontstaan zijn eerste tekeningen met bloed eind de jaren 1970 en ontwikkelt hij enkele jaren later, vanaf 1980, zijn *Bic Art* waar hij vandaag nog steeds bekend om staat.¹⁴⁵

¹⁴² Arttube.nl, *In het atelier van Berlinda De Bruyckere*. Laatst geraadpleegd op: 14/07/15.
<http://www.arttube.nl>.

¹⁴³ Museum De Pont, *Berlinda De Bruyckere*. Laatst geraadpleegd op: 14/07/2015.
<http://www.depont.nl/tentoonstellingen>.

¹⁴⁴ Saatchi Gallery, *Berlinda De Bruyckere*. Laatst geraadpleegd op 14/07/2015.
http://www.saatchigallery.com/artists/berlinda_debruyckere.htm.

¹⁴⁵ Jan Fabre, *Biografie*. Laatst geraadpleegd op 14/07/2015.
<http://janfabre.be/angelos/over-jan-fabre>.

Vanaf de jaren 1980 is het werk van Fabre te zien op tentoonstellingen in binnen- en buitenland. Zijn eerste grote project komt er in 1984 met zijn deelname aan de Biënnale van Venetië. Drie jaar later, in 1987, is het werk van Fabre ook te zien op *Documenta VIII* in Kassel. Vanaf de jaren 1990 kent Fabre een bloei en is zijn werk bekend in binnen- en buitenland. Zo wordt hij in 1992 gevraagd door de Gentse kunstkenner Jan Hoet voor de negende editie van *Documenta* in Kassel en maakt Fabre onder meer deel uit van de verschillende edities van de Biënnale in Venetië, Soa Paolo, Valencia en Istanbul. Behalve de vele tentoonstellingen in het buitenland maakt Fabre ook deel uit van de Belgische kunstscène en schenkt het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen in 2006 een solotentoonstelling aan Fabres werk met de titel *Homo Faber*. Verder krijgt de Antwerpse kunstenaar de eer om als eerste levende kunstenaar een solotentoonstelling over zijn werk op te bouwen in het Louvre in Parijs.¹⁴⁶

Momenteel is het werk van Fabre te zien op *Mons 2015* in de duotentoonstelling *Rops/Fabre* en in M HKA Antwerpen in de tentoonstelling *Stigmata. Actions and Performances 1976-2013*. Naast deze huidige tentoonstelling ontving de Antwerpse kunstenaar ook een officiële uitnodiging om een grootschalige tentoonstelling te creëren in het State Hermitage Museum in Sint-Petersburg in 2016.¹⁴⁷

Door de talrijke tentoonstellingen van Fabres werk in binnen- en buitenland en door zijn sterke aanwezigheid in de media is Fabre een bekend figuur bij een breed publiek. Zijn grootschalige projecten binnen de beeldende kunst worden omwille van hun controversieel karakter opgemerkt en bekritiseerd door heel wat toeschouwers. Een vroeg voorbeeld van een grootschalig project waarmee Fabre naambekendheid verwerft is het volledig bedekken met *Bic Art* van het kasteel Tivoli in Mechelen in 1990.¹⁴⁸ Behalve deze diepblauwe installaties is Fabre ook gekend voor zijn sculpturen in de publieke ruimte. Enkele bekende voorbeelden hiervan zijn *Totem* (2004) op het Ladeuzeplein in Leuven en de bronzen sculpturen *De Man die de Wolken Meet* (1998) en *Searching for Utopia* (2003). Het werk waar Fabre heel wat ophef teweeg mee brengt is het inpakken van de marmeren zuilen van de Universiteit Gent tijdens de openluchtexpo *Over the Edges* in 2000.¹⁴⁹ Een ander project

¹⁴⁶ Eastmen Gallery, *Jan Fabre*. Laatste geraadpleegd op 14/07/2015.
<http://www.eastmengallery.be/en/artists/jan-fabre>.

¹⁴⁷ M HKA, *Jan Fabre Stigmata, Acties & Performances*. Laatste geraadpleegd op 14/07/2015.
<http://www.muhka.be/nl/toont/beeldendekunst/nu>.

¹⁴⁸ Jan Fabre, *Biografie*. Laatste geraadpleegd op 14/07/2015.
<http://janfabre.be/angelos/over-jan-fabre>.

¹⁴⁹ Cobra, *Archief Jan Fabre*. Laatste geraadpleegd op 14/07/2015.

waar Fabre rumoer mee aanwakkert is zijn installatie *Heaven of Delight* uit 2002. Voor deze installatie bekleedt Fabre In opdracht van Koningin Paola het plafond in de Spiegelzaal van het Koninklijk Paleis in Brussel met juweelkevers.¹⁵⁰

Net als De Bruyckere verwijst Fabre met zijn beeldende kunst naar een geloof in het kwetsbare lichaam. Het thema van kwetsbaarheid krijgt in het oeuvre van Fabre weliswaar een andere uitwerking. Met zijn kunst kijkt Fabre naar de verdediging van het lichaam en de vraag hoe het in de toekomst kan overleven. Voor deze zoektocht baseert Fabre zich op een fascinatie voor het lichaam en de wetenschap. De basis voor deze interesse van de Antwerpse kunstenaar gaat terug naar zijn jeugd waarin hij beïnvloed wordt door het entomologisch onderzoek van zijn grootvader Jean-Henri Fabre (1823-1915). Net als zijn grootvader bestudeert Fabre de wereld van insecten en ander gedierte. Hij ontleedt de kleine lichamen en verwerkt de onderdelen tot nieuwe wezens. Op die manier staat de metamorfose centraal in de beeldende kunst van Fabre. De natuurlijke cycli van groei en verval krijgen uitdrukking in uiteenlopende kunstwerken met terugkerende personages, symbolen en motieven.¹⁵¹

B. ANALYSE

WOORDKEUZE

Net als bij de analyse van de kritieken over het werk van Dumas en Tuymans gaat er bij het bestuderen van de kritieken over de kunst van De Bruyckere en Fabre eveneens een groot belang uit naar de gehanteerde woordkeuze. Zoals reeds vermeld, omvatten 20^{ste} eeuwse kunstkritieken over het werk van vrouwelijke kunstenaars veelal woorden die een associatie oproepen met het eigentijds beeld van de ideale vrouw. Het zoeken naar vrouwelijke kenmerken in het werk van kunstenaressen heeft zowel betrekking op de gerepresenteerde thematiek, als op de manier waarop vrouwen kunst maken.¹⁵² Terwijl het werk van vrouwelijke kunstenaars liefelijk wordt omschreven, wordt het werk van mannelijke

<http://cobra.be/cm/cobra/videozone/archief/kunst/1.678761>.

¹⁵⁰ Eastmen Gallery, *Jan Fabre*. Laatst geraadpleegd op 14/07/2015.

<http://www.eastmengallery.be/en/artists/jan-fabre>.

¹⁵¹ Jan Fabre, *Biografie*. Laatst geraadpleegd op 14/07/2015.

<http://janfabre.be/angelos/over-jan-fabre>.

¹⁵² Elinor, Gillian. Matlow, Erica. "Art Education". In: *Feminist Review*. Nr. 18. (1984): 127-128.

grootmeesters als historisch en monumentaal aanzien.¹⁵³ Tijdens de 20^{ste} eeuw worden kunstenaressen geacht uitdrukking te geven aan hun gevoelige inborst door middel van hun kunst. Genres zoals stillevens en huis-, tuin- en keukentaferelen uitgevoerd in tekenkunst of aquarel zijn hiervoor uitermate geschikt. De grote historieschilderkunst daarentegen waar anatomische en geschiedkundige kennis voor nodig is, wordt gerealiseerd door de mannelijke grootmeester en is verboden toegang voor de vrouw. Behalve het ongepast karakter van een kunstenaress als maakster van schilderkunst met grote thematiek is het in de 20^{ste} eeuw eveneens ondenkbaar voor een vrouw om zich toe te spitsen op beeldhouwkunst. De vrouw dient zich in de 20^{ste} eeuw sierlijk en elegant te vermaken. Een vrouw die haar fragile handen gebruikt voor het hakken en kappen in steen en marmer is een ware schande.¹⁵⁴

Omwille van deze historische achtergrond krijgt het analyseren van de kritieken over het werk van De Bruyckere en Fabre een extra dimensie. De Bruyckere maakt sculpturen, maar maakt daarvoor gebruik van mallen en afgietsels. De was en de hars die ze hanteert voor het realiseren van haar sculpturen zijn, in tegenstelling tot het koude marmer, zachte materialen. Op die manier breekt De Bruyckere als het ware niet geheel met de traditie van de vrouw als kunstenaar. Dit wordt ook opgemerkt door kunstcritici. De werkwijze met was wordt als elegant beschreven. Hierdoor lijkt het alsof de kunstwerken van De Bruyckere niet gepaard gaan met een hard labeur, maar met de nodige vrouwelijke zachtheid gerealiseerd worden: *“De Bruyckere sublimeert die ellende in haar kunst door te focussen op de tactiele anatomie van het anonieme, lijdende slachtoffer. Geduldig kneedt en kleurt ze met haar medewerkers de zachte was tot sculpturen die woordeloze troost bieden. Of ze maakt afgietsels van paardenkadavers, die ze overtrekt met de aaibare, glanzende paardenhuid.”*¹⁵⁵

Door de woordkeuze in deze beschrijving wordt De Bruyckere benaderd als een respectabele, rustige vrouw. Zij lijkt met dezelfde sereniteit die nodig is om iemand te troosten, haar beelden te realiseren.

Een andere kunstkritiek die de werkwijze van De Bruyckere als verantwoorde vrouwelijke kunstvorm beschrijft, is de volgende: *“(…). Er ontstonden sculpturen die meer in algemene zin de menselijke conditie aan de orde stellen: haar bestaan, haar kwetsbaarheid, haar vergaan. Een logische stap was dan ook het verwijderen van de dekens. De vrouwen die zij*

¹⁵³ Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. (Bussum: 2012): 164-182.

¹⁵⁴ Cherry, Deborah. *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture, Britain 1850-1900*. (Londen: 2012): 101-141.

¹⁵⁵ Bracke, Eric. “Lijden gesteld in was.” In: *De Morgen*. (20/10/2014): 42.

*vervolgens uit was boetseerde zijn naakt. (...).*¹⁵⁶ Ook in deze kritiek wordt het werk van De Bruyckere op een hoffelijke manier omschreven. Hier wordt de werkwijze van de Gentse kunstenaar als *boetseren* getypeerd. In beide kunstkritieken wordt de was beheerst in vorm gebracht door de handen van de kunstenaar. Door de vreedzame omschrijving past de werkwijze van De Bruyckere binnen de ideologie van de vrouw als zachtaardig en lieflijke figuur. Opmerkelijk is dat de sculpturen van De Bruyckere aan de buitenkant fragiel en kwetsbaar lijken, maar aan de binnenkant voorzien zijn van een stevige wapening om hun vorm te behouden.¹⁵⁷ De aanwezigheid van deze zware wapeningen binnenin wordt verzwegen in de haast romantiserende beschrijvingen van de werkwijze met was. Hierdoor beschikken de werken van De Bruyckere over een poëtisch karakter dat geassocieerd kan worden met de zachtmoedigheid van de vrouw. Dergelijke beschrijvingen van een gestileerde werkwijze zouden eveneens in de kritieken over Tuymans aan bod kunnen komen. De zachte hand van De Bruyckere als vrouw mag dan wel in de kritieken doorschemeren, toch kan dit niet uitsluitend aan de gendergevoelige kwaliteiten van de vrouw worden toegeschreven. Door haar beredeneerde houding als kunstenaar lijkt De Bruyckere aan te sluiten bij de intellectuele kunstenaars, een groep waar ook Tuymans tot behoort. Hierdoor kan een nieuw kunstenaarsprofiel getypeerd worden dat het genderpatroon *man-vrouw* overstijgt.

In amper één artikel worden de voorstudies van De Bruyckere voor haar werk vermeld. Zo voert De Bruyckere voor het realiseren van haar paardensculpturen onderzoek in de Gentse faculteit dierengeneeskunde en gaat zij op zoek naar paardenhuiden in het slachthuis van Anderlecht: *“Voor de beeldengroep mocht De Bruyckere echte dode paarden van de Gentse faculteit diergeneeskunde gebruiken. Telkens als daar een paard overleed, ging ze ter plaatse om er een afgietsel in polyester van te maken. Om de kadavers in de gewenste positie te krijgen (met behulp van takels) mocht ze geen tijd verliezen. In het slachthuis van Anderlecht haalde ze huiden van andere paarden. Ze stikte die aan elkaar en bekleedde er de afgietsels mee.”*¹⁵⁸ Door deze omschrijving wordt het romantiserend idee van de werkwijze met was doorprikt. De kritiek toont aan dat de wassen sculpturen meer inhouden dan het louter

¹⁵⁶ Hellweg, Claudine. “Aanéén.” In: *Museumtijdschrift Vitrine*. Jrg. 18. Nr. 2. (2005): 32-35.

¹⁵⁷ Arttube.nl, *In het atelier van Berline De Bruyckere*. Laatst geraadpleegd op: 14/07/15.
<http://www.arttube.nl>.

¹⁵⁸ Pieters, Rudy. “Een groot, dood paard, dat is heel veel dood.” In: *De Morgen*. (08/07/2000): 12.

elegant boetseren, maar gepaard gaan met hard labour. Het feit dat dit fragment afkomstig is uit een kunstkritiek bedoeld voor het brede publiek zou kunnen samengaan met een zeker sensatiegehalte. Kunst die gebaseerd is op dode paarden kan een luguber kantje hebben.

Behalve de romantische omschrijvingen van de werkwijze met was sluimeren er net als bij Dumas eveneens in de kunstkritieken over het werk van De Bruyckere voorbeelden van zacht taalgebruik. In tegenstelling tot Dumas heeft dit typerend taalgebruik bij De Bruyckere eerder betrekking op haar werk en niet zozeer op haar persoonlijkheid. Hierbij moet opgemerkt worden dat de belangstelling voor kwetsbaarheid en tederheid een centrale plaats inneemt in het oeuvre van De Bruyckere en bijgevolg in de beschrijvingen niet als een typerende vrouwelijke eigenschap aanzien mag worden. Een voorbeeld van een dergelijke omschrijving is: *“In de sculpturen is de eenwording echter van een andere orde: daar speelt tederheid een grote rol. de verstrengelde lichamen zijn er één, om elkaar aan te vullen en om elkaar te beschermen. Om in alle naaktheid niet langer kwetsbaar te zijn.”*¹⁵⁹ Ondanks de poëtische verwoording wordt het werk van De Bruyckere als volwaardig erkend omschreven en is er geen sprake van kenmerkende vrouwelijke eigenschappen.

