

De stem van een ongekende kunstenaar

De nalatenschap van Marianne van der Heijden (1922-1998)

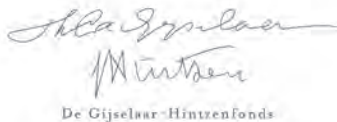
De stem van een ongekende kunstenaress

LIES NETEL



Hilversum
Verloren
2020

Deze uitgave is mede mogelijk gemaakt door financiële bijdragen van Stichting Marianne van der Heijden/Bruno Borchert, De Gijselaar-Hintzenfonds, Stichting Het Nuyensfonds, Stichting Sormani Fonds



De Gijselaar-Hintzenfonds

Afbeelding op het omslag: Marianne van der Heijden werkt aan glas-in-lood 'Titus Brandsma' in Karmelietenklooster Merkelbeek, 1966. Foto: Bruno Borchert.

ISBN 978 90 8704 771 9

© 2020 Lies Netel

Uitgeverij Verloren, Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum, www.verloren.nl

Omslagontwerp: Rombus, Hilversum / Tanja Stropsma

Opmaak en boekverzorging: Rombus, Hilversum

Druk: Wilco, Amersfoort

No part of this book may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

Inhoud

Eerste kennismaking

Een relatief onbekende 9 – Feministische kunstgeschiedenis 11 – De kunsthistorische biografie uit de gratie 15 – Kunstgeschiedenis op basis van de systeemtheorie 17 – De (kunstenaars)nalatenschap als archeologische site 19 – Het kunsthistorisch belang van privédocumenten 21 – De betekenis gevende werking van een archief 22 – Kruispunten in het leven en werk van Marianne van der Heijden 24

1951

Twee portretten in 1951 26 – Jeugd en opleiding in Limburg 28 – Studietijd in Amsterdam 37 – Amsterdamse Limburgers 42 – Terug naar Limburg 45 – Verblijf in Frankrijk 46 – Een Rijksopdracht 48 – Liefde, kunst en religie 49 – Moederschap 52 – Religieuze en vrije kunst op de expositie bij Dejong-Bergers 54 – ‘Twee Koningskinderen’ 61 – Twijfel 65 – Meer hectiek 67 – Prix de Rome 69 – Weer terug in Kerkrade 72

1962

Wat ben ik? 74 – Apsisversiering in Eschweiler 76 – Italië-reis 79 – Mozaïeken 81 – Vernieuwing in de kerkelijke kunst 86 – Expositie ‘Opdracht’ in Stedelijk Museum Amsterdam 87 – Opdrachten en vrij werk 89 – Liefde, seksualiteit en kunst volgens pater Bruno 92 – Vriendschap met pater Bruno 96 – Ramen voor de Sint-Lambertuskerk in Kerkrade 100 – Ramen voor de Fatimakerk in Brunssum 103 – Maria als tweede Eva 107 – Lijnen en kleurvlakken 110 – Plezier in het werk 111 – Naar Jeruzalem 112 – Expositie van eigentijdse, religieuze kunst samen met Mathieu Vroemen 116 – Meer exposities en initiatieven, kritiek op Diederik en Vroemen 120 – Ascese als levenshouding 122 – Twijfel over de correspondentie met pater Bruno 125 – Moeite met sociale contacten 128

1970

Tekst en tekening 131 – Werken met textiel 133 – Abstract mozaïek, ‘Groeï’ 139 – Laatste monumentale kunstopdrachten 144 – Op zoek naar nieuwe inspiratie 148 – Onder invloed van Herbert Read 155 – Abstracte kunst en nieuwe materialen 158 – Abstracte grafiek 165 – De correspondentie tussen Marianne en pater Bruno 168 – Vragen over seksualiteit 170 – Opbloeiende liefde tussen Marianne en Bruno 175 – Pater Bruno Borchert 176 – Geheim 180 – Opnieuw twijfel 183 – Pater Borchert zoekt een huis 186 – Een brok verdriet 187 – Verstikking 192 – Totale afzondering 194 – Een kamer voor jezelf 195 – Levenslust komt terug 196 – Een zwerver willen zijn 197 – Schierbeeks een broek voor een oktopus en Van den Berghs De dingen 201 – Het gaat beter 205

