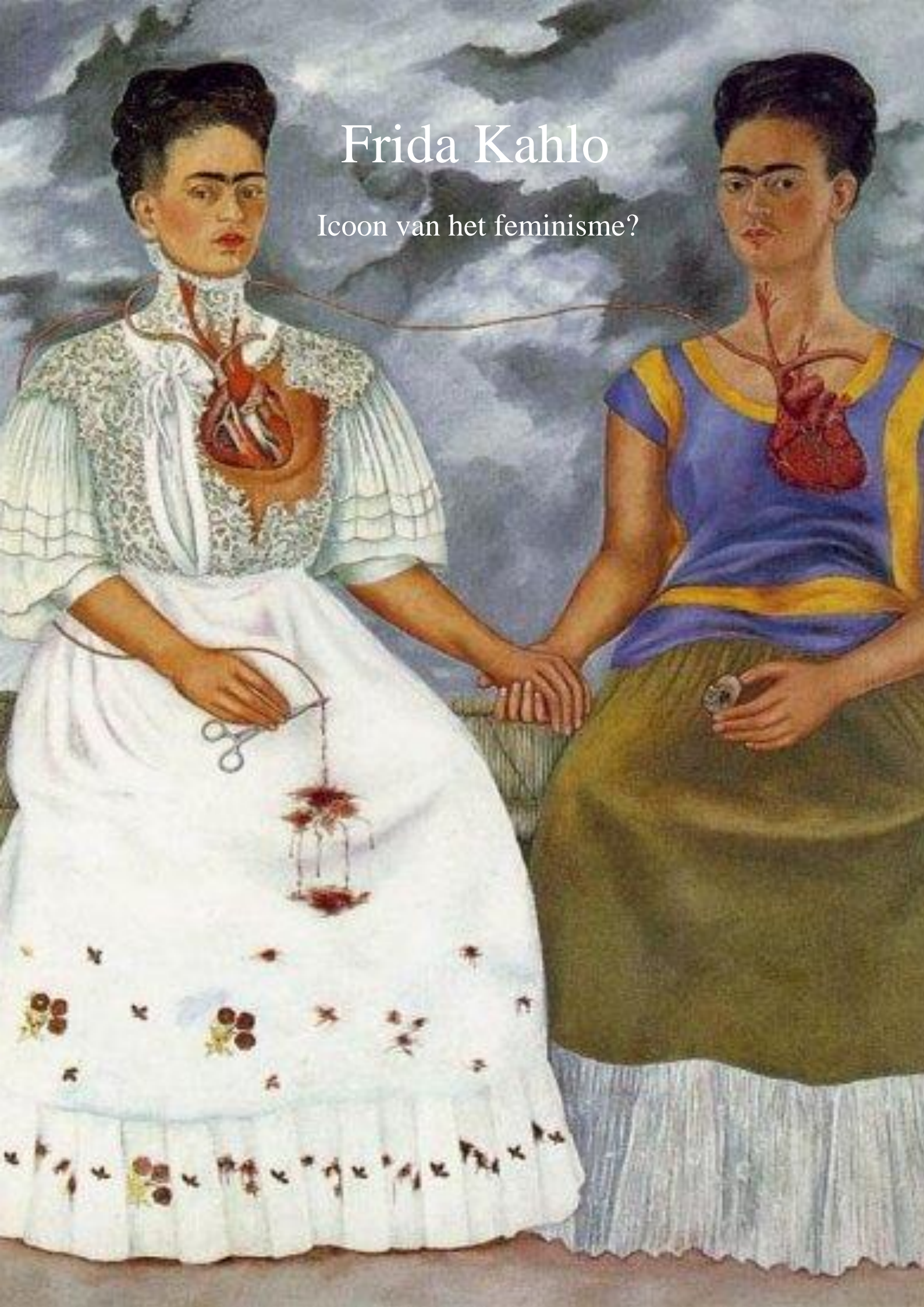


Frida Kahlo

Icoon van het feminisme?



Frida Kahlo

Icoon van het feminisme?