Een fragment uit een kunstkritiek waar het vrouwelijk karakter van De Bruyckere wel duidelijk wordt aangehaald is: *“Het lijkt hout, maar het is één grote constructie in was, sinds geruime tijd het geliefkoosde materiaal van Berlinde De Bruyckere.”*¹⁶⁰ De woorden *geliefkoosde materiaal* bevatten een associatie van De Bruyckere als moederfiguur. Dit is een vrouwelijke eigenschap die onder meer ook opduikt in de beschrijvingen van het werk van Dumas. Het liefhebben en zorgen worden als taken voor de vrouw ook in de kunst van kunstenaressen gezocht.

Naast de zorgzame kwaliteiten wordt ook het zacht karakter van de vrouw in het werk van De Bruyckere aangehaald: *“Maar het lijden van Vandenberg verschilt sterk van dat van De Bruyckere. Zijn lijden is extravert, het richt zich naar buiten, het is confronterend, provocerend en direct. Het hare is introvert, op zichzelf teruggeplooid en toch empathisch. Haar tekenstijl is zachter, de beweging van haar hand is vloeiender en haar lijnen zijn minder hard.”*¹⁶¹ Het lijden van De Bruyckere wordt als *introvert en op zichzelf teruggeplooid* omschreven. Verder wordt ook de tekenstijl van De Bruyckere *zacht* genoemd. In deze

¹⁵⁹ Hellweg, Claudine. “Aanéén.” In: *Museumtijdschrift Vitrine*. Jrg. 18. Nr. 2. (2005): 32-35.

¹⁶⁰ Rinckhout, Eric. “Als een gekwetst dier in het duister.” In: *De Morgen*. (29/05/2013): 39.

¹⁶¹ Abeele, Lieven Van Den. “De tekening als litteken.” In: *De Standaard*. (06/06/2012): 4.

kritiek zou er dus gesteld kunnen worden dat er ingespeeld wordt op de vrouwelijke eigenschappen van De Bruyckere.

Een ander voorbeeld waar De Bruyckere geen volwaardige erkenning krijgt en als verdwaalde vrouw in de patriarchale kunstwereld wordt omschreven is de volgende: *“In de grote boze wereld verlangen wij naar een veilige plek. Ook als die er is, kan de ontevredenheid voort woekeren. Berlinde De Bruyckere (1964, Gent) biedt een ‘Dekenhuis’ aan, een huis van dekens in vele vormen, warm en veilig. Een intieme plek om alleen te zijn en tot rust te komen.”*¹⁶² Door het gebruik van de woorden *boze wereld* wordt de ernst in het werk van De Bruyckere gereduceerd. Het kinderlijk taalgebruik omschrijft De Bruyckere als een toerist in de publieke ruimte, een plaats vol gevaren waar een vrouw niet thuishoort. Op basis van deze uitspraken zou er dus gesteld kunnen worden dat er in de hedendaagse kunstkritiek nog een schemer van het traditionele genderdenken aanwezig is.

Ondanks het voorkomen van de voorgaande *vrouwelijke* kritische bemerkingen wordt het werk en de thematiek van De Bruyckere veelal op een krachtige manier omschreven. Hierdoor sluit de kunstenares aan bij de traditie van de mannelijke grootmeester: *“In de grote zaal is dan weer werk van beide kunstenaars te zien. Daar wordt de bezoeker meteen geconfronteerd met drie monumentale ruwhouten katafalken: ‘Liggende I’ en ‘Liggende II’ en ‘Actaeon’. (...). Drie katafalken, drie altaren van trots, verlies en verval. De Bruyckere herschept hier op haar manier een verhaal uit de Griekse mythologie.”*¹⁶³ Door het gebruik van de woorden *monumentale ruwhouten katafalken* en de opsomming *trots, verlies en verval* zet de criticus een overtuigende beschrijving neer die de status van De Bruyckere als grootmeester bevestigt. Verder vormen ook het gebruik van het werkwoord *scheppen* en de verwijzing naar de Griekse mythologie een meerwaarde voor de associatie van De Bruyckere met de traditie van de kunstenaar als een soort goddelijke schepper. Deze omschrijving is een duidelijk voorbeeld dat aantoont dat de nieuwe alternatieve indeling van kunstenaars in diverse types genderoverschrijdend is.

Een opmerkelijk gegeven dat eveneens in de kunstkritieken over Dumas terug te vinden is, is de aanspreektitel van de vrouwelijke kunstenaar. Net als bij de kritieken over Dumas is het

¹⁶² Vuegen, Christine. “Berlinde de Bruyckere: onschuld kan een hel zijn.” In: *Kunstbeeld*. Jrg. 19. Nr. 5. (1995): 23-25.

¹⁶³ Swaenepoel, Geert. “Innocence is Precisely Never To Avoid The Worst: Philippe Vandenberg en Berlinde De Bruyckere in Museum De Pont in Tilburg”. In: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*. Jrg. 61. Nr. 342. (2012): 225-227.

verschil tussen de aanspreekvormen uit de kunstkritieken voor het brede publiek en uit de gespecialiseerde magazines eveneens bij de beschrijvingen over het werk van De Bruyckere merkbaar. Zo wordt De Bruyckere in de gespecialiseerde magazines doorgaans benoemd als *kunstenaar* en is de term *kunstenares* slechts in enkele gevallen terug te vinden. Door het gebruik van de mannelijke titulatuur van *kunstenaar* wordt De Bruyckere gelijkgesteld aan haar mannelijke collega's. Doorheen de geschiedenis wordt de vrouwelijke kunstenaar doorgaans als uitzondering beschouwd en niet aanvaard als een grootmeester met een vrouwelijke identiteit. Indien een kunstenares wel tot het patriarchale canon van de schone kunsten behoort, wordt zij benaderd als een mannelijke grootmeester.¹⁶⁴ Door het gebruik van de mannelijke titel *kunstenaar* zou er dus gesteld kunnen worden dat De Bruyckere erkend wordt als grootmeester, maar niet als vrouw.

In tegenstelling tot de gespecialiseerde magazines wordt De Bruyckere in de kunstkritieken voor het brede publiek bijna uitsluitend als *kunstenares* aangeduid. Het gebruik van deze aanspreekvorm vloeit waarschijnlijk voort uit het feit dat de kunstkritiek in kranten een minder sterke band heeft met de kunsthistorische traditie van vrouwelijke kunstenaars. In tegenstelling tot de kritieken over het werk van Dumas zijn er bij de beschrijvingen over De Bruyckere minder toepassingen van het *chercher la femme* principe terug te vinden. Bij de kritieken van Dumas wordt er in bepaalde gevallen duidelijk verwezen naar de vrouwelijke identiteit van Dumas om vervolgens dieper in te kunnen gaan op het vreemd karakter van de vrouwelijke grootmeester. Bij de beschrijvingen van de Bruyckere komt dit niet zozeer voor. De verschillen in de kritieken over de Dumas en De Bruyckere tonen aan dat niet alle vrouwelijke kunstenaars op eenzelfde manier worden benaderd. Dumas lijkt in de kritieken over een enthousiaste drift te beschikken, terwijl De Bruyckere op een beheerste haast intellectuele manier werken creëert. Deze verschillende benaderingen kunnen een illustratie vormen voor het feit dat hedendaagse kunstcritici de gendergevoelige vooringenomenheid loslaten. Hierdoor ontstaan nieuwe types kunstenaars die zowel door kunstenaars als kunstenaressen belichaamd kunnen worden.

Naast de klassieke titels van kunstenaar en kunstenares komen er in de kritieken voor het brede publiek over De Bruyckere populariserende aanspreekvormen voor. Deze opmerkelijke titulatuur definieert De Bruyckere als een soort popster en is omwille van de

¹⁶⁴ Jacobs, Steven. *Historiografie van de Kunstwetenschappen*. UGent, Schooljaar 2013-2014.

toegankelijke ondertoon uitsluitend in de kritieken in kranten terug te vinden: *“De Bruyckere is een rijzende ster in onze beeldende kunst en kwam in de voorbije jaren meer dan eens in het nieuws.”*¹⁶⁵ De woorden *rijzende ster* roepen niet meteen een associatie met schone kunsten op, maar refereren naar een bepaald soort kunstenaarstype, een trendsetter. Deze woordkeuze kan in verband gebracht worden met de eerder vermelde omschrijving van Dumas als *hot*. Dit is ook het geval met het volgend fragment: *“Op valentijnsavond opent een grote tentoonstelling met werk van de populaire Gentse kunstenaress Berlinde De Bruyckere (1964).”*¹⁶⁶ Beide beschrijvingen geven de kunstenaressen erkenning vanuit een populariserend karakter dat waarschijnlijk samenhangt met het ontbreken van een nauwe band met de kunsthistorische tradities.

Een laatste opvallend voorbeeld binnen de aanspreekvormen is het gebruik van de voornaam bij het benoemen van een vrouwelijke kunstenaar: *“In een van de wolhokken hangt een tekening, weer op doek, met vier vrouwen die bijten in een doornenkroon. Berlinde heeft haar doornenkroon, een elektriciteitsdraad met spijkertjes onder een stolp (...).”*¹⁶⁷ Doorgaans worden kunstenaars vernoemd door middel van hun familienaam. Dit gebruik brengt een zekere status van autoriteit met zich mee. Door het vermelden van De Bruyckere met haar voornaam wordt de kunstenaress enerzijds een toegankelijke figuur, maar wordt haar invloed en haar ernst gereduceerd. Hierdoor zou er gesteld kunnen worden dat het werk van de vrouwelijke kunstenaar niet op hetzelfde niveau geplaatst wordt als dat van haar mannelijke collega en dat het genderdenken nog niet helemaal is uitgedoofd, maar zacht verder smelt in de hedendaagse kunstkritiek.

DE KUNSTENAARSMYTHE

In tegenstelling tot de kritieken over het werk van Dumas en Tuymans is het bijna volledig ontbreken van referenties naar het verleden in de kritieken over De Bruyckere opvallend. Slechts in twee artikels wordt de achtergrond van De Bruyckere als slagersdochter vermeld: *“Vitrinekasten bevatten bleke, dooraderde lichamen die geveld lijken te zijn. In de antropomorfe beelden van de Gentse slagersdochter ontbreekt het hoofd en het gezicht*

¹⁶⁵ Hove, Jan Van. “Een knekelhuis van knuffelbeesten.” In: *De Standaard*. (26/01/2001): 13.

¹⁶⁶ Lambrecht, Luk. “Mens en dier: één oorlog.” In: *De Morgen*. (14/02/2002): 33.

¹⁶⁷ Rinckhout, Eric. “Doornen in het Vlees.” In: *De Morgen*. (30/06/2012): 43.

meestal.”¹⁶⁸ “Berlinde De Bruyckere wordt in 1964 geboren in Gent. Ze groeit op als enige dochter van een slagersechtpaar in de Gentse volksbuurt Muide.”¹⁶⁹ Het visueel verband tussen de achtergrond van de Gentse kunstenaar als slagersdochter en de huidige vormtaal in haar oeuvre is treffend, maar wordt opmerkelijk achterwege gelaten. De twee aangehaalde fragmenten zijn afkomstig uit kritieken in kranten. Het voorkomen van dergelijke associaties in kritieken voor een breed publiek vloeit waarschijnlijk voort uit het sensatiegehalte en de toegankelijke verklaring voor de vleeselijke vormen in het werk van De Bruyckere.

Behalve deze povere referentie naar het verleden van De Bruyckere komen er in de rest van de kritieken over de Gentse kunstenaar geen andere verwijzingen voor. Dit is geheel in tegenstelling tot de kritieken over het werk van haar mannelijke collega Jan Fabre. In de kritieken over het werk van de Antwerpse kunstenaar bruist het van verwijzingen naar zijn kindertijd en jeugdijaren. Door deze referenties wordt er, net als bij Tuymans en Dumas, ook bij Fabre een kunstenaarsmythe gecreëerd. De kunstenaarsmythe van Fabre is opvallend omwille van twee redenen. Enerzijds is er in de gespecialiseerde magazines een duidelijk veranderende toon aan te treffen die Fabre degradeert van *wonderkind* tot *kitsch koning*. Anderzijds heerst er binnen de kunstkritieken uit de kranten een omgekeerde evolutie waarbij Fabre aanvankelijk als onbegrepen aanschouwd wordt en pas met zijn toegankelijke monumentale installaties volledig erkend wordt als grootmeester bij het brede publiek. Het benoemen van Fabre als een wonderkind past geheel binnen de traditie van de kunstenaarsmythe. Deze verhalen hebben reeds een lange geschiedenis en bekoren een groot publiek omwille van hun amusant karakter. Ze heroïseren de kunstenaar, stellen hem voor als magiër en legitimeren de uitzonderingspositie van de kunstenaar in de maatschappij. Deze verhalen kunnen hoofdzakelijk ingedeeld worden in twee groepen; de mythes over de academische kunstenaar en de mythes rond de excentrieke kunstenaar als bohémien.¹⁷⁰ Binnen deze opdeling heerst er een gemeenschappelijke verhaalopbouw. Zo is er algemeen een grote interesse in de jeugdijaren van de kunstenaar die bepalend zijn voor het latere oeuvre. Verder komt de ontdekking voor het grootmeesterlijk talent ofwel heel

¹⁶⁸ Bracke, Eric. “Lijden gestold in was.” In: *De Morgen*. (20/10/2014): 42.

¹⁶⁹ Anoniem. “Artikel zonder titel.” In: *De Standaard*. (16/06/2007): 65.

¹⁷⁰ Kirsters, Sandra. *Leven als een kunstenaar*. (Amsterdam: 2010); 7-78.

vroeg, ofwel pas op latere leeftijd aan het licht.¹⁷¹ De verhalen in de kritieken over Fabre passen geheel binnen deze traditie. Zo wordt hij in de gespecialiseerde magazines vanaf de jaren 1990 omschreven als een wonderkind die reeds in zijn jeugd gevoelig was voor invloeden die zijn huidig werk typeren: *“Als kleine jongen ging Fabre dikwijls met zijn ouders naar de dierentuin. (...) In 1979 overtekende hij ook een reeks afbeeldingen van insecten en andere dieren. Hij vormde ze om tot fantastische wezens. Dieren en allerlei organische vormen doemen ook op uit zijn tekeningen.”*¹⁷² De fascinatie voor insecten en andere dieren komt reeds vroeg voor in het leven van Fabre. Door het vermelden van deze kinderlijke anekdote wordt het werk van de Antwerpse kunstenaar gelegitimeerd en krijgt de lezer enige sympathie voor Fabre. Dergelijke vertelsels zijn aantrekkelijk en bekoren een breed publiek. Ze dragen bij tot de vermenschelijking van Fabre als een tastbaar persoon van vlees en bloed. Welk kind geniet nu niet van een bezoekje aan de zoo?