1987

Troost 207 – Serie ‘Bollen’ 209 – Nieuwe woon- en werkruimte 213 – Kleurlino’s 214 – Beeldend Kunstenaarsregeling 217 – Geïnspireerd door Pierre Alechinsky 219 – Monotypes, etsen en tekeningen 221 – Kleuretsen 225 – Vrouwen en de beeldende kunst 227 – ‘Jakob en de engel’ 232 – Relatie met Bruno Borchert vanaf 1971 239 – Overlijden van de ouders van Marianne 243 – ‘Adembenemend’ 245 – ‘Heremietkreeftje’ en metamorfosen in het leven van Marianne 248 – Papier 252

1998

‘De val uit dit leven’ 257 – Abstracte papiercollages 259 – Solo-expositie en monografie 262 – Ruimtelijke werken van papier 263 – Afscheid van Bruno 269 – Pastels 270 – Marianne’s gezondheid 272 – Nalatenschap 274 – Laatste maanden van het leven van Marianne 277 – Postuum 278

Conclusies

De erfenis 283 – De kunstwerken 285 – De archivalia 289 – Tot besluit 292

Bijlage 1 Teksten van Marianne van der Heijden 294

Bijlage 2 Opdrachten 296

Bibliografie 300

Dank 313

Register 315

Eerste kennismaking

‘Is not anyone who has lived a life, and left a record of that life, worthy of biography – the failures as well as the successes, the humble as well as the illustrious?’¹

In 2002 zag ik voor het eerst de nalatenschap van Marianne van der Heijden. Ik was uitgenodigd door Maria Straathof (1945-2017), voorzitter van de Stichting Marianne van der Heijden/Bruno Borchert het in Maastricht te komen bekijken. De kunstenares was vier jaar daarvoor overleden en de stichting zocht een museaal onderkomen voor het nagelaten werk en persoonlijk archief. In die tijd was ik conservator bij Museum Henriette Polak in Zutphen dat zich richtte op de naoorlogse Nederlandse schilder- en beeldhouwkunst. Ik kende Van der Heijden als leerling van Heinrich Campendonk, opvolger van Richard Roland Holst (1868-1938), de befaamde docent monumentale kunst aan de Rijksakademie van Beeldende Kunst in Amsterdam, maar had nog nooit werk van haar in het echt gezien. In het gebouw van de Maastrichtse kunsttuin was op zolder een groot atelierruimte waar de kunst en het archief stond opgeslagen. Er waren schappen vol met ingelijst werk, talloze prentendozen, reliëfs gemaakt van gevonden voorwerpen, textielkunst en achterglasschilderingen. Ondanks de schaarse verlichting straalde de kleurenpracht van dit alles op me af. De veelheid en diversiteit van de aanwezige kunst raakte me, hoe kon het dat dit werk niet was opgenomen in een museum- of privécollectie, maar was achtergebleven in haar atelier? Toen Maria Straathof vertelde dat er behalve al deze kunst ook dagboeken, een correspondentie met een bevriende pater en complete jaargangen van een tijdschrift over kunst en spiritualiteit tot de nalatenschap behoorde, werd ik extra nieuwsgierig naar de inhoud van dit alles. Wat zou dit alles kunnen vertellen over de het naoorlogse Nederlandse kunstklimaat?

Bij het zien van deze interessante nalatenschap realiseerde ik me eens te meer hoe weinig interesse er is voor Nederlandse kunst van de tweede helft van de twintigste eeuw buiten de aandacht voor de topkunstenaars die tot de canon worden gerekend, zoals Karel Appel (1921-2006) en Armando (1929-2018). De erfenis van Marianne van der Heijden is slechts een topje van de ijsberg. Er staan nog veel meer zolders vol met kunstwerken en documenten waarvan men niet goed weet wat ermee te doen. Nabestaanden zitten met de handen in het haar, want wie heeft er aandacht voor dit werk? De weg naar kleinere kunstinstellingen, bijvoorbeeld gemeentelijke musea, zoals Museum Henriette Polak in Zutphen en Museum van Bommel van Dam in Venlo, is dan een van de weinige opties.

