

## VROUWEN, KUNST EN RELIGIE EEN TERREINVERKENNING<sup>1</sup>

Deze bijdrage wil verkennend op de volgende vragen ingaan: Hoe fungeert beeldende kunst in de beoefening van feministische theologie? Welke kunstwerken en kunstenaressen worden bestudeerd en waarom? Hoe kan beeldende kunst inspiratiebron zijn voor feministische theologie? Is elke vorm van kunst inspiratiebron voor feministische theologie?

In dit artikel beperk ik me tot kunst die te beschouwen is als onderdeel van de wereldwijde vrouwenbeweging en vooral tot kunst die wordt gebruikt of zou kunnen worden gebruikt door feministische theologen. Dit gebruik is een vorm van tõe-eigening van de beeldende kunstenaar en haar werk. Elke vorm van toe-eigening, ook die vanuit feministische theologie, heeft zijn blindheid, want toe-eigening bestaat uit het opzetten van oogkleppen. Het is dus maar een bepaald aspect van deze kunstenaressen en van de kunstwerken dat hier belicht wordt. Zij gaan daarin niet op.

De wijze waarop hier naar beeldende kunst gekeken wordt, is schatplichtig aan de literatuurwetenschapster Mieke Bal.<sup>2</sup> Volgens Bal kan beeldende kunst gelezen worden; en dat is iets anders dan kunst bekijken. Kunst lezen heeft net als gewoon lezen als uitkomst betekenis. Hoe komen we tot betekenis? Door kunst als tekens te zien. We komen via tekens tot betekenis. Het toekennen van betekenis, of anders gezegd het interpreteren, wordt geleid door regels, codes genoemd. Het subject van deze toekenning, de lezeres of kijkster, is een beslissend element in dit proces. Elke act van lezen van literatuur en van beeldende kunst gebeurt in een socio-historische context: het kader. Kaderen gebeurt door te verwijzen naar pre-teksten en voor-beelden. De tekst, het beeld wordt zo gelezen als

---

1. Dit artikel is een bewerking van lezingen gehouden op 17 maart 1999 op de Faculteit Theologie van de Rijksuniversiteit van Groningen en op 9 oktober 1999 op het landelijk weekend van de Interuniversitaire Werkgroep Feminisme en Theologie op Kerk en Wereld te Driebergen.

2. Mieke Bal, *Verf en verderf. Lezen in Rembrandt*, Amsterdam: Prometheus 1990; Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, London & Chicago: The University of Chicago Press 1999, m.n. hoofdstuk twee 'Reading Art?', 25-39.

wat het niet is. Het vooraf bestaande verhaal, de pre-tekst, en de herkadefring, het nieuwe verhaal, strijden om onze aandacht. Bal zegt het zo:

De schrijver of kunstenaar is een lezer op dezelfde manier als de toeschouwer of lezer van nu dat is. Beiden vertellen; en wat ze vertellen is hun eigen verhaal. Dat dat verhaal soms zo lijkt op andere verhalen is een reden te meer om oog te hebben voor verschil. Want in het verschil zit de mogelijkheid uit de clichés te stappen, kritiek te leveren en de andere kant te zien.<sup>3</sup>

Mijn visie op de samenhang tussen beeldende kunst en religie is beïnvloed door de theologen Annie Mankes-Zernike en Paul Tillich. Voor Mankes-Zernike is het religieuze van kunst, dat zij het leven niet versiert, maar verdiept.<sup>4</sup> Zij verdedigt de opvatting dat het religieuze karakter van een schilderij niet gegeven is met een bijbelse voorstelling. Er zijn vele schilderijen die wel een bijbelse voorstelling hebben maar niet religieus zijn. Om religieus te zijn moeten ze in de vormgeving iets doen...:

Het doet ons, die het met andere ogen bezien dan de mensen, voor wie het is gemaakt, niet religieus aan, omdat het een heilig, een bijbels onderwerp in beeld brengt; maar om de zuiverheid en argeloosheid, die eruit spreken.

Ergens anders wijst Mankes-Zernike er nogmaals op dat het niet gaat om het onderwerp, maar om de stijl en de ervaring die wordt uitgedrukt: 'Weer ligt het devote niet in de bijbelse onderwerpen, die zij schilderen maar in de wijze waarop zij dat doen, die innig is en naar binnen gekeerd'.<sup>5</sup>

Het gaat mij er hier niet om hoe zij religie concreet invult, maar dat zij het onderwerp alleen niet genoeg vindt om van religieuze en devote kunst te spreken. Tillich gaat nog een stap verder. Religie heeft bij hem betrekking op de zindimensie van de werkelijkheid.<sup>6</sup> Ook hij verdedigt de opvatting dat beeldende kunst religieus kan zijn zonder dat er een godsdienstige voorstelling wordt weergegeven. Kunst kan ook religieus zijn

---

3. Bal, *Verfen verderf*, 72.

4. Annie Mankes-Zernike, 'Over beeldende kunst', in: *Onze spiegel der schoonheid. Beschouwingen over 't schoone door Vrijzinnige Protestanten*, Uitgave van de Commissie voor de Geschriften van den Nederlandschen Protestantenvond, Lochem: De Tijdstroom 1932, 78-92. Zie over Mankes-Zernike: Freda Dröes, 'God is ook maar een woord. Het wetenschappelijk feminisme van dr. Annie Mankes-Zernike', in: *Mara* 8 (1994) 1, 22-24.

5. Mankes-Zernike, 'Over beeldende kunst', citaat 79 en 81.

6. Paul Tillich, *De dynamiek van het geloof*, Utrecht: Bijleveld 1958; Paul Tillich, *Op de grens*, Utrecht: Bijleveld 1965. Ook: Paul Tillich, 'Art and Ultimate Reality', in: Diana Apostolos-Cappadona (ed.), *Art, Creativity, and the Sacred. An Anthology in Religion and Art*, New Revised Edition, New York: Continuum 1995, 219-235.

alleen vanwege de stijl en vanwege de geloofservaring die wordt uitgedrukt.