Behalve deze verwijzing worden er ook andere redenen aangehaald voor Fabres grote fascinatie voor insecten en dieren: *“De insectenmanie erfde Jan Fabre van zijn overgrootvader, de entomoloog Jean-Henri Fabre. In ‘Tekeningen/Sculpturen/Tekeningen’ toont een apart kabinet tekeningen en knutselwerkjes van merkwaardige fantasiewezens. (...)”*¹⁷³ Ook dit verhaal roept bij de lezer een vorm van sympathie op. Een grootvader die zijn kleinkind iets bijbrengt is een hartelijk gevoel en een toegankelijk fenomeen voor een groot publiek. Hierdoor wordt Fabre omschreven als een humane figuur en wordt zijn kunstenaarschap op een respectabele en vlotte manier gelegitimeerd.

Het plezierig en ongecompliceerd karakter van de kunstenaarsmythes rond Fabre is niet aan te treffen in de verhalen over Tuymans. Dit toont aan dat niet alle mannelijke kunstenaars op eenzelfde manier worden benaderd, maar dat er in hedendaagse kunstkritiek verschillende soorten kunstenaarsprofielen bestaan. Hierbij lijkt Fabre aan te sluiten bij de groep enthousiaste kunstenaars waar ook Dumas tot behoort en kan er dus gesteld worden dat hedendaagse kunstcritici niet langer vastgeroest zitten in het klassieke onderscheid *man-vrouw*.

¹⁷¹ Soussloff, Catherine. *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*. (Minneapolis: 1997); 112-137.

¹⁷² Vuegen, Christine. “Jan Fabre: de emancipatie van de tekening.” In: *Kunstbeeld*. Jrg. 13. Nr. 11. (1989): 16-18.

¹⁷³ Boodt, Kurt De. “De Vlucht van de verbeelding: The Minds of Jan Fabre tweemaal ten toon.” In: *Kunst en Cultuur*. (1993): 40-43.

BELANG VAN ESTHETIEK

De romantische toon die begin jaren 1990 door gespecialiseerde kunstcritici wordt aangehaald in de beschrijving over Fabre blijft niet constant. In zijn vroege carrière wordt Fabre aanzien als een wonderkind, maar deze voorstellingen veranderen doorheen de tijd en degraderen Fabre uiteindelijk tot een oppervlakkig mediafiguur met een voorliefde voor kitsch: “*‘Al deze dingen heb ik gemaakt toen ik zeventien, twintig jaar was. Mijn moeder zei toen altijd dat ik aan het spelen was. Ik was ook aan het spelen natuurlijk.’ Twintig jaar later beschouwt Jan Fabre de verzamelde restanten van dit vroege geknutsel als de humuslaag van ‘Passage’, een tentoonstelling met uitsluitend recente sculpturen, als de cocon waaruit zijn beeldend werk zich een weg baande.*”¹⁷⁴ De kunstcriticus maakt hier net als in de vroegere kritieken een verwijzing naar de jeugd van Fabre. Het verschil is dat de referentie naar de kindertijd van Fabre hier gebruikt wordt om het werk van de Antwerpse kunstenaar te ontkrachten. De verwijzing legitimeert niet de kwaliteit van Fabres werk, maar dient als illustratie om het huidig werk van de kunstenaar op het niveau van *kinderlijk geknutsel* te stellen. Het werk van Fabre lijkt met andere woorden niet serieus opgevat te worden en staat ver van de canonieke schone kunsten. Dat blijkt ook uit de slotzinnen van het artikel: “*Nieuwsgierig – en met de nodige scepsis – wacht ik op de volgende metamorfose in het werk van deze ‘bescheiden bediende, despoot, pluchen aap én duivelse clown’. En bovenal: blijf proberen en reclameren, Jan!*”¹⁷⁵ Jan Fabre wordt door de criticus benaderd als een toerist in de kunstwereld die wanhopig probeert om het grootmeesterschap te bereiken, maar daar niet in slaagt. Door deze omschrijvingen zou Fabre in verband gebracht kunnen worden met de traditie van de miskende vrouwelijke kunstenaar. Ook hier wordt er een bepaald kunstenaarsprofiel gecreëerd dat niet uitsluitend voor mannelijke of vrouwelijke kunstenaars is weggelegd.

Een passage waar de kanteling in de kritieken over het werk van Fabre duidelijk merkbaar is, is de volgende: “*Halverwege de jaren negentig zien we de gevolgen van een nieuwe inval die Fabre heeft gekregen. Hij laat nu voorwerpen of vormen beplakken met talloze juweelkevers, die restaurants uit het Verre Oosten voor hem verzamelen. Het resultaat is werkelijk onwaarschijnlijk. Zelden is een kunstenaar zo diep afgedaald in de kitsch – zonder dat hij het*

¹⁷⁴ Boodt, Kurt De. “Neemt en eet Fabres kunst.” In: *Kunst en Cultuur*. Jrg. 30. Nr. 10. (1997): 46-48.

¹⁷⁵ Idem.

*zelf in de gaten heeft. Zelfs Octave Landuyt of Pol Mara zijn nooit zo diep door de knieën gegaan. Onder het mom van een bespiegeling over de kringloop van leven en dood, kiest Fabre voor objecten die iedere vorm van verbeelding en raadsel bij voorbaat onmogelijk maken: een geriatrische wandelstok, een doodskist, zowaar zelfs een schedel.*¹⁷⁶ Door de woordkeuze in deze passage wordt Fabre als een *gevallen kunstenaar* getypeerd. Hij daalde af in de kitsch en gaat diep door de knieën. Fabre laat zich met andere woorden verleiden door de pronkzucht van zijn juweelkevers en doet op die manier als onoplettend en begerig man afstand van zijn status als grootmeester. Ook hier sluiten de omschrijvingen aan bij een bepaald soort kunstenaarstype dat zowel mannelijk als vrouwelijk kan zijn.

Een belangrijk aspect binnen de hedendaagse schone kunsten is de onuitputtelijke artistieke drang naar het creëren. Grootmeesters creëren niet vanuit een emotionele labiliteit, maar vanuit een rationele bedachtzame drijfveer. Door middel van dit onvervuld verlangen vinden grote kunstenaars zichzelf als het ware steeds opnieuw uit en herwerken zij hun ideeën waardoor een samenhangend oeuvre ontstaat.¹⁷⁷ Doorheen de jaren 1990 grijpt de Antwerpse kunstenaar volgens de gespecialiseerde critici te veel terug naar zijn reeds verworven succes, waardoor zijn kunst minder vernieuwend en uitdagend is: *“Jan Fabre tekent meestal met Bic balpennen. Het is zijn handelsmerk geworden, en sommigen verwijten hem dan ook een hang naar goedkoop succes, omdat hij zijn eigen werk vaak lijkt te reproduceren. (...).”*¹⁷⁸ Het herhalend karakter zorgt ervoor dat Fabre een eigen handelsmerk produceert dat niet past binnen de spelregels van de grote hedendaagse kunst. Hierdoor zou Fabres kunst in verband gebracht kunnen worden met de decoratieve kunsten. Doorheen de geschiedenis worden de toegepaste sierkunsten met de vrouw geassocieerd. Vrouwen zouden volgens de 20^{ste} eeuwse ideologie over een natuurlijke zin voor schoonheid beschikken, waardoor zij oog heeft voor fraaie aangelegenheden. Door Fabres werk als decoratief te typeren wordt het traditionele onderscheid tussen de monumentale kunst van de man en de sierlijke ambachten van de vrouw doorbroken.

Een ander aspect waar Fabre op afgerekend wordt in de kritieken uit de gespecialiseerde magazines is zijn grote belangstelling voor de esthetiek van zijn kunst. Grote kunst beschikt over een cognitieve en esthetische waarde. Deze twee waarden staan naast elkaar en zijn

¹⁷⁶ Meuleman, Bart. “Op ware grootte: beschouwingen over Jan Fabre.” In: *De Witte Raaf*. Jrg. 17. Nr. 106. (2003): 11-13.

¹⁷⁷ Geerardyn, Filip. *Psychoanalyse en kunst*. (Gent: 2005): 5-23.

¹⁷⁸ Desmets, Paul. “Uitdijende ruimte, slijtende tijd: het werk van Jan Fabre.” In: *Ons Erfdeel*. Jrg. 37. Nr. 5. (1994): 642-660.

nodig om het niveau van schone kunsten te bereiken. In de hedendaagse kunst wordt de belangstelling voor de esthetische waarde gereduceerd door de dematerialisatie van de kunst. Hierdoor verschuift de klemtoon van de esthetische waarde naar een appreciatie voor het concept of het idee achter het kunstwerk.¹⁷⁹ Bij de kunst van Fabre is dit echter niet het geval. De vernieuwende ideeën uit het vroege oeuvre van de Antwerpse kunstenaar liggen aan de basis voor zijn latere monumentale installaties. Fabre werkt zijn vroege concepten uit tot grote kunstwerken die bijgevolg van herhalende aard zijn. Met zijn grote installaties werkt de Antwerpse kunstenaar in op het esthetisch karakter van zijn kunst en tracht hij door middel van grootse schittering het publiek als het ware te lokken. Dit esthetisch karakter strookt niet met de opvattingen omtrent de dematerialisatie van de hedendaagse kunst en vormt voor de gespecialiseerde kunstcriticus een goedkoop succes: *“Maar dan komt plots de apotheose, wanneer Fabre door ons vorstenpaar wordt uitgenodigd om iets met een zaal te doen die dringend aan een grondige opknapbeurt toe is. (...). En zie: het resultaat is oogverblindend. Plots moeten we zijn werk niet meer in gelijk welke artistieke traditie kunnen plaatsen, we hoeven het alleen nog bewonderend aan te gapen als een vuurwerk of een ijsballet. Plots begrijpen we waar Fabre wél goed in is. Met die hele keveraffaire mag hij dan zijn artistieke lot bezegeld hebben, als decorateur komt hij opeens wél goed uit de verf. Heeft hij niet ooit, lang geleden een opleiding als etalagist gevolgd? En zo blijkt de cirkel toch nog rond, en is Fabre weer aanbeland waar hij ooit vertrokken is: hij kan op zijn best iets in scène zetten, iets dat aangenaam is om naar te kijken.”*¹⁸⁰

De vermelding van Fabres opleiding als etalagist verwijst naar zijn studies aan het Stedelijk Instituut voor Sierkunsten en Ambachten. De afrekening van Fabre omwille van de esthetische aard van zijn kunst past binnen de bloei van de cognitieve waarde in de hedendaagse kunst. Door het herhalen van zijn succes wordt het belang van Fabres kunst volgens de criticus gereduceerd en leunt zijn kunst aan tegen kitsch in plaats van tegen schone kunsten. Doorheen de kunstgeschiedenis wordt het niveau van kitsch en decoratieve kunsten hoofdzakelijk gekoppeld aan de natuurlijke zin voor schoonheid van de vrouw. Zo worden kunstnijverheid en ambachten veelal door vrouwen uitgevoerd. Hun producten worden geapprecieerd omwille van hun fraai en welgevormde aard, maar staan ver af van het niveau van de schone kunsten. Door de verwijzing naar deze decoratieve kunsten in de

¹⁷⁹ Schellekens, Elisabeth. “The Aesthetic Values of Ideas.” In: Goldie, Peter & Schellekens, Elisabeth. *Philosophy and Conceptual Art*. (Oxford: 2009): 1-34.

¹⁸⁰ Meuleman, Bart. “Op ware grootte: beschouwingen over Jan Fabre.” In: *De Witte Raaf*. Jrg. 17. Nr. 106. (2003): 11-13.

kritieken over het werk van Fabre wordt er afstand genomen van de klassieke traditie waarin de vrouw als maakster van stijlvolle objecten getypeerd wordt. Deze breuk met de traditie kan eveneens een nieuw kunstenaarstype impliceren.

Het afrekenen van Fabre op gulzige schittering is enkel terug te vinden in de gespecialiseerde magazines en ontbreekt in de kritieken uit kranten. De afwezigheid van deze omkeer is waarschijnlijk te wijten aan de toegankelijke aard van Fabres grote installaties. Hierdoor ontstaat er een omgekeerde ontwikkeling binnen de kunstkritieken uit kranten en wordt Fabre naarmate zijn installaties groeien steeds meer aanvaard als kunstenaar bij het brede publiek: *“Een verzameling die het hele artistieke leven van Jan Fabre omvat. Zowel de legendarische bic- en bloedtekeningen die ook in Gent te zien zijn, als zijn insectensculpturen met juweelkevers (niet in Gent, wel in het Koninklijk Paleis) zijn er tot de zomer te zien.”*¹⁸¹ Heel wat toeschouwers zijn onder de indruk door het monumentale karakter van Fabres installatie met juweelkevers en *Bic Art*. Mensen vinden het plezierig om zich te laten overweldigen door de grootsheid van Fabres werken en genieten van zijn kunst zoals van een mooi gedekte tafel. Dit is niet de manier waarop hedendaagse kunst geapprecieerd dient te worden, maar het bekoord wel een breed publiek. Op die manier wordt de elitaire status van kunst doorbroken en kan ook de gewone mens genot beleven aan kunst: *“Esthetisch zijn ze indrukwekkend, deze werken die daaropvolgend tussen 1986 en 1992 ontstonden. Verbluffend, hoe het blauw van dit nederige schrijfstukje de tijd doorstaat.”*¹⁸²

Terwijl de cultuurjournalisten van de krant vol lof schrijven over het schitterend werk van Fabre wordt de esthetische kwaliteit van de Antwerpse kunstenaar in de gespecialiseerde magazines als oppervlakkig beschouwd: *“Het zijn uitermate minutieus uitgevoerde schaalmodellen die een haast kinderlijk genot geven om naar te kijken. Jan Fabre is in town en dat zullen we weten.”*¹⁸³ De kunstwerken van Fabre verschaffen een kinderlijk genot. Deze manier van kijken en behagen staat veraf van de esthetische ervaring die schone kunsten teweegbrengt. Het werk van Fabre wordt als *mooi* gerespecteerd, maar wordt niet als grote kunst geapprecieerd. Deze vaststelling lijkt wel een *déjà vu* uit de geschiedenis van de vrouw in de kunst.

¹⁸¹ Broucke, Nica. “De eeuwige terugkeer van Jan Fabre.” In: *De Morgen*. (30/11/2002): 38.

¹⁸² Versteete, Jeroen. “Blauwe bictekeningen tussen grote meesters.” In: *De Morgen*. (09/05/2011): 28.

¹⁸³ Bekkers, Ludo. “Jan Fabre breekt musea open: real time in real action.” In: *Kunstbeeld*. Jrg. 30. Nr. 5. (2006): 44-47.