¹ Woolf 1942a, 195.



Marianne van der Heijden werkt aan glas-in-lood 'Titus Brandsma' in Karmelietenklooster Merkelbeek, 1966
Foto: Bruno Borchert.

Het werd destijds vaker aan mij gevraagd of nagelaten kunstwerken konden worden opgenomen in de museumcollectie. Het werk van net overleden kunstenaars bevindt zich op het snijvlak van eigentijdse kunst en kunsthistorie. Op het moment van overlijden en daarmee het verdwijnen van de maker uit het eigentijdse kunstcircuit verschuift de rol van zijn of haar kunst in de samenleving. Nu de actor die bepaalt wanneer en waar de kunst tentoongesteld wordt, is weggefallen, staan diegenen die de nalatenschap erven voor de vraag of er nog kopers voor het achtergebleven werk kunnen worden gevonden of dat het op een of andere manier kan worden opgenomen in het nationale erfgoed. De criteria die gelden bij de keuze nagelaten kunst wel of niet op te nemen zijn niet altijd even duidelijk. Want hoe moet van kunstwerken die geen rol hebben gespeeld in het actuele kunstcircuit en nooit door critici zijn beoordeeld, worden bepaald wat de waarde is en van welke het de investering waard is om het te bewaren?

Die keuze is er vaak een van toeval en opname in een museumcollectie is gebaseerd op de – vaak tijdelijke – beleidsuitgangspunten van erfgoedinstellingen. Museum Henriette Polak verzamelde kunst van tijdgenoten en vrienden van Joop Sjollema die zich in de jaren vijftig en zestig zorgen maakten over de voortgang van de traditie van de Nederlandse kunst en wier werk werd verguisd door kunstcritici en museumdirecteuren.² Sjollema had samen met financieel ondersteunster Henriette Polak een stichting opgericht die Nederlandse

² Netel 2008.

kunst verzamelde die vanwege de drang naar vernieuwing van prestigieuze musea, zoals het Stedelijk Museum Amsterdam, in de vergetelheid dreigde te geraken. Van der Heijdens kunst sloot niet aan bij dit beleidsuitgangspunt. Het was te divers en te zeer gerelateerd aan haar katholieke, Limburgse achtergrond dat ik Straathof adviseerde de nalatenschap te schenken aan een museum dat was gefocust op deze thema's. Daar zou haar werk beter tot zijn recht komen.

Na een zoektocht van jaren lukte het de stichting de Van der Heijdens nalatenschap onder te brengen in Museum van Bommel van Dam in Venlo. Behalve de meer dan 3000 kunstwerken schonk de stichting een geldbedrag, waarmee onderzoek naar de collectie, een tentoonstelling en een publicatie gemaakt moesten worden. Zo was ik in 2011 de gelegenheid om mijn wens Van der Heijdens kunst en archief door te pluizen op zoek naar meer kennis over de geschiedenis van de Nederlandse kunst te realiseren. Het Venlose museum gaf aan mij de opdracht die overzichtstentoonstelling en publicatie over Marianne van der Heijden samen te stellen en te schrijven. Op 27 januari 2013 werd de expositie 'Collectie Marianne van der Heijden' feestelijk geopend en werd het boek met dezelfde titel gepresenteerd.³

Een relatief onbekende

Bij het bekijken van Van der Heijdens kunstwerken die inmiddels in het depot van het Venlose Museum van Bommel van Dam stonden, verbaasde ik me erover dat dit veelzijdige en grotendeels kwalitatief goed werk nooit was gesignaleerd door auteurs van overzichtsboeken zoals *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945* (1984), *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland* (1984) en *Nederlandse kunst vanaf 1900*, een publicatie die verscheen bij de Teleacursus over de Nederlandse kunst van de twintigste eeuw in 1994. Zelfs in het meer recent verschenen *Kunst van de wederopbouw in Nederland 1940-1965* (2013) ontbreekt ze, terwijl ze na de oorlog toch in Limburg indrukwekkende wandkunstwerken voor verschillende kerken en scholen had ontworpen en gerealiseerd.⁴