Ik zelf ga nog een stap verder. Een schilderij, een foto is niet religieus van zichzelf. Het is naar mijn mening de interpretatie die een beeld religieus kan maken. Dit betekent dat ook kunstenaressen die zichzelf niet uitdrukkelijk als religieus benoemen, wel degelijk zo geïnterpreteerd kunnen worden – maar dan is de interpreter wel verplicht nauwkeurig te definiëren wat zij onder religie verstaat. Zo leidt deze benadering tot een brede invulling van het begrip religie en tegelijk nodigt ze uit tot stevige definities van religie. Beide kanten komen in dit artikel naar voren.

#### BEELDENDE KUNST ALS ILLUSTRATIE VAN EEN IDEE

De eerste en meest voorkomende wijze waarop we beeldende kunst tegenkomen in feministisch-theologische kring met een joods-christelijke achtergrond is als illustratie. De kunstenaar illustreert gedachten die leven in feministische theologie.<sup>7</sup> Het is de vormgeving van een idee.

Een bekend voorbeeld hiervan is het schilderij van Ann Grifalconi, 'And God Created Woman in Her Own Image'. Het is gebruikt door ondermeer Carol Christ<sup>8</sup> en door Carter Heyward.<sup>9</sup> Het is een parodie op de bekende afbeelding van Michelangelo in de Sixtijnse kapel waarin God de Vader met baard zijn hand uitstrekt naar Adam en hem zo het leven schenkt. Hier zien we een God, een zwarte vrouw, die de hand uitstrekt naar Eva, een witte vrouw en haar zo tot leven wekt. Subtieler is een andere verschuiving die Grifalconi aanbrengt. De handen van God de Vader en Adam raken elkaar niet terwijl die van Zwarte God de Moeder en Eva elkaar wel raken.<sup>10</sup>

---

7. Hier is te verwijzen naar handboeken van feministische kunst waarin deze afbeeldingen voorkomen zoals: Hallie Inglehart Austen, *The Heart of the Goddess. Art, Myth and Meditations of the World's Sacred Feminine*, Berkeley: Wingbow Press 1990; Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, London: Thames and Hudson Ltd 1990; Norma Broude and Mary D. Garrard (eds), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harry N. Abrams 1994.

8. Carol P. Christ, *Laughter of Aphrodite. Reflections On A Journey To The Goddess*, San Francisco: Harper 1987, 2. Op Christ maakte deze afbeelding grote indruk. Sinds die tijd is zij met de geschiedenis van de Godin bezig en neemt deze de plaats van God de Vader in (101).

9. Carter Heyward, *Touching Our Strength. The Erotic as Power and the Love of God*, San Francisco: Harper & Row 1989.

10. Met dank aan Hanja van Essen-Abarbanel, studente aan de Theologische Universiteit van de Gereformeerde Kerken in Nederland te Kampen, die mij hierop tijdens het college attent maakte.

De afbeelding van Grifalconi, hoewel geliefd in feministisch-theologische kring, is niet opgenomen in handboeken van feministische kunst. Dit is wel het geval met de afbeelding van Monica Sjöö getiteld 'God Giving Birth' (1969).<sup>11</sup> Deze laat een grote staande vrouw zien in het heelal die een kind baart. Aangezien vrouwen kinderen baren, zijn juist zij beeld van de levengevende God, is de boodschap. Maar ook zonder kinderen zijn zij als God zoals Cynthia Mailman laat zien in haar 'Selfportrait as God'.<sup>12</sup> Ook hier een grote staande naakte vrouw met achter haar het heelal met zon, sterren en planeten. Grifalconi, Sjöö en Mailman laten als oorsprong een vrouw zien, maar noemen de oorsprong God en niet Godin.

Commentaar op de joods-christelijke traditie levert ook het werk van Judy Chicago. Zij is een gesecculariseerde Joodse. Een werk van haar heet 'Creation of the World' (1980-1981).<sup>13</sup> Schepping is een theologische term uit het joods-christelijk gedachtegoed. Daar is de schepping verbonden aan God. Hier zien we de geboorte van de keten van de evolutie van planten naar dieren uit wat zich bij nadere bestudering laat aanzien als 'tussen de benen' van een vrouw. De vrouw is verder niet te zien, maar dat 'tussen de benen' is deel van natuur, moeder aarde. De schepping van de wereld niet uit het niets, maar uit moeder aarde.

Deze schilderijen zijn een prachtige illustratie bij het gedachtegoed dat de Joodse theologe Judith Plaskow verwoordt. Zij schrijft:

(...) insofar as women continue to be linked with sexuality and nature, the use of female imagery for divinity can help to counter and dispute the disparagement of sexuality and the earth that are unfortunate corollaries of the battle against paganism.<sup>14</sup>

Plaskow vindt overigens dat feministische theologie natuurbeelden voor het goddelijke sterker heeft ontwikkeld dan beelden voor Gods aanwezigheid in een *empowered*, niet-hiërarchische gemeenschap.<sup>15</sup>

Het bekendste werk van Chicago, 'The Dinner Party' (1974-1979), is een voorbeeld van zo'n beeld van het goddelijke in een niet-hiërarchische

11. Zie Inglehart Austen, *The Heart of the Goddess*, 3; Chadwick, *Women, Art and Society*, 327.

12. Gloria Feman Orenstein, 'Recovering Her Story: Feminist Artists reclaim the Great Goddess', in: Broude and Garrard, *The Power of Feminist Art*, 174-189, m.n. 175.

13. Judith E. Stein, 'Collaboration', in: Broude and Garrard, *The Power of Feminist Art*, 226-247, m.n. 231.

14. Judith Plaskow, *Standing Again at Sinai. Judaism from a Feminist Perspective*. San Francisco: Harper & Row 1991, 121-210, citaat 153v.

15. Plaskow, *Standing Again at Sinai*, 155.

gemeenschap (zie foto linksboven, pagina 189).<sup>16</sup> Het beeld van de maaltijd is bij uitstek een gemeenschapsbeeld. Het heeft zowel sterke wortels in het jodendom als in het christendom. Het drukt een samenkomen van mensen uit die een gemeenschappelijke doelstelling hebben. Wij kennen dit werk van de foto's, maar eigenlijk is het een installatie die kan worden opgesteld. Er is vijf jaar lang door meer dan vierhonderd vrouwen aan gewerkt. Het is allemaal handwerk.