De negatieve beoordelingen van Fabres beeldend werk door gespecialiseerde critici nemen de laatste jaren af en vanaf midden jaren 2000 duiken opnieuw positieve kritieken op. Uiteraard zijn er steeds voor- en tegenstanders bij het werk van hedendaagse kunstenaars, maar algemeen klinkt de toon gemoedelijker: *“Een kunstenaar als Fabre is een veranderaar, een heruitvinder, een hergebruiker. Dat zegt niets over plagiaat of een gebrek aan originaliteit, integendeel. De essentie van Fabres kunst is de metamorfose, van oud naar nieuw, van ‘ooit’ naar ‘nog eens’ van het een naar het ander.”*¹⁸⁴ In dit citaat worden de herhalingen in het oeuvre van Fabre niet geassocieerd met een gebrek aan originaliteit, maar worden ze als heruitvindingen getypeerd. Naast dit soort kritieken blijven natuurlijk ook de afkeurende beschouwingen bestaan.

Net als bij Fabre zijn er ook in de kritieken over het werk van De Bruyckere referenties naar de esthetische waarde van de kunst. Hierbij heerst er echter een groot verschil in het typeren van de esthetiek in de kunst van beide kunstenaars. Terwijl de esthetiek in het werk van Fabre als een platvloerse *eye catcher* wordt omschreven wordt ze in het werk van De Bruyckere als een kwaliteit aanzien: *“Er is echter niet alleen gelijkenis, er is ook verschil. De manier waarop Berlinde De Bruyckere vorm geeft aan de existentiële thema’s en gebruik maakt van iconografische motieven is bedachtzaam en doordacht. Haar kunst maakt een ingetogen en cerebrale indruk, waarbij het zoeken naar het esthetische een belangrijke rol speelt.”*¹⁸⁵ De kunst van De Bruyckere is met andere woorden niet oppervlakkig, maar gelaagd. Het zoeken naar esthetiek gaat hand in hand samen met de uitwerking van grote thematiek. Ze wordt als bedachtzaam en rationeel omschreven en sluit op die manier aan bij de traditie van de grootmeester in de kunst.

De klassieke associatie tussen de man en de grote kunsten en de vrouw en de lage kunsten lijkt na de analyse van de kritieken over het werk van Fabre en De Bruyckere uiteen te spatten. Het verval van deze traditie impliceert dat de alternatieve indeling volgens bepaalde kunstenaarstypes veranderlijk is en niet langer vasthoudt aan het gendergevoelige onderscheid *man-vrouw*.

¹⁸⁴ Kleijn, Koen. “Jan Fabre: de koning van het plagiaat”. In: *Museumtijdschrift Vitrine*. Jrg. 23. Nr. 4. (2010): 38-41.

¹⁸⁵ Swaenepoel, Geert. “Innocence is Precisely Never To Avoid The Worst: Philippe Vandenberg en Berlinde De Bruyckere in Museum De Pont in Tilburg”. In: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*. Jrg. 61. Nr. 342. (2012): 225-227.

THEMATIEK

Zowel Fabre als De Bruyckere geven in hun oeuvre uitdrukking aan kwetsbaarheid en vergankelijkheid. Beide kunstenaars snijden existentiële thema's aan in hun oeuvre en geven deze uiting door middel van scherpe contrasten. Schoonheid wordt naast afschuw geplaatst en het leven naast de dood. Ondanks deze gemeenschappelijke grondslag beschikken de kunstwerken van Fabre en De Bruyckere over een verschillende visuele vormtaal.

Bij Fabre krijgt de tegenstelling *leven en dood* uiting in het groter geheel van de *metamorfose*: *"Fabre heeft in de werken die hij maakt (...) altijd grote thema's voor ogen. Hij is geen kunstenaar die zich bezighoudt met het alledaagse – Fabre verbeeldt steeds uitersten. Centraal staan grensvervagingen tussen mens en dier, chaos en orde, aarde en hemel, droom en werkelijkheid en heel essentieel: leven en dood."*¹⁸⁶ Door het verwerken van deze grote thematiek sluit Fabre aan bij de traditie van de schone kunsten. Hierbij houden, ondanks de toegankelijke aard van Fabres kunst, de gelaagdheid en diepgaande inhoud stand.

Behalve de uitwerking van het contrast leven en dood, haalt Fabre met zijn werk gevestigde tradities onderuit. Zo werpt hij met zijn installatie *Pietas* op de Biënnale van Venetië een kritische blik op de universele religieuze symboliek: *"Vijf witmarmeren beelden stonden op een glanzende goudkleurige vloer opgesteld in de sobere, grootse ruimte van de Nuova Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia. (...). De stam van de boom rijst op als een levend lichaam (het deed mij denken aan Bernini's Apollo en Daphne, uit de Galleria Borghese in Rome). De (hier samengesmolten) levensbron en levensboom behoren tot de universele religieuze symboliek. (...) Het vijfde beeld, "Merciful Dream", de hoofdbrok, is een 'remake' van Michelangelo's 'Pietà', met twee ingrijpende wijzigingen: het tedere gelaat van Maria is vervangen door een doodshoofd, en de plaats van Jezus wordt ingenomen door Jan Fabre himself. (...)." ¹⁸⁷ Door het gebruik maken van klassieke tradities toont Fabre zijn kennis over de kunstgeschiedenis en plaatst hij zijn werk op die manier op een hoger niveau. De knipoog naar het verleden maakt van Fabres werk betekenisvolle kunst die behalve de belangstelling voor de esthetische uitwerking eveneens over een cognitieve waarde beschikt.*

¹⁸⁶ Leeuwen, Anna Van. "De schoonheid bevechten: ontsnappingskunstenaar Jan Fabre te gast in Zwolle." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 34. Nr. 6. (2010): 42-47.

¹⁸⁷ Koenot, Jan. "God in Venetië: de 54^{ste} Biënnale, Jan Fabres piëta en andere tentoonstellingen." In: *Streven*. Jrg. 78. Nr. 10. (2011): 937-944.

Door de aanwezigheid van de cognitieve waarde en het herhalen van motieven beschikt Fabre over een welbepaalde vormtaal. Deze vormtaal wordt in verschillende kritieken als een *universum* omschreven: *“Fabre (Antwerpen, 1958) brengt er een omvangrijke tentoonstelling met als titel Hortus/Corpus, waarin het universum van de kunstenaar besloten ligt. Het insect, de mens, de engel en het blauw van de eeuwig terugkerende dagenraad spelen een belangrijke rol. Het zijn de vier basisgegevens, waarmee Fabre zijn gedachten over leven en dood, schoonheid en afschuw, vergankelijkheid en eeuwigheid steeds weer ordent en vormgeeft.”*¹⁸⁸ Door het benoemen van de vormtaal als een universum wordt Fabres kunst naar een hoger niveau getild en krijgt zijn oeuvre een sterke samenhang. Op die manier wordt Fabre erkend als grootmeester.

Het werk van De Bruyckere sluit thematisch aan bij dat van Fabre. Ook de Gentse kunstenaar verwerkt in haar kunst existentiële thema's van leven en dood en van schoonheid en lijden. Het verlies en de vergankelijkheid worden in het werk van De Bruyckere naast troost en beschutting geplaatst: *“De dubbelheid tussen enerzijds bedekken en beschermen, anderzijds afzien, lijden, verstikken: het is een clichébeeld in haast alle beschouwingen over haar werk geworden. (...). De inhoudelijke betekenis is belangrijker: haar mensbeeld gaat in tegen het beeld van het rijke westen vandaag, van iedereen die er absoluut perfect wil uitzien. Alle fitness-, lifestyle- en fashion truckjes zijn goed om het aftakelende lijf te verloochenen. Maar achter die façade schuilt de angst voor teloorgang, lijden en dood. De beelden van De Bruyckere volgen wat met de mens gebeurt. Zij toont wat de hedendaagse mens angstvallig niet wil zien, of van zich afduwt.”*¹⁸⁹

De tegenstelling tussen schoonheid en lijden vormt de basis in het gehele oeuvre van De Bruyckere. De geslaagde uitvoering van deze tegenstelling verheft De Bruyckere in verschillende kritieken tot grootmeester. De complexiteit in haar werk heeft zowel betrekking tot de visuele uitwerking als tot de achterliggende idee waardoor de kunstwerken van De Bruyckere een diepe inhoud bevatten. Door het verwerken van existentiële thema's in haar kunst breekt De Bruyckere met de traditie van de vrouwelijke kunstenaar als maakster van charmante huis-, tuin- en keukentaferelen. De Bruyckere beperkt zich niet tot de huiselijke sfeer, maar werpt als ondernemende vrouw een kritische

¹⁸⁸ Rinckhout, Eric. “Jan Fabre exposeert in Kröller Muller Museum.” In: *De Morgen*. (07/02/2011): 26.

¹⁸⁹ Ruyters, Marc. “Berlinde de Bruyckere: onschuld kan een hel zijn.” In: *Ons Erfdeel*. Jrg. 44. Nr. 4. (2001): 522-528.

blik op de maatschappij: *“De oude dekens met hun weeïge, mufte geur zijn geladen met geschiedenis. Ze herinneren aan het vertrouwde bed, de hutten die kinderen bouwen, het zorgeloze spel. Er spreekt nostalgie en poëzie uit, ook armoede. Ze roepen schrijnende toestanden op: sloppenwijken, vluchtelingenkampen, (...). De politieke actualiteit vindt onwillekeurig een neerslag in het werk.”*¹⁹⁰ Door de politieke belangstelling in haar werk treedt De Bruyckere binnen in een patriarchale sfeer en werkt zij actief mee in een wereld die gewoonlijk voor mannen is bestemd. Door de aanwezigheid van dergelijke omschrijvingen kan er gesteld worden dat het werk van vrouwelijke kunstenaars in hedendaagse kunstkritiek op een zelfde niveau gesitueerd wordt als dat van hun mannelijke collega's.

CANONIEKE GROOTMEESTERS

Net als in de kritieken over het werk van Dumas en Tuymans zijn er in de beschouwingen over het werk van De Bruyckere en Fabre ook referenties naar de kunsthistorische traditie aan te treffen. Deze verwijzingen en vergelijkingen spelen een grote rol in het legitimeren van de status als grootmeester. De associaties met de kunsttraditie zijn zowel terug te vinden in de kritieken uit de gespecialiseerde magazines als uit de kranten. Ze nemen de hedendaagse kunstenaars op in een grotere kunsthistorische traditie waardoor de kwaliteit van de hedendaagse kunst duidelijk wordt voor de toeschouwer.

*“De hoogtepunten van de tentoonstelling zijn de recente wassen beelden en geaquarelleerde tekeningen van menselijke figuren. Het is het oudste en onuitputtelijke thema van de kunst, en wat De Bruyckere ermee doet, is zonder meer begeistert. Het is alsof eeuwen traditie, van Michelangelo tot Bacon, in haar werk doorklinken, terwijl ze toch een grote oorspronkelijkheid aan de dag legt.”*¹⁹¹ Door het vermelden van canonieke figuren als Michelangelo en Bacon krijgt de kunstkritiek een toegankelijk karakter en wordt de kunst van De Bruyckere voor een breed publiek gelegitimeerd. Het feit dat de criticus eveneens meegeeft dat het werk van De Bruyckere origineel is, bevestigt de erkenning van De Bruyckere als grootmeester.

¹⁹⁰ Vuegen, Christine. “Berlinde de Bruyckere: onschuld kan een hel zijn.” In: *Kunstbeeld*. Jrg. 19. Nr. 5. (1995): 23-25.

¹⁹¹ Hove, Jan Van. “Onuitsprekelijk teder.” In: *De Standaard*. (09/02/2005): 2.

Ook bij de kritieken over het werk van Fabre wordt er gebruik gemaakt van canonieke kunstenaars om de titel van het kunstenaarschap bij de hedendaagse grootmeester te legitimeren: “Het is te vinden in het enthousiasme waarmee Carel van Mander in zijn ‘Schilder-Boeck’ de ‘Metamorfosen’ van Ovidius besprak. (...). In die traditie kun je Jan Fabre best een moderne Ovidius noemen (...)”¹⁹² In dit fragment wordt Fabre vergeleken met Ovidius, de grondlegger van de metamorfose. Door deze verwijzing wordt er aangetoond dat de metamorfose kunst van Fabre reeds een lange geschiedenis kent die teruggaat tot de Klassieke Oudheid. Hiermee wordt zowel de titel van Fabre als kunstenaar als de canonieke aard van zijn kunstwerken gelegitimeerd.

3.4 SAMENGEVAT

A. ALGEMEEN

Het vinden van een eenduidig antwoord op de vraag of hedendaagse kunstkritiek gendergevoelig is, is niet eenvoudig. De klassieke indeling van mannen en vrouwen die tijdens de 20^{ste} eeuw sterk aanwezig is in kunstbeschrijvingen onder de vorm van specifieke woordkeuzes en invalshoeken sluipt de hedendaagse kunstkritiek subtiel binnen. Ondanks deze gendergevoelige schemer is de indeling *man-vrouw* te eng en eenzijdig. Er is een verschil op te merken in de benaderingen van vrouwelijke en mannelijke kunstenaars in hedendaagse kunstkritiek, maar dat is sterk interpretatief en gering. Terwijl er tot in de 20^{ste} eeuw een duidelijk taalgebruik gehanteerd wordt in de beschrijvingen van het werk van vrouwelijke en mannelijke kunstenaars is de woordkeuze in hedendaagse kunstkritiek slechts met pastelkleuren getint. Hierdoor is het indelen van de diversiteit in kritische benaderingen op basis van het onderscheid man-vrouw achterhaald. Een meer relevante indeling berust op het definiëren van diverse kunstenaarstypes.