In haar documentatie vond ik een uitgebreide literatuurlijst met alle publicaties waarin haar werk was besproken of afgebeeld.⁵ Hieruit bleek dat Van der Heijden als glazenier wel was opgemerkt. In het handboek *Glas-in-lood in Nederland*, dat in 1989 verscheen, noemt Carine Hoogveld haar als een van de Limburgse kunstenaars uit de 'School van Campendonk', de noemer waaronder leerlingen van deze hoogleraar monumentale kunst aan de Amsterdamse Rijksakademie van Beeldende Kunst werden gegroepeerd.⁶

Uit de literatuurlijst bleek dat haar werk vooral was besproken door critici uit Limburg.

3 Netel 2013.

4 Imanse 1984; Stokvis 1984/1; Blok 1994; Burkom 2013.

5 'Bibliografie', in: *Lijst van alle werken van Marianne van der Heijden met opgave van plaats, datum, foto/dia, negatief, eigenaar, samen met de uitvoerige lijst van: literatuur, tentoonstellingen, opdrachten, gebruiksgrafiek, biografische gegevens*, 2-6. (Hierna: *Lijst van alle werken van Marianne van der Heijden*)

6 Hoogveld 1989, 175 en 250.

In 1955 signaleerde Joseph Vliegen haar al als jong talent in zijn *Balans der moderne Limburgse wand- en glasschilderkunst*. Hij roemde haar ‘hang naar volstreckte monumentaliteit, die voor aandoenlijkheid geen plaats meer heeft’.⁷ Eind jaren zeventig werd ze opgenomen in *Limburgse schilders*, waarin Paul Haimon en Frits Widdershoven een overzicht geven van vijftig regionale schilders uit de recente geschiedenis van Henri Jonas (1878-1944) tot Frits van der Zander (1947).⁸ Van der Heijden kreeg ook een plaats in de door de Culturele Raad van Limburg uitgegeven beschrijvingen van de kunst in deze provincie. Zo werd ze door Willem K. Coumans (1930-2006) in 1971 in zijn essay ‘Van Limburgse School tot Moderne Ruïne’ gerekend tot de grafici die ‘expressionistisch, anekdotisch en figuratief’ werkten.⁹

De Engelse kunsthistoricus Alan Bowness (1928) ontleedde in 1989 hoe een modern kunstenaar beroemd wordt. Hij onderscheidde hierbij vier fases.¹⁰ Allereerst moet er sprake zijn van de herkenning van het talent binnen een artistieke gemeenschap. Vervolgens is het van belang dat critici het werk herkennen en erkennen. Dan is het noodzakelijk dat verzamelaars en handelaren geïnteresseerd raken. Wanneer in de laatste fase de kunstenaar door het publiek wordt omarmd, pas dan kan volgens Bowness worden gezegd dat hij of zij een prominente plaats heeft verworven in de kunst.

Marianne van der Heijden voldoet deels aan de door Bowness gestelde fasen van erkenning. Haar talent werd vroeg gezien in de Limburgse kunstwereld en critici schreven regelmatig positief over haar werk. Ze was succesvol in de regio, maar landelijk gezien trok ze nauwelijks aandacht. Hoe kan het dat haar bekendheid niet verder reikte dan haar directe werkomgeving? Waarom is ze niet opgenomen in de canon van de Nederlandse kunst? Is ze gediscrimineerd, omdat ze een vrouw was, omdat ze uit het zuiden van het land kwam, omdat ze zich in eerste instantie niet profileerde met vrij werk of is er meer, of iets anders, aan de hand?