We zien drie lange tafels in een driehoek staan, rondom een leegte. Aan elke zijde van de tafels is gedekt voor dertien personen. Er staat een bord, bestek en een beker op een eigen linnen doek met de naam van de vrouw erop. Dat zijn vrouwen uit de geschiedenis, maar ook uit mythen. Tussen de tafels, in de open ruimte, zijn op de vloer de namen van 999 vrouwen geschreven. De open ruimte functioneert zo als de palm van Gods hand. Het is een verbeelding van de geschiedenis van vrouwen en van het goddelijke. Chicago ziet het zelf als een sacrament.<sup>17</sup>

De opstelling verwijst naar de voorstelling van 'Het Laatste Avondmaal' van Leonardo da Vinci, maar wijkt daar ook vanaf. Bij Da Vinci zit Jezus in het midden en is het middelpunt, links en rechts van hem de twaalf mannelijke apostelen. Hier niet 'een plus twaalf' maar dertien gelijke bordjes, geen springt eruit. Hier niet dertien maar drie keer dertien en ontgaan van de geslachtelijke bepaling. De verbeelding van de dertien die de geschiedenis zouden dragen, wordt verbreed. Dit werk doet mij in die verbreding van de apostelgeschiedenis denken aan het gedachtegoed van Elisabeth Schüssler Fiorenza uit *In Memory of Her*:

Both Christian feminist theology and biblical interpretation are in the process of rediscovering that the Christian gospel cannot be proclaimed if the women disciples and what they have done are not remembered. They are in the process of reclaiming the supper at Bethany as women's Christian heritage in order to correct symbols and ritualisations of an all-male Last Supper that is a betrayal of true Christian discipleship and ministry.<sup>18</sup>

Schüssler Fiorenza verwijst hier naar 'The Dinner Party' van Chicago. Een verschil tussen Chicago en Schüssler Fiorenza is dat Jezus bij Schüssler Fiorenza een meer centrale rol in blijft nemen.

16. Chadwick, *Women, Art and Society*, 344; Broude and Garrard, *The Power of Feminist Art*, 227. Plaskow noemt het werk van Chicago overigens niet.

17. Judy Chicago, 'Die Dinner Party als Sakrament. Unsere Tischwäsche und Altartücher', in: Judy Chicago, *The Dinner Party. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ausstellung vom 1. Mai - 28. Juni 1987*, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1987, 24-27.

18. Elisabeth Schüssler Fiorenza, *In Memory of Her. A Feminist Theological Reconstruction of Christian Origins*, New York: Crossroad 1984. Cit. XIV.

Ook is de installatie te zien als kritiek op een patriarchale hiërarchische gemeenschap. Immers de driehoek van de tafels lijkt een omgevalen driehoek. Het patriarchaat wordt wel verbeeld als een staande driehoek. Een zuiver voorbeeld van een patriarchale hiërarchische instelling is de Rooms-Katholieke kerk in haar bestuursstructuur: de paus, daaronder kardinalen, daaronder bisschoppen, daaronder priesters. Dit zijn uitsluitend mannen. Dan aan de basis, helemaal onderin, de leken waaronder de andere mannen en alle vrouwen; ook de zusters die immers de status van leek hebben. Dit patriarchaat is bij Chicago omgevalen. De rechtopstaande driehoek waarmee de patriarchale hiërarchische opstelling van de Rooms-Katholieke kerk wordt uitgebeeld ligt plat en is leeg (open) en vol (met namen) tegelijk als de palm van Gods hand. Zo geeft 'The Dinner party' van Chicago een beeld van het goddelijke in een niet-hiërarchische gemeenschap van – overigens hopelijk niet uitsluitend – vrouwen.

Zo zijn er natuurlijk meer kunstwerken die als illustratie gebruikt zouden kunnen worden in feministische theologie omdat deze verwante ideeën uitdrukken. In handboeken voor feministische kunst staan er verschillende.<sup>19</sup>

#### BEELDENDE KUNST ALS BEWIJS VAN TRADITIE

In de boeken van Carol Christ is de afbeelding niet enkel illustratie.<sup>20</sup> Ze dient om te laten zien dat er voor het jodendom en christendom godinnen waren, die werden vereerd. Zo toont Christ een foto van de Godin van Willendorf. Dit is een beeldje dat gevonden is in Oostenrijk. Het is 25.000 jaar oud. Het is een klein dik bloot vrouwtje met zware borsten dat past in de palm van een hand. Ze is een vruchtbaarheidsgodin: een soort moeder van alle levenden. Haar lichaam doet denken aan aarde, aan bergen en dalen. Vóór 5000 voor het begin van de christelijke jaartelling, vermeldt Christ, is negentig procent van alle menselijke afbeeldingen die gevonden zijn, vrouwelijk: vrouwen als levenggeefster, priesteres, godin.

Ook de slangengodin van Knossos op Kreta in Griekenland (1600 voor Christus) is geliefd bij Christ. De godin heeft in iedere hand een slang. In de oude Griekse cultuur hebben slangen een andere betekenis dan in de joodse en christelijke cultuur waar de slang de moeder van alle levenden,

---

19. Bijvoorbeeld van Yolanda M. Lopez, 'Portrait of the Artist as Virgin of Guadalupe', in: Broude and Garrard, *The Power of Feminist Art*, 182.

20. Christ, *Laughter of Aphrodite*; Carol P. Christ, *Odyssey with the Goddess. A Spiritual Quest in Crete*, New York: Continuum 1995; Carol P. Christ, *Rebirth of the Goddess. Finding Meaning in Feminist Spirituality*, Boston Mass.: Addison Wesley 1997.

Eva, verleidt tot zonde. In de Griekse cultuur staan slangen voor vernieuwing. Het platenboek *The Heart of the Goddess* staat grotendeels in de lijn van Christ.<sup>21</sup> Hierin zijn vooral hele oude afbeeldingen van godinnen uit verschillende culturen en met verschillende religieuze achtergronden te zien, en maar enkele hedendaagse.