De primaire opdeling van kunstenaarstypes onderscheidt de *rationeel gedreven* kunstenaar van de *emotioneel gedreven* kunstenaar. Hierbij kan de *rationeel gedreven* kunstenaar in verband gebracht worden met de apollinisch academische sfeer en sluit de *emotioneel gedreven* kunstenaar aan bij het dionysische karakter van de bohémien. Deze tweedeling is gebaseerd op de diverse types kunstenaars die ontstaan tijdens de Renaissance. Voor de

¹⁹² Kleijn, Koen. “Jan Fabre: de koning van het plagiaat”. In: *Museumtijdschrift Vitrine*. Jrg. 23. Nr. 4. (2010): 38-41.

heropleving van de Klassieke Oudheid zijn kunstenaars aan een gildestructuur gebonden. Door onder meer de bloei van de vrije markt tijdens de Renaissance maken heel wat kunstenaars zich los van deze gilden en ontstaat de zogenaamde *vrije* kunstenaar. Aangezien deze *vrije* kunstenaar niet langer in opdracht, maar voor de vrije markt produceert, is het leven als kunstenaar niet altijd eenvoudig. In deze context ontstaat het romantisch beeld van de kunstenaar als buitenstaander in de maatschappij die op een zolderkamer miskende meesterwerken creëert.¹⁹³ Tot in de 20^{ste} eeuw is de titel *rationeel* gedreven kunstenaar hoofdzakelijk voor mannen weggelegd, terwijl de figuur van de *emotioneel* gedreven kunstenaar zowel door een man als door een vrouw vertolkt kan worden. De vrouwelijke kunstenaar wordt doorheen de geschiedenis als vreemd aanschouwd en in verband gebracht met een zekere emotionele labiliteit. Volgens de traditionele ideologie is het voor een vrouwelijke kunstenaar onmogelijk om het niveau van de mannelijke grootmeester te bereiken. Het werk van kunstenaressen kan charmeren, maar niet imponeren zoals de monumentale grootkunst van hun mannelijke collega's. Ondanks de hoog aangeschreven status van de mannelijke grootmeester worden lang niet alle kunstenaars erkend. De mislukte mannelijke kunstenaar wordt doorheen de geschiedenis aanzien als een soort gevallen engel die net als de vrouw uit een emotionele drift handelt. Dit soort kunstenaarstype wordt geassocieerd met krankzinnigheid, dronkenschap en andere psychische problemen. Het zijn de zonderlingen van de maatschappij van wie het werk clichématig pas erkenning krijgt na hun dood.¹⁹⁴

Tegenover de waanzinnige kunstenaars staan de klassieke grootmeesters. Deze canonieke figuren worden aanzien als goddelijke scheppers van monumentale kunst waarmee vooraanstaande musea hun zalen vullen. Ze verwerken veelal grote historische thema's in hun kunst en krijgen omwille van hun rationele doordachtetheid een groot aanzien. Dit kunstenaarstype wordt gekoppeld aan de academische sfeer van orde en regelmaat. Het maken van kunst heeft geen emotionele geladenheid, maar wordt als het ware op eenzelfde niveau geplaatst als wetenschap waarbij anatomie, perspectiefwerking en proportionele verhoudingen vooraanstaande elementen zijn. Door hun intellectueel karakter en hun

¹⁹³ Kisters, Sandra. *Leven als een kunstenaar*. (Amsterdam: 2010); 7-78.

¹⁹⁴ Soussloff, Catherine. *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*. (Minneapolis: 1997); 112-137.

beheerst voorkomen, is deze titel tot in de 20^{ste} eeuw voornamelijk voor de mannelijke kunstenaar weggelegd.¹⁹⁵

Binnen de primaire opdeling *rationeel* en *emotioneel* gedreven kunstenaar kan er een verdere opdeling gemaakt worden van verschillende kunstenaarstypes. Onder de *rationeel* gedreven kunstenaar vallen de *intellectueel afstandelijke* kunstenaar en de *serene* kunstenaar; en onder de *emotioneel* gedreven kunstenaar kunnen de *excentriek energieke* kunstenaar en de *naïeve decoratieve* kunstenaar geplaatst worden. Hoewel het type van de *rationeel* gedreven kunstenaar doorheen de geschiedenis veelal uitzonderlijk voor de man was weggelegd hebben de classificaties *intellectueel afstandelijke* – en *serene* kunstenaar niet louter betrekking tot de mannelijke grootmeester en komen ook vrouwen in aanmerking voor deze profielen. Uiteraard zijn deze types niet vast en mag het indelen van de kunstenaars niet resulteren in een *zwart-wit* hokjesdenken. Deze nieuwe classificatie van kunstenaarstypes biedt een alternatief voor het soms ongenueanceerd onderscheid van het genderdenken. Het alternatieve systeem is niet strikt en het profiel van een kunstenaar kan dus verschillende types overlappen. Bovendien kan de classificatie van een kunstenaar afhankelijk van de tijd en context veranderen.

B. KUNSTENAARSTYPES

De *intellectueel afstandelijke* kunstenaar sluit aan bij de oorspronkelijke academische sferen van het kunstenaarschap. Deze kunstenaar werkt met een zekere ernst en heeft eveneens een serieus voorkomen. Hij/zij verwerkt grote thematiek van maatschappelijk belang in zijn/haar werk. De kritische blik van de kunstenaar op de samenleving krijgt hierbij uiting in zijn/haar kunst en wordt als relevant en waardevol beschouwd. Door de doordachte werkwijze van de kunstenaar en het menens voorkomen lijkt de *rationeel afstandelijke* kunstenaar niet vanuit een emotionele drijfveer te werk te gaan en behoudt hij/zij een persoonlijke afstand.

De kunstenaar die na het voeren van de analyse het meest aansluit bij dit kunstenaarstype is Luc Tuymans. Hij wordt aanzien als een rationele grootmeester binnen het canon van de hedendaagse kunst. Met zijn schilderijen die gebaseerd zijn op beelden uit de media werpt

¹⁹⁵ Wittkower, Margot. Wittkower, Rudolf. *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A documented history from Antiquity to the French Revolution.* (New York: 1963): 17-26.

hij een kritische blik op de samenleving en geeft hij uitdrukking aan grote historische en hedendaagse problematiek. Hij wordt aanzien als een ernstig figuur met een autoriteit die betrekking heeft op kunst en cultuur en op het bredere maatschappelijke en politieke leven. Op die manier vertegenwoordigt Tuymans het type van de *intellectueel afstandelijke* kunstenaar.

Ondanks het feit dat Tuymans hoofdzakelijk het intellectueel kunstenaarstype vertolkt, leunt ook Fabre in bepaalde kritieken aan bij deze soort kunstenaar. De hoofdrol is voor Tuymans weggelegd, maar ook zijn stadsgenoot geniet in bepaalde periodes een groot aanzien. Door het wisselend karakter van Fabre als kunstenaar vormt hij een goed voorbeeld voor de veranderlijke aard van de kunstenaarstypes.

Behalve deze mannelijke grootmeesters kunnen ook hun vrouwelijke collega's Marlene Dumas en De Bruyckere als *intellectueel afstandelijke* kunstenaars getypeerd worden. Ook hun kunst geeft uitdrukking aan grote thema's en wordt als canoniek binnen de hedendaagse kunst aanschouwd. Terwijl de typering van Dumas als kunstenaar eerder aanleunt bij eenzelfde ontwikkeling als Fabre, sluit De Bruyckere eerder aan bij het volgend kunstenaarstype: de *serene* kunstenaar.

Kenmerkend in de kritieken over het werk van de *intellectueel afstandelijke* kunstenaar is het refereren naar de reeds gevestigde waarden binnen de kunstgeschiedenis. Door het opsommen van canonieke namen uit de kunstgeschiedenis wordt de hedendaagse kunstenaar letterlijk vermeld tussen de groten en wordt zijn/haar status van het kunstenaarschap gelegitimeerd. Deze trend is zowel terug te vinden in de kritieken over het werk van zowel mannelijke als vrouwelijke kunstenaars.

De *serene* kunstenaar behoort net als de *intellectueel afstandelijke* kunstenaar onder de categorie *rationeel* gedreven kunstenaar. Dit tweede type kunstenaar kan eveneens geassocieerd worden met een apollinische redelijkheid en nodige ernst. Net als bij de *intellectueel afstandelijke* kunstenaar verwerkt ook de *serene* kunstenaar grote existentiële thema's in zijn/haar werk. Het verschil tussen deze twee rationele kunstenaarstypes berust op het voorkomen. Terwijl het eerste type kunstenaar een autoritair karakter uitstraalt, beschikt de *serene* kunstenaar over een zekere vorm van rust en bescheidenheid. Om deze reden wordt dit type kunstenaar hoofdzakelijk door De Bruyckere vertegenwoordigd.

Door het koppelen van Tuymans aan het autoritair rationele kunstenaarstype en de associatie van De Bruyckere met het profiel van de meer bedaarde kunstenaar, kan er een conventioneel genderpatroon opgemerkt worden. De figuur van de strenge stem wordt gelinkt aan de man terwijl de vrouwelijke kunstenaar een modeste houding aanneemt. Deze manier van denken wordt echter gerelativeerd door het overlappen van de verschillende kunstenaarsprofielen waardoor ook Tuymans in bepaalde kritieken aansluit bij het *serene* kunstenaarstype.

Net als in de categorie *rationeel* gedreven kunstenaars hebben ook de modellen *excentriek energieke* – en *naïeve decoratieve* kunstenaar een veranderlijk karakter en kunnen deze subcategorieën ingevuld worden door zowel mannelijke als vrouwelijke kunstenaars.

Het profiel *excentriek energieke* kunstenaar kan, in tegenstelling tot de twee modellen binnen het idee van de *rationeel* gedreven kunstenaar, geassocieerd worden met de dionysische aard van de *bohémien*. Dit kunstenaarstype representeert het romantisch beeld van de miskende grootmeester die op zijn/haar zolderkamer geniale kunstwerken maakt. Het leven als uitzondering in de maatschappij gaat samen met psychische stoornissen zoals dronkenschap en krankzinnigheid. Hierdoor lijken deze kunstenaars werken te creëren vanuit een soort emotionele labiliteit. De emotionele drift die achter het creatieproces schuilt, roept beelden van geklieder met verf en andere materialen op. Dit staat echter recht tegenover de beheerste hand van de *rationeel* gedreven kunstenaar. Omwille van dit *zwakzinnig* karakter wordt de kunst van de *energiek excentrieke* kunstenaar ondergewaardeerd en wordt hij/zij gezien als gefrustreerd miskend figuur.

De twee kunstenaars die na het analyseren van de kunstkritieken het best aansluiten bij dit kunstenaarstype zijn Dumas en Fabre. Beide kunstenaars worden omwille van hun energiek en gedreven voorkomen als enthousiastelingen aanzien waardoor hun werk niet altijd serieus genomen wordt. Volgens de klassieke kunstideologie dient een gerespecteerd kunstenaar een zekere rust uit te stralen waardoor figuren als Dumas en Fabre al snel als hartstochtelijk en vurig worden gekenmerkt. Opvallend bij deze soort kunstenaars is het zoeken naar persoonlijke drijfveren en verklaringen in de kunstkritieken. Critici spelen in op de persoonlijke levenssfeer van de kunstenaars en proberen de kunst te duiden op basis van argumenten uit het privéleven van de kunstenaar. In deze context passen de typische kunstenaarsmythe en het fenomeen *chercher la femme*. Door het gebruik van de

kunstenaarstype is het refereren naar het privéleven niet langer een eigenschap die enkel in de kritieken over het werk van vrouwelijke kunstenaars terug te vinden is. Zo zijn er zowel bij Dumas als bij Fabre verwijzingen naar de privésfeer terug te vinden.

Een vierde kunstenaarstype, de *naïeve decoratieve* kunstenaar, behoort net als het vorig kunstenaarsmodel tot de categorie *emotioneel* gedreven kunstenaars. Ook dit type kunstenaar heeft een zogenaamd tekort aan redelijkheid en creëert bijgevolg kunst vanuit een emotionele drijfveer. Anders dan bij het vorig kunstenaarstype behoort de *naïeve decoratieve* kunstenaar tot de groep van *emotioneel* gedreven kunstenaars omwille van de gebruikte thematiek en vormtaal. Terwijl de rationele grootmeester monumentale kunst schept over vooraanstaande thema's lijkt de *naïeve decoratieve* kunstenaar over een minder kritische zin te beschikken en speelt hij/zij eerder in op het esthetisch karakter van zijn/haar kunst. Aangezien de esthetische waarde in canonieke hedendaagse kunst slechts een bijkomstig gegeven is, wordt de kunst van de *naïeve decoratieve* kunstenaar in verband gebracht met het fraai karakter van sierkunst of ambachten. Op die manier wordt het werk van dit kunstenaarstype ondergewaardeerd.

Hoewel de decoratieve kunsten doorheen de geschiedenis veelal geassocieerd worden met de vrouwelijke zin voor schoonheid representeert Jan Fabre na het analyseren van de kunstkritieken het best het *naïeve decoratieve* kunstenaarstype. Met zijn grootse installaties spreekt hij een groot publiek aan, maar wordt hij vaak ook misnoegd door de niche van de gespecialiseerde kunstcritici. Het herhalend karakter van Fabres kunst zorgt samen met zijn grote belangstelling voor de *schoonheid* van zijn werk voor een kunststijl die voor sommige critici meer aansluit bij de decoratieve aard van het ambacht dan bij de monumentale kracht van de schone kunsten.

Het invoeren van deze kunstenaarstypes zorgt voor een alternatieve indeling die niet langer berust op het genderspecifieke *man-vrouw* onderscheid. Het loslaten van dit conventionele patroon brengt nieuwe mogelijkheden met zich mee en werpt een frisse blik op de soms achterhaalde categorisering van het *genderdenken*. Het opstellen van deze kunstenaarstypes is zoals reeds vermeld veranderlijk en niet zwart-wit. De verschillende profielen lopen door elkaar en kunnen afhankelijk van de context fluctueren. Verder moet er vermeld worden dat het opstellen van deze kunstenaarstypes ontstaan is uit de analyse van de kunstkritieken

over het werk van Tuymans, Dumas, Fabre en De Bruyckere en dat het bestuderen van kritieken over het werk van andere kunstenaars mogelijk nieuwe of andere kunstenaarstypes oplevert. Op die manier is de lijst van deze vier soorten kunstenaars niet exhaustief, maar kan zij een basis vormen voor verder onderzoek.

4. CONCLUSIE

De kunstwereld wordt gedomineerd door mannen. Terwijl geschiedenisboeken oneindige opsommingen van grootmeesters bevatten en vooraanstaande musea hun zalen vullen met monumentale werken van canonieke kunstenaars worden vrouwelijke kunstenaars en hun werk vergeten. Doorheen de geschiedenis wordt de mannelijke kunstenaar als onbegrepen genie aanschouwd en wordt de vrouwelijke kunstenaar als uitzondering aanzien en geassocieerd met krankzinnigheid. Dit onderscheid tussen mannelijke en vrouwelijke kunstenaars past binnen het groter geheel van de klassieke *genderdiversiteit*.

Doorheen de geschiedenis wordt de kunstenares als uitzondering beschouwd. In kunstlexica wordt zij slechts sporadisch vermeld en haar werk is ondergerepresenteerd in vooraanstaande musea. Een belangrijke verklaring voor het uitsluiten van de vrouwelijke kunstenaars uit de wereld van de grootmeesters berust op de moeilijke toegang voor vrouwen tot academies. Tot in de 20^{ste} eeuw worden de schone kunsten gerangschikt volgens de traditionele hiërarchie. Bovenaan deze categorisering pronkt de monumentale historieschilderkunst en onderaan de ladder staan de huis-, tuin- en keuketaferelen. Aangezien vrouwen tot diep in de 19^{de} eeuw geen toegang krijgen tot de academies kunnen zij geen opleiding anatomie en naakttekenen genieten. Hierdoor is het voor kunstenaressen niet mogelijk om historiestukken te vervaardigen en worden zij genoodzaakt zich toe te spitsen op de lagere genres. Omwille van de sterke hiërarchische traditie krijgen de laag gewaardeerde genretaferelen geen volwaardige erkenning en worden vrouwelijke kunstenaars vergeten in de kunstgeschiedenis.