Bowness liet zich niet uit over de vraag wanneer de vier fasen die voorwaarden zijn voor succes, zich afspelen. De postume bekendheid van Vincent van Gogh (1853-1890) laat zien dat deze niet altijd doorlopen worden tijdens het leven van een kunstenaar. Zijn populariteit groeit tegenwoordig meer dan honderd jaar na zijn overlijden nog steeds. Hij geldt als voorbeeld voor het idee dat een goede moderne kunstenaar zijn tijd vooruit is en zijn werk dus pas na zijn dood kan worden erkend.

Van der Heijden was onder de indruk van Van Gogh en ze zou door het succesverhaal van zijn nalatenschap kunnen zijn geïnspireerd brieven te schrijven en deze op een later tijdstip terug te vragen en te archiveren in een persoonlijk archief in de hoop na haar dood (her)-ontdekt te worden. Haar nalatenschap omvat onder meer de wederzijdse correspondentie tussen Van der Heijden en pater-karmeliet Bruno Borchert (1923-1994) en de brieven aan boezemvriendin en kunstenaar H  l  ne van der Lubbe (1925-2019). Al in 1945 vraagt Marianne aan H  l  ne de brieven te bewaren, zodat ze deze ooit eens terug zou kunnen vragen.¹¹

7 Vliegen 1955, 119 en afb. 52.

8 Haimon 1979, 56-57.

9 Coumans 1971, z.p.

10 Bowness 1989.

11 Brief aan H  l  ne van der Lubbe, 14 oktober 1945.

Aan de archiefstukken heeft Van der Heijden later markeringen, toegevoegd. Op die manier postuum voorziet ze een toekomstige lezer van extra gegevens. Op verschillende documentatiemappen heeft ze oranje stickers geplakt die de belangrijkheid van de mappen aangeven. In de dagboeken zijn hier en daar met rode pen namen toegevoegd of emoties explicieter uitgesproken. Op de inventarisatielijsten van haar kunst staat achter sommige werken ‘eigen collectie’ ten teken dat ze die niet naar buiten wilde brengen. Dit is nogal ongebruikelijk voor een beeldend kunstenaar die over het algemeen erop gericht is zoveel mogelijk werk te verkopen. Van der Heijden hield bewust werk achter en schermde zo een deel van haar oeuvre af van de buitenwereld. Het is niet ondenkbaar dat ze hierin Vincent van Gogh volgde die erwaarde dat zijn werk niet door de juiste mensen werd gezien en die hoopte op erkenning in de toekomst. De erkenning van zijn kunstenaarschap is gebeurd mede dankzij de zorgvuldige inventarisatie van zijn erfenis door zijn schoonzus Jo van Gogh-Bonger.¹²

Kunstwerken in een nalatenschap zijn het restant van de kunst dat niet is verkocht of geschonken of in sommige gevallen van teruggevraagd werk. Uit die verzameling kunnen keuzes van een kunstenaar worden afgelezen. In persoonlijke documenten, zoals dagboeken en brieven zijn afwegingen en de context waarbinnen die zijn genomen, worden gevonden. Uit al die door Marianne op een later tijdstip aangebrachte toevoegingen spreekt een dwingende vraag naar de toekomstige lezer alles nog eens met eigentijdse blik te bekijken en de wens op een later tijdstip wel begrepen en gewaardeerd te worden.

Feministische kunstgeschiedenis

De vraag waarom vrouwen niet zijn vertegenwoordigd in de algemene kunstgeschiedenis, was de eerste binnen de feministische kunstgeschiedenis die begin jaren zeventig op gang kwam. De Amerikaanse kunsthistorica Linda Nochlin (1931-2017) stelt hem in 1970 publiekelijk: ‘Why have there been no great women artists?’¹³ Een reactie op die vraag zou volgens Nochlin kunnen zijn dat zij verkeerd is gesteld, omdat er wel degelijk grote kunstenaressen zijn geweest. Je moet ze alleen zichtbaar maken: de Nederlandse Judith Leyster (1609-1660) en de Italiaanse Artemisia Gentileschi (1593-1653) zijn ten onrechte ongenoemd gebleven in de besprekingen van de zeventiende eeuw in de kunsthistorische overzichtsboeken, en de schilderessen Mary Cassatt (1844-1926), Eva Gonzalez (1849-1883) en Berthe Morisot (1841-1895) waren van grotere betekenis geweest voor het impressionisme dan slechts de rol van vriendinnen van de meesters Édouard Manet (1832-1883) en Edgar Degas (1834-1917).