Wat Christ en het platenboek doen met godin-afbeeldingen, doen docenten Vrouwenstudies Theologie in Nederland in haar readers met historische vrouwenfiguren. Geliefd zijn: de afbeelding van een prekende Maria Magdalena uit de twaalfde eeuw, een Hildegard van Bingen met ganzenveer, een Christine de Pisan gezeten achter haar schrijftafel. Zie je wel, lijken deze afbeeldingen te zeggen, vrouwen hebben altijd al een publieke rol gespeeld. Ze zijn vereerd en hebben gepreikt en geschreven.

#### BEELDDE KUNSTENARESSEN EN HAAR WERK ALS BRON

Een andere manier waarop beeldende kunst fungeert in de beoefening van feministische theologie, is als bron. Het werk van bepaalde kunstenaressen wordt bestudeerd. Welke kunstenaressen worden gekozen? Wat maakt hun werk aantrekkelijk voor feministische theologen? Meer dan in de twee eerder genoemde benaderingen zal de esthetische ervaring een rol spelen.

Frida Kahlo is de lieveling van feministische theologen. Haar komen we het meeste tegen in onze speurtocht. Marlene Dumas is een andere naam die naar voren komt. Haar werk zal ik hier verder introduceren. Tenslotte is Cindy Sherman een kunstenaar die mijzelf sterk raakt. Deze drie kunstenaressen zijn op heel verschillende manier in verband te brengen met het thema invulling van vrouwelijke subjectiviteit en de betekenis van religie.<sup>22</sup> Naar mijn idee maakt dat hun aantrekkelijkheid uit voor feministische theologie. Anderen die zijn opgevallen en over wie geschreven is, zijn de in Kameroen geboren en in Nederland levende Angèle Etoundi Essamba en de Amerikaanse Nancy Spero.<sup>23</sup>

---

21. Zie noot 7.

22. Zie voor het thema subjectiviteit en vrouwelijkheid het artikel van Annelies van Heijst, 'Taal en subjectiviteit', in: Margo Brouns, Mieke Verloo, Marianne Grünell (red.), *Vrouwenstudies in de jaren negentig. Een kennismaking vanuit verschillende disciplines*, Bussum: Coutinho 1995, 185-207.

23. Zie over Essamba: Wil Arts, 'Ik ben zwart, doch lieflijk. Werk van fotografe Angèle Etoundi Essamba', in: *Mara* 10 (1996) 2, 21-24; over Nancy Spero: Hanne Weskott, 'Die Welt durch die Abbildung von Frauen beschrieben. Porträt der US-amerikanischen Künstlerin Nancy Spero', in: *Schlangenbrut* 10 (1992) 38, 15-19.

*Frida Kahlo: vrouw en religieuze iconografie*

Over Frida Kahlo is geschreven door de Amerikaanse theologe Paula Coeey,<sup>24</sup> de Nederlandse theologe Kristin Ritsert<sup>25</sup> en de Duitse theologe Charlotte Kahn.<sup>26</sup> Zij zijn het er alle drie over eens dat, hoewel de Mexicaanse Frida Kahlo (1907-1954) communist en atheïst was, zij iemand was met een 'religieuze gevoeligheid'. Coeey schrijft:

Although she was in no way religious in any conventional sense (on the contrary, she was strongly atheistic), her constant return to various religious art forms as well as symbols suggests a sensibility that might be called religious insofar as it is a ritualistic transvaluation of the ordinary that reflects a deeply held faith.<sup>27</sup>

Onder religieus verstaat Coeey: een ritualistische herwaardering van het gewone, die geloof reflecteert. De herwaardering van het gewone vond in ieder geval plaats in een ongewoon leven. Daarom juist kan zij verhevigd uitdrukking geven aan leven en lijden van vrouwen.

In al deze schilderijen gaat het ook om een uitdrukking van vrouwelijke subjectiviteit. Kahlo was gehandicapt. Op zesjarige leeftijd kreeg zij kinderverlamming en toen zij achttien was, kwam daar een busongeluk bij waardoor zij haar ruggenwervel brak. Zij trouwde met de kunstschilder Diëgo Riviera en ondervond meerdere keren een miskraam en een abortus. In haar schilderijen staat haar eigen lijden symbolisch voor het leven van alle vrouwen. Daarnaast speelt zeker niet alleen het lijden van vrouwen maar spelen ook andere facetten uit het leven van vrouwen een rol. Thema's zijn: de liefde voor haar man, haar vaderland, het universum en de politiek.

Alle auteurs wijzen erop dat Kahlo religieuze iconografie gebruikt bij de voorstelling van haar lijden en liefde. Coeey beschouwt het werk van Kahlo als het voorbeeld om de rol van visuele representatie van het vrouwelijk lichaam uit te diepen: '(...) I examine the paintings of Frida Kahlo, who was occupied with reconstruing the female body's cultural significance, who used physically grotesque visual imagery as a technique of representation.'<sup>28</sup>

---

24. Paula Coeey, *Religious Imagination & the Body. A Feminist Analysis*, New York/Oxford: Oxford University Press 1994, 87-108.

25. Kristin Ritsert, 'Gebrokenheid, gedachten bij een schilderij van Frida Kahlo', in: *Mara* 10 (1996) 1, 28-29; Kristin Ritsert, 'Het onvolmaakt volmaakte. Over het werk van Frida Kahlo', in: *Mara* 10 (1997) 3, 6-9.

26. Charlotte Kahn, 'Viva la Vida. Der Lebens-Kampf der Malerin Frida Kahlo', in: *Schlangenbrut* 10 (1992) 38, 12-14.

27. Coeey, *Religious Imagination & the Body*, 108.

28. Coeey, *Religious Imagination & the Body*, 10.



Bij de representatie van het lijden gebruikt Kahlo overigens christelijke iconografie en bij de representatie van de liefde indiaanse. In 'De gebroken zuil' (1944) beeldt zij zichzelf af gestut door een paal, met een lijkwade aan en spijkers in haar vlees. De lijdenssymbolen van Christus gebruikt zij om uitdrukking te geven aan eigen lijden. Ook 'Het hertje' (1946) dat als kop het hoofd van Kahlo heeft, is doorzeefd met pijlen. Deze doen denken aan de pijlen waarmee de martelaar Sint Sebastiaan doorboord is.