Een andere verklaring voor het bannen van de vrouw uit de kunstgeschiedenis is te vinden bij de maatschappelijke ideologie. De vrouw wordt geacht een liefelijk karakter te hebben. Ze wordt aanzien als een charmant figuur die zich ontfermt over haar kinderen. Omwille van haar fragiliteit en elegant voorkomen lijkt de vrouw niet opgewassen tegen de gevaren van het publieke leven en wordt zij bijgevolg geassocieerd met de huiselijke sfeer. Op die manier wordt de vrouw als het ware gebombardeed tot *engel van het huis*. Tegenover het passief ondergaand karakter van de vrouw staat de actief ondernemende aard van de man. Hij is thuis in de publieke sfeer en krijgt in tegenstelling tot de vrouw de kans om zich intellectueel

te ontwikkelen. Dit traditioneel onderscheid tussen *mannen* en *vrouwen* vormt de basis voor genderstudies.

De lange geschiedenis en de algemene aanvaarding van deze gendergevoelige typering vormen de oorzaak voor het feit dat deze ideeën nog steeds doorsluimeren in ons huidig denken. Voor ons lijkt de man als *actief subject* een natuurlijk gegeven. Hij wordt geassocieerd met het rationele, de verantwoordelijkheid en het autoritaire, terwijl zij als *passief object* in verband wordt gesteld met het immanente, het liefhebben en het zorgen. Fysionomische verschillen worden met andere woorden incorrect gebruikt en impliceren een zogenaamde *natuurlijke hiërarchie* die in de maatschappelijke orde weerspiegeld wordt. Door het consolideren van de sociaal maatschappelijke normen door de man zijn maatschappelijke instituties niet neutraal, maar worden ze door een mannelijk gedachtegoed beheerst. Zo is ook de kunstwereld en haar instellingen een illustratie van de hiërarchische structuur die samenhangt met een mannelijk discours en blijft het *genderdenken* tot vandaag een bestaande kwestie.

Om de genderdiversiteit bij de benadering van de kunstenaar en de kunstenaar in de hedendaagse kritiek bloot te leggen werden twee casussen uitgelicht. Hierbij werden de kritieken over het werk van twee duo's, bestaande uit een mannelijke en een vrouwelijke kunstenaar, uitgediept volgens een kwalitatieve inhoudsanalyse. De besproken kunstenaarsduo's zijn Luc Tuymans en Marlene Dumas, en Berlinda De Bruyckere en Jan Fabre.

Uit de analyse van de kunstkritieken kunnen een aantal globale fenomenen opgemerkt worden. Zo worden er in de kritieken over het werk van hedendaagse kunstenaars vaak referenties gemaakt naar gevestigde waarden uit de kunstgeschiedenis. Door het verwijzen naar deze canonieke meesters wordt het kunstenaarschap van de hedendaagse kunstenaar als het ware gelegitimeerd.

Een ander opmerkelijk gegeven binnen de kunstkritieken is het verwijzen naar het privéleven van de kunstenaar. Deze verwijzingen naar de privésfeer gaan gepaard met het concept van de kunstenaarsmythe of het principe van *chercher la femme*. Doorheen de geschiedenis worden er in de kritieken over het werk van vrouwelijke kunstenaars meer verwijzingen gemaakt naar het intiem familiaal leven dan hun mannelijke collega's. De vrouwelijke identiteit wordt als het ware in het werk van de kunstenaar gezocht. Dit concept noemt *chercher la femme* of *la féminité*. Door het zoeken naar vrouwelijke

kenmerken hanteren critici tot in de 20^{ste} eeuw een specifiek taalgebruik voor het beschrijven van het werk van kunstenaressen. De gebruikte woordkeuze van de critici sluit aan bij het beeld van de eigentijdse ideale vrouw met een zorgend en elegant karakter. Woorden als *lief* en *charmant* omschrijven hun kunst, terwijl het werk van hun mannelijke collega's als monumentale grootkunst aanzien wordt. Ook in de hedendaagse kunstkritieken sluimeren deze woordkeuzes door, maar zijn ze in tegenstelling tot de beschrijvingen uit de 19^{de} en 20^{ste} eeuw slechts met pastelkleuren getint. Zo kunnen kunstenaressen aanzien worden als goddelijke scheppers van meesterwerken en kunnen mannen hun gevoelige inborst in hun werk laten doorschemeren.

Het refereren naar het privéleven komt in de hedendaagse kunstkritiek zowel bij mannen als bij vrouwen voor onder de vorm van de kunstenaarsmythe. Deze verhalen hebben een amusant karakter en bekoren een groot publiek. Ze zijn sensationeel van aard en representeren de kunstenaar als een humaan figuur van vlees en bloed.

Een laatste kenmerk heeft betrekking op de verwerkte thematiek in het werk van de kunstenaars. Doorheen de kunstgeschiedenis staat de historiekunst hoog aangeprezen als kunst die uitdrukking geeft aan grote onderwerpen van maatschappelijk belang. Ook vandaag wordt kunst nog steeds geapprecieerd omwille van haar kritische blik op de samenleving en worden kunstenaars geacht existentiële thema's zoals *leven en dood* in hun kunst te verwerken. Grootmeesterlijke esthetiek wordt in hedendaagse kunst aangevuld door een belangrijke cognitieve waarde.

Verder blijkt uit de analyse van de hedendaagse kunstkritieken dat de beschrijvingen over het werk van mannelijke en vrouwelijke kunstenaars nog steeds een specifiek taalgebruik met zich meebrengt. Deze woordkeuzes kunnen net als de kritieken uit de 19^{de} en 20^{ste} eeuw in verband gebracht worden met het klassiek *genderdenken*, maar zijn minder vast verwickeld in de patronen *man-vrouw*. De traditionele indeling *man-vrouw* die de basis vormt voor genderstudies blijkt na het bestuderen van de hedendaagse kunstkritieken onvolledig en achterhaald. Zo zijn er in de woordkeuzes nog steeds bepaalde referenties naar de superkrachten van de mannelijke grootmeester en het charmante karakter van de kunstenaressen aan te treffen, maar zijn deze soort omschrijvingen niet exhaustief. Om deze reden is de opdeling van de kunstenaars in bepaalde kunstenaarstypes correcter en minder kortzichtig. Het loslaten van de gendermodellen *mannelijk* en *vrouwelijk* en het inzetten op de nieuwe profielen levert een verfrissend antwoord op de vraag of hedendaagse

kunstkritieken gegendered zijn. De kunstenaarstypes die uit de analyse ontstonden, kunnen niet uitsluitend aan mannelijke of vrouwelijke kunstenaars toegeschreven worden en reduceren bijgevolg het belang van de klassieke opdeling *man-vrouw*. De kunstenaarsprofielen zijn prototypes die betrekking kunnen hebben op zowel mannen als vrouwen en veranderlijk zijn afhankelijk van de context.

De alternatieve classificatie van kunstenaars heeft betrekking op twee niveaus. De hoofdindeling omvat een grove categorisering van kunstenaars in de profielen *rationeel* gedreven kunstenaar en *emotioneel* gedreven kunstenaar. Deze classificatie is gebaseerd op de kunstenaarsprofielen die reeds door de ontwikkeling van de vrije markt tijdens de Renaissance ontstaan. Hierbij leunt de *rationeel* gedreven kunstenaar aan bij de academische leefwereld en het klassieke beeld van de intellectuele grootmeester als schepper van monumentale kunst, terwijl de *emotioneel* gedreven kunstenaar geassocieerd kan worden met de *bohémien* als zonderling in de maatschappij.

Naast deze primaire profielen kunnen de kunstenaars verder ingedeeld worden in subcategorieën. Zo omvat het kunstenaarstype *rationeel* gedreven kunstenaar twee subgroepen; de *intellectueel afstandelijke* kunstenaar en de *serene kunstenaar*. Beide kunstenaarstypes sluiten aan bij de apollinische aard van de academische kunstenaar. Ze verwerken beide grote thematiek binnen hun kunst en worden erkend als grootmeester. Het verschil tussen deze profielen is gebaseerd op hun autoriteit. Terwijl de *intellectueel afstandelijke* kunstenaar in verband gebracht kan worden met een strenge stem van een ernstig figuur wordt de *serene kunstenaar* eerder vertegenwoordigd door een ingetogen en bedeesd personage.

Tegenover de *rationeel* gedreven kunstenaar staat de *emotioneel* gedreven kunstenaar. Ook binnen deze groep kunstenaars bestaan er twee subcategorieën; de *excentriek energieke* kunstenaar en *naïeve decoratieve* kunstenaar. Beide kunstenaarsprofielen sluiten in tegenstelling tot de vorige kunstenaarstypes aan bij het dionysisch karakter van de krankzinnige kunstenaar. Deze kunstenaars worden geassocieerd met een onfatsoenlijk karakter en worden omwille van hun emotionele drijfveer veelal niet als grootmeesters erkend. De *excentriek energieke* kunstenaar past binnen de romantische context van de krankzinnige kunstenaar die op zijn zolderkamer miskende meesterwerken creëert. Door het maatschappelijk onbegrip kan dit profiel gelinkt worden aan de gefrustreerde kunstenaar die

kunst scheidt door middel van een hartstochtelijke begeerte. Op die manier is deze kunstenaar fanatiek betrokken bij zijn kunst en beschikt hij/zij niet over de intellectuele afstand die nodig is voor het creëren van klassieke grootkunst.

Een tweede kunstenaarstype binnen de categorie *emotioneel* gedreven kunstenaars is de *naïeve decoratieve* kunstenaar. Net als de *excentriek energieke* kunstenaar krijgt ook deze soort kunstenaar veelal niet de nodige maatschappelijke erkenning. Dit maatschappelijk misnoegen berust op de gehanteerde thematiek en de grote belangstelling voor de esthetische waarde van de verwezenlijkte kunst. Binnen de hedendaagse kunst speelt de cognitieve waarde van een werk een belangrijke rol en wordt de aandacht voor schoonheid als kwaliteit gereduceerd. Door het inzetten op de esthetiek wordt de *naïeve decoratieve* kunstenaar op eenzelfde niveau geplaatst als de toegepaste kunsten en bijgevolg niet erkend als grootmeester. Opmerkelijk is dat de decoratieve kunsten en ambachten doorheen de geschiedenis aan de vrouw worden gekoppeld, maar deze associatie vandaag niet langer exclusief is.

De ontwikkeling van de hierboven uiteengezette kunstenaarstypes vloeit voort uit een kwalitatieve inhoudsanalyse van de beschrijvingen over het werk van Luc Tuymans, Marlene Dumas, Berlinde De Bruyckere en Jan Fabre. Door het sterk interpretatief karakter van de kwalitatieve inhoudsanalyse mag de lijst met kunstenaarstypes niet geïnterpreteerd worden als een nieuw soort hokjesdenken dat de klassieke indeling *mannelijke* en *vrouwelijke* kunstenaars vervangt. De classificatie van de verschillende kunstenaarsprofielen is veranderlijk en niet exhaustief. De verschillende profielen lopen door elkaar en kunnen afhankelijk van de context fluctueren. Een kunstenaar kan dus onder meerdere kunstenaarstypes worden ondergebracht. Verder kan het bestuderen van kritieken over het werk van andere kunstenaars nieuwe kunstenaarstypes met zich meebrengen. Op die manier vormt de hoofdindeling tussen de *academische kunstenaar* en de *bohémien* samen met de subcategorieën *intellectueel afstandelijke* kunstenaar, *serene* kunstenaar, *excentriek energieke* kunstenaar en *naïeve decoratieve* kunstenaar een basis voor verder onderzoek.

5. BIBLIOGRAFIE

5.1 GESCHREVEN BRONNEN

- Abeele, Lieven Van Den. "De tekening als litteken." In: *De Standaard*. (06/06/2012): 4.
- Alexander, Sabine. "Luc Tuymans: Kunst en Discours". In: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*. Jrg. 60. Nr. 336. (2011): 177-179.
- Bal, Mieke. Bryson, Norman. "Semiotics and Art History." In: *The Art Bulletin*. Vol 73 (1991): 174-208.
- Berlo, Janet Catherine. "Dreaming of Double Woman: The Ambivalent Role of the Female Artist in North American Indian Myth." In: *American Indian Quarterly*. Vol 17. (1993): 31-43.
- Benschop, Jurriaan. "De kunst van het weglaten: schilderijen van Luc Tuymans." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 19. Nr. 11. (1995): 29-31.
- Bergmans, Eline. "Luc Tuymans veroordeeld voor plagiaat." In: *De Standaard*. (21/01/2015): 8.
- Brand, Peg. "Feminist Art Epistemologies: Understanding Feminist Art." In: *Hypatia*. Vol 21. (2006): 166-189.
- Buchholz, Elke Linda. *Women Artists*. Munich: Prestel. (2003).
- Buikema, Rosemarie. Tuin, Iris van der (red.). *Gender in Media, Kunst en Cultuur*. Bussum: Coutinho. (2007).
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge. (1999).
- Cameron, Averil. "Neither Male for Female." In: *Greece & Rome*. Vol 27. (1980): 60-68.
- Cavé, Marie-Elisabeth. *Le Dessin sans maître, méthode pour apprendre à dessiner de mémoire*. Paris: Susse Frères. (1850).
- Cherry, Deborah. *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture, Britain 1850-1900*. London: Routledge. (2012): 101-141.
- Chien, Ying Ying. "Marginal Discourse and Pacific Rim Women's Arts." In: *Signs*. Vol 29. (2004): 663-677.
- Clayton, Ellen. *1834-1900: English Female Artists*. London: Tinsley Bros. (1876).