Nochlin bestrijdt dat er voor vrouwen een andere categorie van grootheid zou gelden. Dat zij briljant zouden zijn op andere fronten, dat zij subtieler zijn en meer gericht op het innerlijk. Zo’n specifieke vrouwelijke esthetiek weerlegt Nochlin, door te wijzen op bepaalde mannelijke kunstenaars – ze noemt bijvoorbeeld Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) en

12 Over Johanna van Gogh-Bonger zie: Meyjes 2007.

13 Nochlin 1970-1971.

Odilon Redon (1840-1916) – die net zo delicaat kunnen zijn als vrouwelijke collega's en tal van vrouwen – zoals de eerder genoemde Leyster en Gentileschi – die dat juist helemaal niet zijn.

Het terugzoeken van grote kunstenaressen is volgens Nochlin belangrijk, maar het is niet het enige dat gedaan moet worden om vrouwen zichtbaar te maken binnen de kunstgeschiedenis. Ze vindt dat de premissen van het instituut kunst met die zoektocht intact blijven en juist die moeten onder de aandacht komen en worden bekritiseerd. Verschillen tussen man en vrouw in het domein van de beeldende kunst werden veroorzaakt door conventies en instituten, zoals de traditie dat schilderende vaders vooral zonen in het vak opleidden, dat kunstacademies in sommige landen tot aan 1919 vrouwen weerden, dat vrouwen werden buitengesloten van expositie-, competitie- en prijzensystemen, dat kuisheidsregels het vrouwen onmogelijk maakten naar naaktmodel te werken, terwijl juist het goed geschilderde naakt cruciaal was in de belangrijk geachte genres. Alomtegenwoordige visies op mannelijkheid en vrouwelijkheid maakten het vrouwen onmogelijk zich vrij te bewegen en zich serieus aan kunst te wijden. Hun beeldhouw-, schilder-, teken- of borduurkunst werd alleen aanvaard als huiselijke tijdspassing of liefhebberij. Nochlin maakte als eerste duidelijk dat de romantische, elitaire, individu-verheerlijkende structuur waarop de kunsthistorische praktijk is gebaseerd als vanzelfsprekend mannelijke genieën op de voorgrond had geplaatst en dat daarom deze moest worden onthuld en doorbroken.

In haar baanbrekende artikel gaf Nochlin verschillende onderzoeklijnen aan die sindsdien de speerpunten zijn geworden van vrouwenstudies kunstgeschiedenis: het opsporen van kunstenaressen en daaraan gekoppeld het tonen van hun werk en schrijven van hun biografieën, het rehabiliteren van de kunstdisciplines waarmee vrouwelijke kunstenaars hadden gewerkt zoals de borduurkunst en het schilderen van het bloemstillevens en als laatste het institutionele onderzoek naar de verschillen in carrièremogelijkheden tussen kunstenaars en kunstenaressen.

De behoefte aan een beschrijving van kunst van vrouwen werd in 1976 beantwoord met de tentoonstelling *Women Painters 1550-1950* in het Los Angeles County Museum, die voor het eerst een overzicht gaf van vrouwelijke beeldend kunstenaars. Sindsdien is de lacune van vrouwelijke kunstenaars in de canon redelijk opgevuld. Germaine Greer (1939) leverde hieraan een belangrijke bijdrage met haar boek *The Obstacle Race* (1979).¹⁴ Behalve dat ze een groot aantal kunstenaressen uit de vergetelheid haalde, formuleerde ze de sociologische, psychologische en culturele omstandigheden en opvattingen die kunstenaressen hadden beperkt waardoor ze geen plaats hadden verworven binnen de officiële kunst(geschiedenis). Vrouwen werden lang gezien als degenen die het gezin en de familie moesten vormen en dienen: aan hen de taak kinderen te baren en op te voeden, alle zorg voor de familie op zich te nemen en daarnaast in de liefde en seksualiteit voortdurend beschikbaar te zijn. Eigen ambities waren vaak onmogelijk te realiseren en veel vrouwen waren tot in de jaren vijftig van de twintigste eeuw financieel afhankelijk van ouders of echtgenoot. Al deze beperkingen werkten door in hun zelfbeeld. Voeg daarbij het kleine formaat waarop vrouwen vaak