Het is niet alleen de christelijke symboliek die haar werk religieus maakt. Zo is het schilderij 'De liefdesomhelzing van het universum, de aarde, ikzelf, Diëgo, en señor Xólotl' (1949) onmiskenbaar religieus, hoewel er geen enkel christelijk symbool op voorkomt (zie foto rechtsboven, pagina 189). Kahlo staat weer centraal. Zij houdt haar man Diëgo als een bloot klein kind in haar armen. Op zijn voorhoofd is het derde oog zichtbaar: het oog van wijsheid en van verraad. Zijzelf wordt omarmd door een vage vrouwenfiguur die met de cactussen symbool staat voor Mexico. Het hondje heer Xólotl moet haar volgens de mythe op een dag over de doodsrivier helpen naar het huis van de zon. Het geheel wordt omarmd door een nog vagere vrouwenfiguur: de handen van het universum, de één wit, de ander zwart. Zwart en wit als uitdrukking van alle dualismen brengen elkaar in de omarming in evenwicht.

Uit dit schilderij spreekt heel sterk het gevoel gedragen te worden en dat gevoel, dat een basisvertrouwen veronderstelt, wordt vaak in verband gebracht met geloven, religie en christendom. Ook heeft haar wijze van weergeven iets vertrouwds. Het beeld past in de traditie van Maria met kind.<sup>29</sup> Deze twee elementen, de uitdrukking van vrouwelijke subjectiviteit en de religieuze gevoeligheid maken Kahlo geliefd bij feministische theologen.

#### *Marlene Dumas: een religieuze vrouw*

Over de Zuidafrikaanse Marlene Dumas (1953) die sinds 1976 in Amsterdam woont, is geschreven door de Tilburgse theologe Agnes Hoefakker.<sup>30</sup> Zij beschrijft in een mooi artikel met een meditatieve sfeer dat het werk van Dumas een engagement van je verlangt en in die zin vindt zij het religieus. Hoefakker werkt dit uit aan de hand van een schilderij 'Give the people what they want' waarop een meisje staat afgebeeld.

29. Met dank aan Inez van der Spek die mij hierop wees.

30. Agnes Hoefakker, 'Blind date, een uitgesproken verlangen naar relaties. Gedachten naar aanleiding van een schilderij van Marlene Dumas', in: *Mara* 10 (1996) 2, 25-27.

Dumas is de moeite waard om uitvoeriger te bestuderen in feministische theologie. Als voorproefje introduceer ik in vogelvlucht haar werk hier. Dumas' werk is mooi, sterk en indringend met een onvergelykbare eigen stijl. Het vertelt verhalen over zin en onzin. Zo heeft zij twee schilderijen getiteld 'Waiting (for meaning)' (1988) en 'Losing (her meaning)' (1988). Deze laten respectievelijk een naakte vrouw zien die met haar rug op een tafel ligt en een naakte vrouw die met haar benen en de gebogen voorkant van haar lichaam in het water staat. Wat ontbreekt in beide afbeeldingen, is de *meaning*, de betekenis, de zin. Het laat zich raden op wie de naakte vrouw zo passief wacht. En wie heeft de vrouw verloren, dat zij in een zelfmoordhouding voorovergebogen staat? De verhalen over zin en onzin gaan bij Dumas vaak over de betekenissen van mannen voor vrouwen.

In haar zingeving speelt het christendom een grote maar niet uitsluitende rol. Dumas is een witte Zuidafrikaanse met een christelijke achtergrond. Zij is protestants opgevoed. Het woord is voor haar net zo belangrijk als het beeld. Bij veel afbeeldingen heeft zij begeleidende teksten. Zij schildert bijna altijd mensen. Daar gaat het haar om: mensen. De verschillen of diversiteit tussen mensen, mannen en vrouwen benadrukt zij. Ze werkt in series. Zij onderzoekt door een onderwerp steeds te herhalen en telkens iets te verschuiven. Het gaat haar niet om het eindresultaat maar om het geheel. Telkens laat zij zien dat er niet één verhaal is maar vele.

Hoewel zij niet uitgesproken feministisch is – en soms uitgesproken niet – wordt zij in feministische en feministisch-theologische kring wel gewaardeerd. Zij onderzoekt zeker vrouwelijke subjectiviteit. In de tekst 'Vrouwen en schilderen' geeft zij zeven redenen aan waarom zij schildert: omdat zij een vrouw is, omdat zij een geblondeerde vrouw is, omdat zij een meisje van het platteland is, omdat zij een religieuze vrouw is, omdat zij een ouderwetse vrouw is, omdat zij een vieze vrouw is, omdat zij ervan houdt gekocht te worden en verkocht.

Wat betekent het voor haar religieus te zijn? In 1993 schrijft zij:

I paint because I am a religious woman.  
 (I believe in eternity.)  
 Painting doesn't freeze time. It circulates and recycles  
 time like a wheel that turns. Those who were first might  
 well be last. Painting is a very slow art. It doesn't  
 travel with the speed of light. That's why dead painters  
 shine so bright.  
 It's okay to be the second sex.  
 It's okay to be the second best.  
 Painting is not a progressive activity.<sup>31</sup>

In 1995 schrijft zij:

I paint because I am a religious woman.  
 Love is my favorite model.  
 The night is my favorite lover.  
 Jesus is my favorite lover.  
 Anticipation is my favorite state.  
 (Oh, it's hard to live with all this weight.)<sup>32</sup>

Schilderen heeft te maken met religieus zijn. Religieus zijn heeft te maken met geloven in eeuwigheid, zegt ze tussen haakjes, en liefde. Dumas maakt telkens een verbinding tussen kunst en religie. In 'The futility of artistic confession' (1983) zien we een drieluik met in het midden een altaar met kruis en aan weerszijden een biddend meisje. Wat we zien is de importantie van de christelijke belijdenis. De titel zegt dat we een kunstzinnige belijdenis zien die onbenullig is. De kunstzinnige belijdenis haalt het niet bij de religieuze belijdenis, lijkt Dumas te zeggen.