- Cohen, Elizabeth. "The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History." In: *The Sixteenth Century Journal*. Vol 31. (2000): 47-75.
- Coninck, Frits de. "Zielsverwanten: Berlinde De Bruyckere maakt een keuze uit de tekeningen en schilderijen van Philippe Vandenberg en combineert die met eigen werk." In: *Museumtijdschrift*. Jrg. 25. Nr. 6. (2012): 52-55.
- Damme, Claire Van. Geerardyn, Filip. Késenne, Joannes. *Psychoanalyse en kunst*. Gent: Ludion. (2005): 5-23.
- Darge, Moniek. Decreus, Freddy. Delhaye, Christine. *An Unexpected Journey: Woman And Art*. Antwerpen: Gynaika. (1996).
- Denis, Cardoso Rafael. Trodd, Colin. *Art and the Academy in the Nineteenth Century*. Manchester: University Press. (2000): 71-85.
- Doumato, Lamia. "The Literature of Women in Art." In: *Oxford Art Journal*. Vol 3. (1980): 74-77.
- Efland, Arthur. *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*. New York: Teachers College Press. (1990): 41-72.
- Elinor, Gillian. Matlow, Erica. "Art Education". In: *Feminist Review*. Nr. 18. (1984): 127-128.
- Esser, Dorien. "Ik slaag er niet in iets vrolijks te schilderen." In: *ISEL*. Nr. 18. (2007): 19-29.
- Figeé, Thea. "Marlene Dumas: goed en kwaad, leven en dood." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 16. Nr. 3. (1992): 14-17.
- Flick, Uwe. *The Sage Handbook of Qualitative Data Analysis*. Londen: Sage. (2013).
- Forman, Jane. Damschroder, Laura. *Qualitative Content Analysis*. Oxford: Elsevier. (2008).
- Fraser, Hilary. "Women and the Art of Fiction." In: *The Yearbook of English Studies*. Vol 40. (2010): 61-82.
- Fraser, Hilary. "Women and the Ends of Art History: Vision and Corporeality in Nineteenth Century Critical Discourse." In: *Victorian Studies*. Vol 42. (1999): 77-100.
- Freuh, Joanna. Raven, Arlene. "Feminist Art Criticism: Its Demise and Resurrection." In: *Art Journal*. Vol 50. (1991): 6-10.
- Furneaux, Holly. "Victorian Sexualities". In: *Literature Compass* 8. (2011): 767-775.

- Huet, Leen. Grieten, Jan. *Oude Meesteressen: Vrouwelijke kunstenaars in de Nederlanden*. Leuven: Van Halewyck. (1998).
- Imanse, Geurt. "Name No Names". In: *Vitrine*. Jrg. 15. Nr. 2. (2002): 10-15.
- Jacobs, Steven. *Historiografie van de Kunstwetenschappen*. UGent, Schooljaar 2013-2014.
- Kisters, Sandra. *Leven als een kunstenaar*. Amsterdam: Vrije Universiteit Amsterdam. (2010): 7-78.
- Klarenbeek, Hanna. *Penseelprinsessen en Broodschilderessen: Vrouwen in de Beeldende Kunst 1808-1913*. Bussum: Thoth. (2012).
- Koenot, Jan. "Van Maaksel tot Raadsel; Lichamelijkheid in het oeuvre van Marlene Dumas." In: *Streven*. Jrg. 66. Nr. 9. (1999): 849-854.
- Macdonald, Stuart. *The History and Philosophy of Art Education*. Cambridge: Lutterworth Press. (2004): 41-59.
- Milkers, Anne. "Schilderijen die zichzelf verzegelen: het werk van Luc Tuymans." In: *Ons Erfdeel*. Jrg. 36. Nr. 4. (1993): 547-551.
- Molesworth, Helen. *Luc Tuymans; Catalogus Van De Retrospectieve Tentoonstelling*. Gent: Ludion. (2011): 1-65.
- N.B. "Women-Artists." In: *Cosmopolitan Art Journal*. Vol 3. (1858): 47-48.
- Nochlin, Linda. *Women, Art and Power; and Other Essays*. New York: Westview Press. (1898).
- Nunn, Pamela Gerrish. "English Female Artists by Ellen Creathorne Clayton." In: *Woman's Art Journal*. Vol 3. (1983): 57-60.
- O'Rose, Sonya. *What is Gender History*. Cambridge: Polity. (2010): 1-35.
- Ouwkerk, Annemiek. *Tussen Kunst en Publiek; Een Beeld van de Kunstkritiek in Nederland in de eerste helft van de 19^{de} eeuw*. Leiden: Primavera Pers. (2003).
- Parker, Rozsika. Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women Art and Ideology*. Londen: Pandora Press. (1998): 50-81.
- Perry, Gill. *Gender and Art*. New Haven: Yale University Press. (1999): 8-31.
- Pollock, Griselda. "Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History." In: *Screen*. Vol 16. (1980): 57-96.

- Pollock, Griselda. *Differencing the Canon: Feminism and Writing of Art's Histories*. London: Routledge. (1999).
- Reinders, Arjan. "Schilderkunst in Nederland: generatie 1.0". In: *Kunstbeeld*. Jrg. 36. Nr. 5. (2012): 34-41.
- Schellekens, Elisabeth. "The Aesthetic Values of Ideas." In: Goldie, Peter & Schellekens, Elisabeth. *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Oxford University Press. (2009): 1-34.
- Soussloff, Catherine. *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (1997).
- Spaninks, Angelique. "Vogelvrije lijntjes op papier: het tekenwerk van Marlene Dumas bij de Pont." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 26. Nr. 7/8. (2002): 14-17.
- Spijkerman, Sandra. "Mentale eenheid: Berlinde De Bruyckere." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 29. Nr. 2. (2005): 8-13.
- Stighelen, Katlijne Van der. Westen, Mirjam. Meijer, Maaïke. *Elck zijn waerom: vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*. Gent: Ludion. (1999).
- Swaenepoel, Geert. "Innocence is Precisely Never To Avoid The Worst: Philippe Vandenberg en Berlinde De Bruyckere in Museum De Pont in Tilburg". In: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*. Jrg. 61. Nr. 342. (2012): 225-227.
- Theys, Hans. "Het verweesde: over het werk van Berlinde De Bruyckere." In: *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*. Jrg. 52. Nr. 5. (2014), 14-19.
- Vigué, Jordi. *Grote Meesters van de Schilderkunst: Schilderessen*. Lisse: Zuid Boekproducties. (2004).
- Vuegen, Christine. "Berlinde de Bruyckere: onschuld kan een hel zijn." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 19. Nr. 5. (1995): 23-25.
- Walinga, Ingeborg. "Miss Interpreted: schilderijen en tekeningen van Marlene Dumas". In: *Ons Erfdeel*. Jrg. 35, Nr. 5, (1992): 691-697.
- Wester, Fred. Pleijter, Alexander. "Inhoudsanalyse als kwalitatief-interpreterende werkwijze." In: *Onderzoekstypen in de communicatiewetenschap*. Nijmegen: Kluwer. (2006).
- Wittkower, Margot. Wittkower, Rudolf. *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists: A documented history from Antiquity to the French Revolution*. New York: Random House. (1963): 17-26.
- Yuval-Davis, Nira. *Gender and Nation*. Londen: Sage. (1998): 1-25.

5.2 ONLINE BRONNEN

- Arttube.nl, *In het atelier van Berlinde De Bruyckere*. Laatst geraadpleegd op: 14/07/15.
<http://www.arttube.nl>.
- Cobra, *Archief Jan Fabre*. Laatst geraadpleegd op 14/07/2015.
<http://cobra.be/cm/cobra/videozone/archief/kunst/1.678761>.
- Eastmen Gallery, *Jan Fabre*. Laatst geraadpleegd op 14/07/2015.
<http://www.eastmengallery.be/en/artists/jan-fabre>.
- Gemeentemuseum Den Haag, *Berlinde De Bruyckere*. Laatst geraadpleegd op: 14/07/2015.
<http://www.gemeentemuseum.nl/tentoonstellingen/berlinde-de-bruyckere-0>.
- Jan Fabre, *Biografie*. Laatst geraadpleegd op 14/07/2015.
<http://janfabre.be/angelos/over-jan-fabre>.
- Luc Tuymans, *Catalogue Raisonné About*. Laatst geraadpleegd op: 21/05/2015.
<http://www.luctuymans.com/catalogueraisonne/about>.
- M HKA, *Jan Fabre Stigmata, Acties & Performances*. Laatst geraadpleegd op 14/07/2015.
<http://www.muhka.be/nl/toont/beeldendekunst/nu>.
- Marlene Dumas, *Biography Resources and References*. Laatste geraadpleegd op 21/05/2015.
<http://www.marlenedumas.nl/biography/>.
- Marlene Dumas, *Biography Marlene Dumas for Johannes Vermeer Prize*. Laatst geraadpleegd op 21/05/2015.
<http://www.marlenedumas.nl/biography/biography-johannes-vermeer-prize/>.
- Museum De Pont, *Berlinde De Bruyckere*. Laatst geraadpleegd op: 14/07/2015.
<http://www.depont.nl/tentoonstellingen>.
- Museum De Pont, *Luc Tuymans*. Laatst geraadpleegd op 24/05/2015.
http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk_id/375/werkinfo/1/kunstenaar/tuymans/.
- Saatchi Gallery, *Berlinde De Bruyckere*. Laatst geraadpleegd op 14/07/2015.
http://www.saatchigallery.com/artists/berlinde_debruyckere.htm.
- Stedelijk Museum Amsterdam, *Atelier 15*. Laatst geraadpleegd op 21/05/2015.
<http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/49644-jonge-kunstenaars-in-nederland-atelier-15>.

5.3 BRONNEN ANALYSE

- Abeele, Lieven Van Den. "Het spannende van schilderen vanuit de periferie." In: *De Standaard*. (08/07/1999): 9.
- Alexander, Sabine. "Luc Tuymans: Kunst en Discours". In: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*. Jrg. 60. Nr. 336. (2011): 177-179.
- Alphen, Ernst van. "Hoe kleden we het recent kunstwerk aan? Bij het recente werk van Marlene Dumas." In: *De Witte Raaf*. Nr. 73. (1998): 12-13.
- Anoniem. "Marlene Dumas krijgt David Röellprijs." In: *De morgen*. (22/05/1998): 35.
- Anoniem. "Marlene Dumas exposeert recent werk in MuHKA." In: *De Standaard*. (03/11/1999): 10.
- Anoniem. "Kunst in de oksel van een kastanje." In: *De Standaard*. (15/02/2000): 9.
- Anoniem. "Iets te weinig dood paard." In: *De Standaard*. (09/08/2000): 8.
- Anoniem. "Jan Fabre in het Louvre." In: *De Standaard*. (22/06/2006): 3.
- Anoniem. "Universiteit Namen geeft Jan Fabre eredoctoraat." In: *De Morgen*. (09/05/2007): 22.
- Anoniem. "Artikel zonder titel." In: *De Standaard*. (16/06/2007): 65.
- Anoniem. "De zeven levens van Jan Fabre." In: *De Standaard*. (12/04/2008): 94.
- Anoniem. "Jan Fabre ontvangt International Art Award." In: *De Morgen*. (12/10/2009): 29.
- Anoniem. "Argwaan op doek." In: *De Standaard*. (18/03/2011): 35.
- Anoniem. "Berlinde De Bruyckere naar Venetië." In: *De Standaard*. (12/09/2012): 2.
- Anoniem. "De Schoonheid van Helena." In: *De Standaard*. (10/10/2012): 14.
- Anoniem. "De Bruyckere maakt boek met Coetzee." In: *De Standaard*. (27/12/2012): 3.
- Anoniem. "Het klein verzet." In: *De Morgen*. (08/03/2013): 19.
- Anoniem. "Marlene Dumas." In: *De Standaard*. (20/12/2014): 2.
- Bekkers, Ludo. "Jan Fabre en 'het uur blauw'." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 17. Nr. 5. (1993): 19-21.

- Bekkers, Ludo. "Jan Fabre breekt musea open: real time in real action." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 30. Nr. 5. (2006): 44-47.
- Benschop, Jurriaan. "De kunst van het weglaten: schilderijen van Luc Tuymans." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 19. Nr. 11. (1995): 29-31.
- Bergmans, Eline. "Luc Tuymans veroordeeld voor plagiaat." In: *De Standaard*. (21/01/2015): 8.
- B.H.E. "Jan Fabre bracht geheime symbolen aan in het plafond van het paleis." In: *De Standaard*. (04/03/2013): 5.
- Boodt, Kurt De. "De Vlucht van de verbeelding: The Minds of Jan Fabre tweemaal ten toon." In: *Kunst en Cultuur*. (1993): 40-43.
- Boodt, Kurt De. "De gaping van 't IJzerveld." In: *Kunst en Cultuur*. Jrg. 30. Nr. 2. (1997): 40-41.
- Boodt, Kurt De. "Neemt en eet Fabres kunst." In: *Kunst en Cultuur*. Jrg. 30. Nr. 10. (1997): 46-48.
- Bracke, Eric. "Lijden gestold in was." In: *De Morgen*. (20/10/2014): 42.
- Brams, Koen. "De geschiedenis van het NICC: aflevering 2." In: *De Witte Raaf*. Jrg. 23. Nr. 1. (2001): 91-96.
- Brams, Koen. Pültau, Dirk. "Gesprek met Luc Tuymans." In: *De Witte Raaf*. Ed. 130. (2007).
- Broucke, Nica. "De eeuwige terugkeer van Jan Fabre." In: *De Morgen*. (30/11/2002): 38.
- Broucke, Nica. "Hoe een buitenwipper België's duurste kunstenaar werd." In: *De Morgen*. (14/05/2005): 15.
- Cloostermans, Mark. "De wankelende troon van God: dertig (of tien) jaar Jan Fabre. In: *Streven*. Jrg. 72. Nr. 5. (2005): 462-466.
- Coninck, Frits de. "Zielsverwanten: Berlinde De Bruyckere maakt een keuze uit de tekeningen en schilderijen van Philippe Vandenberg en combineert die met eigen werk." In: *Museumtijdschrift*. Jrg. 25. Nr. 6. (2012): 52-55.
- Daenen, Ward. "Jan Fabre zet Totem op Leuvens Ladeuzeplein." In: *De Morgen*. (27/10/2004): 32.
- Daenen, Ward. Rinckhout, Eric. "'Against the Day' in Wiels: de eerste solotentoonstelling van Luc Tuymans in Brussel." In: *De Morgen*. (22/04/2009): 21.