14 Greer 1979.

noodgedwongen werkten en het niet consistent opbouwen van een oeuvre en je hebt de belangrijkste oorzaken van de uitsluiting van kunstenaressen binnen de algemene kunstgeschiedenis, aldus Greer.

Inmiddels hebben vrijwel alle door haar in ere herstelde kunstenaressen een plaats gekregen in de herdrukken van de veel gehanteerde kunsthistorische handboeken, zoals *Weldgeschiedenis van de kunst* van H.W. Janson en Antony Janson en *Algemene kunstgeschiedenis* van Hugh Honour en John Fleming.¹⁵

Het boek en de tentoonstelling *Elck zijn waerom. Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950 (1999-2000)* was een Nederlandstalig vervolg op de zoektocht naar vrouwelijke kunstenaars.¹⁶ Opvallend is dat Marianne van der Heijden bij Katlijne van der Stighelen (1959) en Mirjam Westen (1956), de samenstelsters van dit overzicht, onopgemerkt is gebleven, hoewel ze haar hadden kunnen kennen, want in 1984 had Van der Heijden de 'kunstenaressen pagina's' gevuld van het eerste nummer van het feministische tijdschrift *Ruimte voor vrouwen in de beeldende kunst en architectuur*.¹⁷

Van der Stighelen en Westen wilden bij hun keuze niet 'exhaustief' zijn en vooral 'representatieve kunstenaressen een plaats gunnen'. Voor de twintigste eeuw golden preciezere criteria: hier werd gekozen voor 'zij die beko(o)r(d)en omdat ze of esthetisch bijzonder aantrekkelijk, of bijzonder speels, of uitzonderlijk inventief, of revolutionair nieuw waren'.¹⁸ Dit onderscheid werd verder niet beargumenteerd en de samenstelsters vertelden niet waarom zij zich bij de keuze van kunstenaressen uit de twintigste eeuw lieten leiden door schoonheidscriteria of mate van vernieuwing in het werk. Wat nog maar weer eens illustreert dat voor opname in een overzichtsboek of -tentoonstelling de selectie van werk van recent overleden kunstenaars gebeurt op grond van esthetische of innovatieve kwaliteit en dat voor oeuvres van kunstenaars die langer geleden zijn overleden deze criteria minder gelden. Hoe dan ook, de speelse en inventieve kunst van Marianne van der Heijden wordt in dit overzicht niet genoemd. Als vertegenwoordigsters van de generatie uit de jaren twintig zijn alleen de Nederlandse beeldhouwster Lotti van der Gaag (1923-1999) en de Belgische schilderes Odette Collon (1926) in het overzicht opgenomen.

Kunsthistorica Marlite Halbertsma maakte in 1993 de stand van zaken van de feministische kunstgeschiedenis op. Ze constateerde dat de Engelse kunsthistoricae Rozsika Parker (1945-2010) en Griselda Pollock (1949) de feministische kritiek op de wetenschappelijke discipline kunstgeschiedenis verder uitwerkten in *Old Mistresses, Women, Art and Ideology* (1981). Zij beschreven de traditionele kunsthistorische wetenschap als een onderdrukkend medium en formuleerden een ideologiekritische aanpak geënt op het marxisme.¹⁹ Ze bepleitten expliciet meer aandacht voor sociale klasse en de materiële productievoorwaarden die nodig zijn voor de uitoefening van het kunstenaarschap, in plaats van de accentuering van het natuurlijk talent en de heldenverhalen over de genialiteit van de kunstenaar. Volgens

15 Janson 1990^o; Honour 2009¹⁴.

16 Van der Stighelen 1999.

17 *Ruimte voor vrouwen in de beeldende kunst en architectuur*, maart 1984, 11-13.