Kunst is het vertellen van verhalen. 'Art is stories told by frogs' (1988), heet een schilderij van haar met een hele grote pad die rechtop staat. De kunstenaar is die lelijke pad. Wij, de kijkers, zijn de mooie prinses die de pad gaan kussen, zodat die een prins van betekenis wordt. Padden kunnen bovendien hoog springen, boven zichzelf uit. Ze staan zo in al hun lelijkheid symbool voor transcendentie.<sup>33</sup> Wij, kijkers/prinsesjes, geven prins kunst betekenis? Maar wie geeft ons prinsesjes betekenis?

In 'Snowwhite and the next generation' (1988) ligt Sneeuwwitje in dezelfde passieve houding als in 'Waiting for meaning'. Ook Sneeuwwitje

---

31. Marlene Dumas, *Sweet Nothings. Notes and Text*, Ed. Mariska van den Berg, Amsterdam: De Balie 1998, 18-19.

32. Marlene Dumas, *Models*, Stuttgart: Oktagon Verlag 1995, 15.

33. Zie ook Freda Dröes, 'Van de afgrond en de luchtmens: Marianne van der Heijden', in: *Fier* 1 (1998) 3, 21-22. In de besproken kleurenets 'Hemelvaart' neemt de afgebeelde kikker volgens mij de plaats in van Christus en symboliseert wedergeboorte.

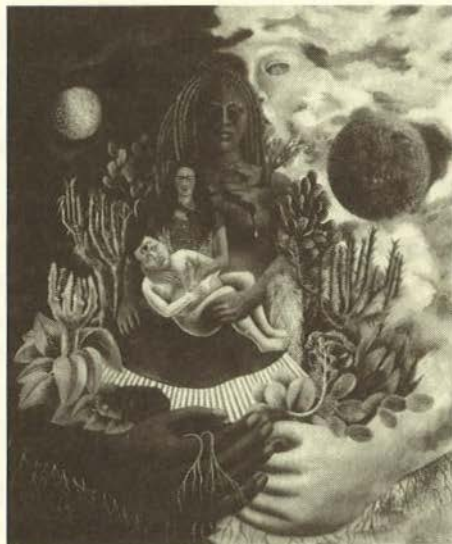
wacht op de prins op het witte paard die haar wakker zal kussen. Zelf zegt Dumas dat Sneeuwitje 'wedijvert' met *the Man of Sorrow*, de Man der Smarten uit Jesaja, een titel die later aan Jezus wordt gegeven. Jezus wordt niet wakker gekust, maar wordt met een kus verraden. Het verraad leidt tot zijn dood.

Jezus komt Dumas tegen op haar zoektocht naar de perfecte minnaar, '(In search of) the perfect Lover' (1994). Deze perfecte minnaar, Jezus, is afgebeeld in de houding waarop hij aan het kruis hing. Het kruis is niet te zien. Zijn gezicht is donker, zwart. Dit kan verwijzen naar het schilderij 'Jezus is boos'. Daar is Jezus afgebeeld als een groot donker, zwart gezicht. Waarom zou de perfecte minnaar boos zijn? Boos is een uiting van subjectiviteit. De corresponderende afbeelding van Jezus, de perfecte minnaar, die ernaast is afgedrukt, laat een vrouw op de rug zien. Haar gezicht is afgewend en niet te zien. Dit laat weinig ruimte voor subjectiviteit. De afbeelding heeft als titel 'Chlorosis (Lovesick)' (1994). De vrouw is ziek van liefde. De perfecte minnaar en de vrouw, ziek van liefde, zijn twee kanten van een medaille.

Het werk van Dumas is uitgesproken vrouwelijk en uitgesproken religieus. Ze laten *la condition féminine* (en *masculine*) scherp zien maar of de meeste van haar beelden vrouwen versterken, is voor mij de vraag. De afbeeldingen van vrouwen die liggen te wachten op betekenis en die ziek zijn van liefde, roepen wel herkenning op maar versterken niet. Een van de uitzonderingen is misschien haar schilderij van de Godin van Willendorf (zie foto linksonder, pagina 189). Het beeld van de Godin van Willendorf kwamen we ook al bij Christ tegen. Anders dan het origineel, het pre-beeld, geeft Dumas haar afbeelding een gezicht, met ogen, neus en mond. Daarmee lijkt zij te zeggen dat vrouwelijke subjectiviteit niet geheel samenvalt met vrouwelijke lichamelijkeheid. Dit kan opgevat worden als een kritiek op de westerse cultuur waarin deze twee juist wel met elkaar zijn vereenzelvigd.

*Afbeeldingen pagina 189*

Linksboven: Judy Chicago, *The Dinner Party*. 1974-1979. Rechtsboven: Frida Kahlo, *De liefdesomhelzing van het universum, de aarde, ikzelf, Diëgo, en señor Xólotl*. 1949. Linksonder: Marlene Dumas, Willendorf. 1997. Rechtsonder: Cindy Sherman, *Untitled # 316*. 1995.



*Cindy Sherman: feminisme en religie*

Over de Noord-Amerikaanse fotografe Cindy Sherman (1951) heb ik zelf geschreven.<sup>34</sup> Ik geef mijn bevindingen hier verkort weer. Daarmee gaan uiteraard nuances verloren. In vrouwenstudieskringen gooit Sherman hoge ogen.<sup>35</sup> In haar werk speelt het verkennen van vrouwelijke subjectiviteit en het doorbreken van vaststaande rollen een grote rol. Haar strategie is die van de herhaling en van de nabootsing. Zij problematiseert het vrouwelijke. Daarom wordt zij beschouwd als feministisch.

Religie speelt op het eerste gezicht geen grote rol, maar bij nadere bestudering is haar werk op vier manieren met religie in verband te brengen. Religie is een ambigu concept dat vele interpretaties kent. Het is echter mogelijk een onderscheid te maken tussen definities die zich richten op de inhoud en definities die zich richten op de functie. De eerste concentreren zich op de inhoud van religie. In de Westerse wereld refereert die inhoud meestal naar het christendom: de bijbel en de geschiedenis van het christendom. Deze definitie kan samengevat worden als religie als verschijningsvorm (1) en religie als geschiedenis (2).