- Demeester, Ann. "Tuymans' antwoord op Caravaggio." In: *De Morgen*. (06/03/1999): 99.
- Desmets, Paul. "Uitdijende ruimte, splijtende tijd: het werk van Jan Fabre." In: *Ons Erfdeel*. Jrg. 37. Nr. 5. (1994): 642-660.
- Desmets, Paul. "Beeldenstorm in het dorp." In: *Kunst en cultuur*. Jrg. 28. (1995): 32-33.
- Desmets, Paul. "Lichamen tekenen: theater en beeldende kunst van Jan Fabre." In: *Ons Erfdeel*. Jrg. 48. Nr. 3. (2005): 388-395.
- Demets, Paul. "Elk woord is een travestiet: Jan Fabre over zijn dienstbaarheid aan de schoonheid." In: *Staalkaart Cultureel Magazine*. Jrg. 1. Nr. 4. (2009/2010): 18-21.
- Dewulf, Bernard. "Schilder, schilder." In: *De Morgen*. (21/05/1999): 32.
- Dewulf, Bernard. "Luc Tuymans: the horror." In: *De Morgen*. (08/05/2002): 34.
- Doove, Edith. "De zin en onzin van Jan Fabre." In: *Kunst en Cultuur*. Jrg. 30. Nr. 10. (1997): 44-45.
- Esser, Dorien. "Ik slaag er niet in iets vrolijks te schilderen." In: *ISEL*. Nr. 18. (2007): 19-29.
- Eeckhaut, Marijke van. "The statement of the things, Brussel/Beijing: België-China door de ogen van Luc Tuymans en Weiwei." In: *Staalkaart: Cultureel Magazine*. Jrg. 1. Nr. 1. (2009/2010): 104-106.
- Figeé, Thea. "Marlene Dumas: goed en kwaad, leven en dood." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 16. Nr. 3. (1992): 14-17.
- Florizoone, Jan. "Jan Fabre: Duivelskunstenaar." In: *Kunst en Cultuur*. Jrg. 29. Nr. 9. (1996): p 38-39.
- Garderen, Femke van. "Berlinde De Bruyckere oogst lof met werk op Biënnale." In: *De Morgen*. (06/06/2013): 2.
- Gerrewey, Christophe Van. "Luc Tuymans Against the Day." In: *De Witte Raaf*. Ed. 140. (2009).
- G.S.E. "Museumvloer is niet bestand tegen het sperma van Jan Fabre." In: *De Standaard*. (19/04/2011): 23.
- G.V.D.S. "Jan Fabre pakt aula in met ham." In: *De Standaard*. (13/03/2000): 6.
- Hellweg, Claudine. "Aanéén." In: *Museumtijdschrift Vitrine*. Jrg. 18. Nr. 2. (2005): 32-35.

- Hopster, Jeroen. "Roem, tragedie en verloren onschuld." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 38. Nr. 9. (2014): 64-71.
- Hove, Jan Van. "Een knekelhuis van knuffelbeesten." In: *De Standaard*. (26/01/2001): 13.
- Hove, Jan Van. "Het licht van kevers." In: *De Standaard*. (02/11/2002): 6.
- Hove, Jan Van. "Een schildpad voor Utopia." In: *De Standaard*. (31/03/2003): 28.
- Hove, Jan Van. "Britse pers over Tuymans." In: *De Standaard*. (24/05/2004): 26.
- Hove, Jan Van. "Onuitsprekelijk teder." In: *De Standaard*. (09/02/2005): 2.
- Hove, Jan Van. "Schildpad Fabre wordt opgeknapt." In: *De Standaard*. (18/02/2006): 30.
- Hove, Jan Van. Tuymans schenkt polaroids aan Muhka." In: *De Standaard*. (24/01/2007): 28.
- Hove, Jan Van. "De jezuïetenstreken van Luc Tuymans." In: *De Standaard*. (25/04/2007): 34.
- Hove, Jan Van. "Slim als een schilder." In: *De Standaard*. (08/06/2007): 39.
- Hove, Jan Van. "Tuymans in het spoor van Gauguin." In: *De Standaard*. (10/05/2012): 8.
- Hove, Jan Van. "Bizarre bronzen van Jan Fabre." In: *De Standaard*. (05/11/2012): 5.
- Hove, Jan Van. "Ik probeer gruwel om te zetten in schoonheid." In: *De Standaard*. (25/05/2013): 8.
- Hove, Jan Van. "De giftige kleuren van de kok." In: *De Standaard*. (31/10/2013): 7.
- Hove, Jan Van. "Vrouw die kan schilderen." In: *De Standaard*. (16/08/2014): 12.
- Hove, Jan Van. "De onbekende Tuymans." In: *De Standaard*. (07/02/2015): 37.
- Hove, Jan Van. "De schildpad op de citadel." In: *De Standaard*. (16/03/2015): 2.
- Humblet, Steven. *Luc Tuymans; I don't get it*. In: De Witte Raaf. Ed. 128, (2007).
- Imanse, Geurt. "Name No Names". In: *Vitrine*. Jrg. 15. Nr. 2. (2002): 10-15.
- I.S.G. "Protest tegen stinkende kunst van Jan Fabre." In: *De Standaard*. (03/11/2008): 50.
- Kleijn, Koen. "Jan Fabre: de koning van het plagiaat". In: *Museumtijdschrift Vitrine*. Jrg. 23. Nr. 4. (2010): 38-41.

- Koenot, Jan. "Van Maaksel tot Raadsel; Lichamelijkheid in het oeuvre van Marlene Dumas." In: *Streven*. Jrg. 66. Nr. 9. (1999): 849-854.
- Koenot, Jan. "De macht van de jezuïeten en de onmacht van beelden: terugblik op Luc Tuymans' serie 'Les Revenants'." In: *Streven*. Jrg. 74. Nr. 10. (2007): 867-882.
- Koenot, Jan. "God in Venetië: de 54^{ste} Biënnale, Jan Fabres piëta en andere tentoonstellingen." In: *Streven*. Jrg. 78. Nr. 10. (2011): 937-944.
- Kuiper, Stefan. "Misleidende beelden: Marlene Dumas wordt gezien als een van de belangrijkste schilders van deze tijd." In: *Museumtijdschrift*. Jrg. 27. Nr. 6. (2014): 52-58.
- Kwakkenbos, Lars. "Poppy Schimmen." In: *De Standaard*. (30/10/2003): 22.
- Lambrecht, Luk. "Mens en dier: één oorlog." In: *De Morgen*. (14/02/2002): 33.
- Lauwaert, Dirk. "Luc Tuymans of de breking." In: *De Witte Raaf*. Ed. 52. (1994).
- Leeuwen, Anna Van. "De schoonheid bevechten: ontsnappingskunstenaar Jan Fabre te gast in Zwolle." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 34. Nr. 6. (2010): 42-47.
- Leyman, Dirk. "Berlinde De Bruyckere strikt J.M. Coetzee als curator van Belgisch paviljoen in Venetië." In: *De Morgen*. (24/01/2013): 26.
- Lint, Roos van der. "Jan Fabre brengt een hommage aan het dier". In: *Kunstbeeld*. Jrg. 37. Nr. 6. (2013): 16-24.
- Meuleman, Bart. "Op ware grootte: beschouwingen over Jan Fabre." In: *De Witte Raaf*. Jrg. 17. Nr. 106. (2003): 11-13.
- Milkers, Anne. "Schilderijen die zichzelf verzegelen: het werk van Luc Tuymans." In: *Ons Erfdeel*. Jrg. 36. Nr. 4. (1993): 547-551.
- Moens, Stephan. "Een sprankje hoop in de strijd tussen de seksen." In: *De Morgen*. (02/04/2015): 34.
- Mulder, Christophe De. "Disneyworld is een ideaal universum." In: *De Morgen*. (05/02/2008): 99.
- Nimmegeers, Kathleen. "De reuzenpenis van Jan Fabre." In: *De Standaard*. (02/11/2004): 48.
- Perrée, Rob. "Het uur blauw van Jan Fabre." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 22. Nr. 4. (1998): 30-33.
- Pieters, Rudy. "Een groot, dood paard, dat is heel veel dood." In: *De Morgen*. (08/07/2000): 12.

- Plottier, Armand. "Luc Tuymans krijgt ere doctoraat UA." In: *De Morgen*. (01/03/2006): 3.
- Pültau, Dirk. "Ik huiver van een identiteitsdiscours als het over cultuur gaat." In: *De Witte Raaf*. Ed. 169. (2014).
- Reinders, Arjan. "Schilderkunst in Nederland: generatie 1.0". In: *Kunstbeeld*. Jrg. 36. Nr. 5. (2012): 34-41.
- Reinder, Arjan. "De Ongrijpbare Dumas". In: *Kunstbeeld*. Jrg. 37. Nr. 6. (2013): 42-51.
- Rinckhout, Eric. "Tuymans schildert de macht der jezuïeten." In: *De Morgen*. (21/04/2007): 72.
- Rinckhout, Eric. "Fabre mag Louvre naar zijn hand zetten." In: *De Morgen*. (12/06/2007): 21.
- Rinckhout, Eric. "Kijk maar, ik ben er niet." In: *De Morgen*. (19/12/2007): 1.
- Rinckhout, Eric. "Jan Fabre." In: *De Morgen*. (09/04/2008): 3.
- Rinckhout, Eric. "Openbaar vrouwenverdriet Schilderen I Marlene Dumas In Zeno X in Antwerpen." In: *De Morgen*. (12/09/2008): 27.
- Rinckhout, Eric. "Jan Fabre krijgt Italiaanse kunstprijs." In: *De Morgen*. (12/11/2008): 23.
- Rinckhout, Eric. "Jan Fabre ere doctor aan Antwerpse universiteit." In: *De Morgen*. (30/04/2009): 27.
- Rinckhout, Eric. "Amerika ontdekt 'beangstigende wereld' van schilder Luc Tuymans." In: *De Morgen*. (18/02/2010): 30.
- Rinckhout, Eric. "Kunst heeft me uit de cel gehouden." In: *De Morgen*. (19/03/2010): 38.
- Rinckhout, Eric. "Italiaanse media verdeeld over Fabre." In: *De Morgen*. (04/06/2011): 45.
- Rinckhout, Eric. "Luc Tuymans op twee fronten." In: *De Morgen*. (07/01/2011): 32.
- Rinckhout, Eric. "Jan Fabre exposeert in Kröller Muller Museum." In: *De Morgen*. (07/02/2011): 26.
- Rinckhout, Eric. "Berlinde De Bruyckere krijgt ruime tentoonstelling in Bozar en SMAK." In: *De Morgen*. (10/02/2011): 29.
- Rinckhout, Eric. "Planeet Fabre dringt Nederland binnen." In: *De Morgen*. (02/04/2011): 41.

- Rinckhout, Eric. "Kunstenaar Jan Fabre palmt Nieuwe Kerk Amsterdam in." In: *De Morgen*. (25/05/2012): 21.
- Rinckhout, Eric. "Sereniteit in een oude spoorwegloods." In: *De Morgen*. (26/05/2012): 49.
- Rinckhout, Eric. "Doornen in het Vlees." In: *De Morgen*. (30/06/2012): 43.
- Rinckhout, Eric. "Een schildpaddenleven vol tragiek" In: *De Morgen*. (05/10/2012): 33.
- Rinckhout, Eric. "Dorothy D-lite Marlene Dumas, 1998." In: *De Morgen*. (27/10/2012): 44.
- Rinckhout, Eric. "Rijksmuseum Amsterdam krijgt monumentaal schilderij Dumas." In: *De Morgen*. (29/03/2013): 32.
- Rinckhout, Eric. "Als een gekwetst dier in het duister." In: *De Morgen*. (29/05/2013): 39.
- Rinckhout, Eric. "Verwarrende beelden, weerbarstige verf." In: *De Morgen*. (13/09/2014): 60.
- Rinckhout, Eric. "Marlene Dumas is kunstenaar van het jaar." In: *De Morgen*. (03/11/2014): 36.
- Rinckhout, Eric. "Koude Reuzenbaby's." In: *De Morgen*. (13/12/2014): 92.
- Rinckhout, Eric. "Een gevaarlijk precedent." In: *De Morgen*. (22/01/2015): 22.
- Rutten, Annelies. "Berlinde De Bruyckere breekt record in SMAK." In: *De Standaard*. (23/02/2015): 29.
- Ruyters, Marc. "Berlinde de Bruyckere: onschuld kan een hel zijn." In: *Ons Erfdeel*. Jrg. 44. Nr. 4. (2001): 522-528.
- Ruyters, Marc. *Beeld tussen ogen en hersenen*. In: *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*. Jrg. 45, Nr. 5, (2007): 8-10.
- Spaninks, Angelique. "Vogelvrije lijntjes op papier: het tekenwerk van Marlene Dumas bij de Pont." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 26. Nr. 7/8. (2002): 14-17.
- Speeten, Geert Van der. "Volksfeest rond wenende boom." In: *De Standaard*. (01/03/2003): 18.
- Speeten, Geert Van Der. "Een schilder met een strategie." In: *De Standaard*. (18/02/2011): 24.

- Speeten, Geert Van der. "Zachte tinten, krasse beelden." In: *De Standaard*. (08/09/2014): 2.
- Spijkerman, Sandra. "Mentale eenheid: Berlinde De Bruyckere." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 29. Nr. 2. (2005): 8-13.
- Steverlynck, Sam. "Venetië verstilt voor De Bruyckere." In: *De Standaard*. (29/05/2013): 2.
- Swaenepoel, Geert. "Innocence is Precisely Never To Avoid The Worst: Philippe Vandenberg en Berlinde De Bruyckere in Museum De Pont in Tilburg". In: *Kunsttijdschrift Vlaanderen*. Jrg. 61. Nr. 342. (2012): 225-227.
- Theerlynck, Sarah. "Jan Fabre gelauwerd in Frankrijk en Spanje." In: *De Morgen*. (15/06/2009): 20.
- Theys, Hans. "Het verweesde: over het werk van Berlinde De Bruyckere." In: *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*. Jrg. 52. Nr. 5. (2014): 14-19.
- Tindemans, Klaas. "De macht van het uur blauw." In: *Etcetera*. Jrg. 8. Nr. 30. (1990): 18-23.
- Verschaffel, Bart. "Overzichten. De Keyser/Tuymans, Brussel 2011." In: *De Witte Raaf*. Ed. 151. (2011).
- Versteede, Jeroen. "Blauwe bictekeningen tussen grote meesters." In: *De Morgen*. (09/05/2011): 28.
- Vuegen, Christine. "Jan Fabre: de emancipatie van de tekening." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 13. Nr. 11. (1989): 16-18.
- Vuegen, Christine. "Berlinde de Bruyckere: onschuld kan een hel zijn." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 19. Nr. 5. (1995): 23-25.
- Walinga, Ingeborg. "Miss Interpreted: schilderijen en tekeningen van Marlene Dumas". *Ons Erfdeel*. Jrg. 35, Nr. 5, (1992): 691-697.
- Winkel, Camiel van. "Schilderkunst en fetisjisme: visuele intelligentie bij David Salle en Luc Tuymans." In: *De Witte Raaf*. Ed. 80. (1999).
- Zee, Renate Van der. "Berlinde de Bruyckere gaat om met de dood." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 38. Nr. 11. (2014): 16-25.
- Zürcher, Sophia. "Stille Idylles." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 38. Nr. 10. (2014): 42-49.
- Zürcher Sophia. "Uitgelicht 2014." In: *Kunstbeeld*. Jrg. 38. Nr. 12. (2014): 38-39; 48-49.