18 Van der Stighelen 1999, 13.

19 Parker 1981.

Parker en Pollock heeft het geen zin slechts ‘vergeten vrouwen’ naar voren te schuiven als de uitsluitende praktijk van de traditionele kunstgeschiedenis zelf geen onderwerp van onderzoek is. Ze wilden begrijpen hoe het kon dat inventies en innovaties van vrouwen stelselmatig terzijde waren verschoven als oninteressant, marginaal of ambachtelijk. Parker en Pollock onderscheidden zich van Nochlin, omdat zij vonden dat de kunstgeschiedenis fundamenteel gedeconstrueerd diende te worden. Zichtbaar moest worden dat kunstenaressen en hun werk steeds hadden gefungeerd als afzetpunt voor de conceptualisering van centrale kunsthistorische begrippen als genialiteit, creativiteit en originaliteit die als typisch mannelijke eigenschappen werden gezien. Halbertsma geeft hiervan een duidelijk voorbeeld en wijst erop dat in de achttiende en negentiende eeuw het verschil tussen vrouw en man werd verbonden aan het onderscheid tussen natuur en cultuur. Het vrouwelijke werd gekoppeld aan het natuurlijke en het mannelijke aan het culturele. Een kunstenaar is in deze opvatting een anomalie, omdat kunst in de eerste plaats gezien wordt als iets cultureels. Kunst behoort daarmee per definitie tot het terrein van mannen.²⁰ Vrouwen worden daarna steeds gezien als de uitzondering die de impliciet mannelijke regel bevestigt, terwijl mannelijke uitvindingen of vernieuwingen wel belangrijk werden geacht. Zij stelden dus onderzoek naar de oorzaak van de ontkenning van het bestaan van kunstenaressen centraal en waren van mening dat de kunstgeschiedenis in feite ten diepste afhankelijk is van de marginalisering van vrouwen.

Parker en Pollocks afwijzing van de gangbare kunstgeschiedenis ging gepaard met een afkeer van een overmatige biografische belangstelling, die volgens hen te weinig ruimte liet voor de betekenis van de kunst van kunstenaressen. Deze afwijzing stond haaks tegenover Greers aanpak die juist de sociale en psychologische omstandigheden aan het licht had gebracht die kunstenaressen hadden gehinderd in de uitoefening van hun beroep. De opvatting van Parker en Pollock kregen in de jaren die volgden de meeste navolging en het schrijven van biografieën over kunstenaressen werd niet meer beoefend door feministische kunsthistoricae.

Een uitzondering op deze ontwikkeling vormde in Nederland de reeks tentoonstellingen ‘Met Verve’ die de Stichting Amazone in 1991 organiseerde en die plaatsvond op verschillende locaties in Nederland.²¹ Amazone was een initiatief voor en door vrouwen dat via het presenteren van kunst de emancipatie van de vrouw aan de orde stelde. Op de ‘Met verve’-exposities introduceerde Amazone een alternatief voor de gebruikelijke manier van het exposeren van kunst. Van zes vrouwen werd werk gekoppeld aan ‘egodocumenten’, persoonlijke dagboeken, ansichtkaarten, foto’s of brieven, waarbij het leggen van logische verbanden daartussen niet werd nagestreefd. De samenstellers zagen de verbinding tussen kunst en biografisch materiaal als een experiment om de kunsthistorische wetenschap bij

20 Halbertsma 1993, 222.

21 Hermes 1991. Sinds 1977 had Stichting Amazone een informatiecentrum annex expositieruimte aan de Keizersgracht in Amsterdam, in de jaren tachtig verhuisde ze naar de Herengracht. In 1996 werd Amazone opgeheven en nam Axis, Bureau voor de kunsten v/m een deel van de activiteiten over. Dit bureau hield na vier jaar op te bestaan. De expositie ‘Met verve’ reisde achtereenvolgens naar Stedelijke Musea Gouda, Museum Willem van Haren, Heereveen en Stedelijk Museum, Zutphen.