Functionele definities stellen scherp op de functie van religie. Ik onderscheid in navolging van Irmgard Busch twee opvattingen.<sup>36</sup> Als religie van het Latijnse *religare* afgeleid wordt, betekent het: binden, verbinden, in verband brengen. Dit is een gebruikelijke uitleg van het woord religie. Verbinden kan echter positief en negatief uitwerken. Positief betekent het dat religie mensen samenbindt, verbanden creëert. Negatief betekent het dat het mensen ketent, vastbindt.

Als religie van het Latijnse *relegere* komt, betekent het: nauwkeurig onderzoeken, telkens opnieuw in overweging nemen, observeren. Deze betekenis van religie is verdrongen in onze westerse wereld. Nauwkeurig

34. Freda Dröes, 'Cindy Sherman: het lichaam als constante', in: *Mara* 9 (1996) 3, 20-23 en Freda Dröes, 'Sherman's Shadows: Pictures of Corporeality and Religion', in: Jonneke Bekkenkamp and Maaïke de Haardt (eds.), *Begin with the Body. Corporeality, Religion and Gender*, Leuven: Peeters 1998, 111-133.

35. Heidi Hinterthür, 'De kunst van het verzamelen. Over de fotografie van Cindy Sherman', in: *Renaissance. Drie teksten van Luce Irigaray vertaald en becommentarieerd*, Amsterdam: Perdu 1990, 114-137; Rosi Braidotti, 'Seksueel verschil; als nomadisch politiek project', in: Rosi Braidotti & Suzette Haakma (red.), *Ik denk, dus zij is: Vrouwelijke intellectuelen in een historisch en literair perspectief*, Kampen: Kok 1994, 29-74; Rosemarie Buikema, Maaïke Meijer & Anneke Smelik, 'Postmoderne cultuur en representatie', in: Margo Brouns e.a. (red.), *Vrouwenstudies in de jaren '90: een kennismaking vanuit de verschillende disciplines*, Bussum: Coutinho 1995, 94-100.

36. Irmgard Busch, 'Religie', in: Hedy d'Ancona e.a. (red.), *Vrouwenlexicon. Tweehonderd jaar emancipatie van A tot Z*, Utrecht: Het Spectrum 1989, 324-325.

onderzoek leidt positief tot vorming van geweten en negatief, in de passieve vorm van onderzocht worden, tot blinde gehoorzaamheid, gehoorzamen op grond van gezag. De eerste definitie kan samengevat worden onder de notie zingeving (3), de tweede als gewetensontwikkeling (4). Zo kan ik op vier manieren het werk van Sherman verbinden met religie. Voor een uitvoerige onderbouwing van deze redenering verwijs ik naar het eerder genoemde artikel van mijn hand in de bundel *Begin with the Body*. Hieronder volgt een korte uitwerking.

Religie als verschijningsvorm (1) komt in Shermans werk heel zelden voor. Er is een enkele foto in haar vroege werk van een meisje met tussen haar boezem een christelijk kruisje en van een vrouw in een kamer met een christelijke afbeelding aan de muur. Of we aan dit teken betekenis moeten toekennen, blijft in het midden net zoals in het gewone leven. Je kan er van alles bij fantaseren maar een jong iemand die een kruisje draagt in onze samenleving is nog niet christelijk, een christelijke afbeelding in huis is geen garantie voor inhoudelijke acceptatie.

Religie als geschiedenis (2) komt voor in haar serie 'History Portraits' (1991). Haar portretten van de geschiedenis verwijzen naar schilderijen uit het verleden. De portretten laten in ongeveer een derde van het boek voorstellingen zien van mannen of vrouwen die iets te maken hebben met gecanoniseerde religie, vooral maar niet uitsluitend het christendom. We zien Maria's, Judith met de kop van Holofernes, een paus, kardinaal, priester, boeteprediker, de god Bacchus. Dat zijzelf alle religieuze rollen vervult als model, is ook te interpreteren als een overschrijding van aan vrouwen toegestane rollen en zo als kritiek op de geschiedenis van het christendom.

Religie als zingeving (3) is op haar werk toe te passen. We gebruiken haar werk dan als bron van een gesecculariseerde geloofstaal. De zingevende, betekenisstichtende eenheidsfactor in haar werk is niet God maar het eigen lichaam. Dat verbindt al haar werk. Sherman is zelf het enige model in al haar foto's, hoewel je door de grote gevarieerdheid in afgebeelde mensen dat in het begin niet door hebt. Je moet het weten, dan zie je het ook. Ze is er en ze is er niet. Vervolgens, op het moment dat haar werk gewelddadigheid laat zien, verdwijnt het levende lichaam geheel of gedeeltelijk en zien we plastic lichamen. De schaduwen, verdwijning, afwezigheid van haar levende lichaam is in deze lezing betekenisvol. Haar lichaam is het meest werkelijke en biedt tegelijk een beeld van transcendentie. Het levende lichaam neemt de trekken aan van 'God' die er is en niet is, die alles overstijgt, waarin geen geweld is. Maar het is niet zo dat bij Sherman dat lichaam vergoddelijkt wordt of aanbeden als 'God'.

De vierde notie, religie als gewetensontwikkeling (4), past heel precies bij haar werk. Een aanwijzing daarvoor is dat zij telkens in series werkt. Een van haar strategieën is de herhaling en het maken van kleine verschuivingen daarin. Dat is haar vertaling van nauwkeurig onderzoeken. Ook het ethische moment wijst ernaar. Het lichaam handelt als ethische instantie: het weet van goed en kwaad en verdwijnt bij kwaad. Haar onderzoek naar goed en kwaad leidt tenslotte tot beelden van transcendentie in de immanentie.<sup>37</sup>

In de kunstmatigheid en echtheid van haar laatste werk weet zij beelden te maken die solidariteit en liefde laten zien. Dat is een concrete invulling van transcendentie in de immanentie. Ik zie de grote foto voor me van het gezicht van een gehavende pop (zie foto rechtsonder: Untitled # 316, 1995; pagina 189). Het lijkt een jongetje, maar kan net zo goed een meisje zijn. Het kind lijkt zo uit een oorlog te komen. Het gezicht is verminkt. Het drukt lijden uit en wekt mededogen op. Het neemt je mee in een project dat boven jezelf uitstijgt. De pre-tekst en het pre-beeld zijn het *ecce homo* uit de bijbel en uit de kunst.

Ook is er de foto van twee jonge blote popachtige gezichten die elkaar beminnen. Weer is niet goed uit te maken of het om jongens of meisjes gaat en weer word ik meegenomen in een project dat het leven zin geeft. Het concept religie heeft mij in staat gesteld het werk van Sherman op een nieuwe manier te bespreken en te interpreteren. Dit zou niet mogelijk zijn geweest als haar werk niets met religie of het religieuze van doen had.

## CONCLUSIE

De aandacht voor beeldende kunst in feministische theologie is marginaal. Het is een onderwerp dat nauwelijks is doorgedrongen in meer uitgebreide wetenschappelijke verhandelingen. Het verschijnt in de marge van wetenschappelijke feministische literatuur, zoals we gezien hebben bij ondermeer Elisabeth Schüssler Fiorenza en Carol Christ. Paula Cooney is een van de weinige auteurs die mede aan de hand van een beeldende kunstenares gangbare invullingen van religie en van het theologisch discours tart. In dezelfde lijn maar verder uitgewerkt op het punt van religie is mijn eigen bijdrage te zien.

---

37. De term 'transcendentie in de immanentie' heb ik van Luc Ferry, *De god-mens of de zin van het leven*, Amsterdam: Ambo/Kritak 1998 (oorspr. 1996), 46-49. Ik ben me ervan bewust dat deze gedachte eerder in vrouwenstudies theologie is ontstaan. Toch maakte de verwoording ervan door Ferry pas voor het eerst indruk op mij.



We komen het onderwerp wel in bescheiden mate tegen in meer populaire bladen. De geringe mate waarin verwondert, omdat beeldvorming in taal een heel belangrijk thema is in feministische theologie zoals moge blijken uit het thema godsbeelden dat al vele jaren op de agenda staat. Het lijkt mij van belang om werkelijke beelden voor ogen te hebben.

Een zekere canonvorming van beelden waarin vrouwen zelf uitdrukking geven aan hoe zij zichzelf en het religieuze zien en beleven, is hier uitgeprobeerd. Dat dit gelukt is, blijkt uit de opmerkingen van meerdere collega's feministische theologie die bij mijn lezing aanwezig waren. Zij zeiden me dat zij alle namen van kunstenaressen hier genoemd en alle afbeeldingen die hier besproken zijn, kennen. Anderen zullen het veel kunnen vinden omdat zij nog weinig kennis hebben van dit terrein.

Beeldende kunst fungeert op drie manieren in feministische theologie: als illustratie bij ideeën, als bewijs van eigen traditie en als bron voor feministische theologie. Wanneer beeldende kunst zelf bron is voor feministische theologie, staat vaak een heel werk, meerdere werken of het hele oeuvre van een kunstenaar centraal in de bespreking. Op die manier heb ik drie kunstenaressen ingeleid: Frida Kahlo, Marlene Dumas en Cindy Sherman. Feministische theologen zijn geïnteresseerd in de wijze van invulling van vrouwelijke subjectiviteit en in de betekenis van religie. Voor Frida Kahlo en Marlene Dumas is het vrouw-zijn meer uitgangspunt, bij Cindy Sherman wordt dat meer geproblematiseerd.

In het Engels kan men onderscheid maken tussen drie soorten vrouwelijkheid: *female* (natuurlijk vrouwelijk), *feminine* (stereotiep vrouwelijk) en *feminist* (problematiserend vrouwelijk). Bij alle drie komen we deze drie soorten vrouwelijkheid tegen in hun verbeeldingen. Desondanks laat Kahlo iets meer de *female* kant zien, Dumas meer de *feminine* kant en Sherman de *feminist* kant. Bij alle drie verschijnt het thema religie. Bij de atheïstische Kahlo in de iconografie, bij de christelijke Dumas in haar zelfbepaling in woorden en in de onderwerpen, bij de postmoderne Sherman ook in de onderwerpen. Geen van drieën beperken zij zich in hun iconografie en onderwerpen tot thema's uit de christelijke religie.

Het zijn niet alleen de iconografie en de onderwerpen die deze kunstenaressen een interessante bron voor feministische theologie maken. Het is de interpretatie van de theologes die hun werk inspiratiebron maakt voor feministische theologie. Kahlo krijgt zo een religieuze gevoeligheid, Dumas roept op tot engagement en Sherman geeft beelden van transcendentie in de immanentie. De meest boeiende onderzoekslijn lijkt die van de bestudering van beeldende kunst als bron voor feministische theologie omdat die eerder tot verdieping leidt dan tot versiering. De vraag is dan welke nieuwe beelden van vrouwelijke subjectiviteit en religie ontwikkeld

worden door beeldende kunstenaressen en welke beelden feministische theologen aanleiding geven om door te denken op die subjectiviteit en de betekenis van religie.

#### AFBEELDINGEN

Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-1979. Uit: Norma Broude and Mary D. Garrard (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s. History and Impact*, New York: Harry N. Abrams 1994, p. 227.

Frida Kahlo, *De liefdesomhelzing van het universum, de aarde, ikzelf, Diëgo, en señor Xólotl*, 1949. Uit: Andrea Kettenman, *Frida Kahlo 1907-1954. Leed en hartstocht*, Keulen: Benedikt Taschen Verlag 1993, p. 76.

Marlene Dumas, *Willendorf*. 1997. 125 x 70 cm. Uit: Marlene Dumas, *Sweet Nothings. Notes and Texts*, Amsterdam: De Balie 1998, p. 146.

Cindy Sherman, *Untitled # 316*. 1995, 122 x 81,3 cm. Uit: *Cindy Sherman*, Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen 10.3-19.5.1996. Deze tentoonstelling is ook in Madrid, Bilbao en Baden-Baden te zien geweest en het boek is ook in die talen uitgegeven.