Een onderzoek naar de parallellen tussen de ontwikkelingen van de feministische kunstgeschiedenis en tentoonstellingen over Frida Kahlo

Pien Terluin

Bachelorscriptie Kunstgeschiedenis

02-07-2022

Scriptiebegeleider en eerste lezer: dr. Jan Dirk Baetens

Tweede lezer: prof. dr. Hanneke Grootenboer

Radboud Universiteit Nijmegen



Inhoudsopgave

Inleiding.....	p. 4
Hoofdstuk 1: Een nieuwe geschiedschrijving: feministische benaderingen.....	p. 10
Hoofdstuk 2: Feministische kunstgeschiedenis.....	p. 15
Hoofdstuk 3: Tentoonstellingen over Frida Kahlo.....	p. 23
Conclusie.....	p. 37
Bibliografie en bronnen.....	p. 40
Afbeeldingen.....	p. 43
Bijlagen.....	p. 44
Bijlage 1.....	p. 44
Bijlage 2.....	p. 49
Bijlage 3.....	p. 59

Inleiding

In het Drents Museum in Assen was tot en met het begin van dit jaar de tentoonstelling ‘Viva la Frida!: Life and Art of Frida Kahlo’ te zien waar volgens het museum zelf een unieke combinatie werd tentoongesteld van zowel schilderijen van Frida Kahlo als haar persoonlijke objecten. In het voorwoord van de tentoonstellingscatalogus schreef algemeen directeur Harry Tupan dat het een droom was die uitkwam nu ze na succesvolle Frida Kahlo tentoonstellingen in grote steden als New York, Londen en Madrid ook Assen mochten toevoegen aan het lijstje. Hij beschreef deze tentoonstelling als een “verschijning van een witte raaf: een grote zeldzaamheid.”¹ De tentoonstelling ging volgens Tupan over onderwerpen als imago, identiteit, inspiratie, gender en de rol van de vrouw. Tupan bevond zich op het moment dat hij het voorwoord schreef in Mexico Stad bij het ouderlijk huis van Kahlo, genoemd Het Blauwe Huis. Tegenwoordig wordt dit ook wel het Frida Kahlo Museum genoemd. Kahlo is hier in 1907 geboren en heeft hier samengewoond met haar man Diego Rivera, die toentertijd volgens Tupan de beroemdste muurschilder was van Mexico. In 1954 is Kahlo in dit huis gestorven op 47-jarige leeftijd. Tupan schreef tijdens zijn bezoek dat er een rij van vierhonderd meter aan mensen stond om Het Blauwe Huis te bezoeken.² Dit laat de immense hedendaagse populariteit van Frida Kahlo goed zien.

Ik benoem de uitspraken van Tupan die hij in het voorwoord heeft geschreven met een reden. Zijn bijdrage laat een enorme hedendaagse belangstelling zien voor de kunst en het leven van Kahlo. Daarbij noemde hij onderwerpen als imago, identiteit, gender en de rol van de vrouw als belangrijke onderliggende thema’s die volgens hem bij de tentoonstelling meerdere keren aan bod kwamen. Het voorwoord toont grote hedendaagse populariteit van Kahlo.³ Die populariteit van Kahlo is ook te zien bij een zeer relevant maatschappelijk thema, namelijk het feminisme. Kahlo wordt hiervan tegenwoordig als cultfiguur en icoon gezien.⁴ Een belangrijke reden hiervoor is dat in de kunst van Kahlo parallellen te zien zijn met de standpunten van het huidige feminisme, waarbij één van de belangrijkste overeenkomst is dat vrouwen zouden mogen doen wat ze willen, ongeacht wat de maatschappij van ze verwacht. Denk hierbij aan de taboes van het laten staan van lichaams- en gezichtsbehandling en openlijk mogen praten over onderwerpen die enkel vrouwen kunnen ervaren zoals menstruatie, kinderen baren of miskramen. Deze onderwerpen werden door

¹ Tent. cat. Assen, Tupan 2021, p. 11. Citaat in originele taal.

² Tent. cat. Assen, Tupan 2021, pp. 11-12.

³ Tent. cat. Assen, Tupan 2021, pp. 11-13.

⁴ Van Uchelen en Hijmans 2021, <https://nos.nl/nieuwsuur/artikel/2400634-frida-kahlo-in-het-drents-museum-icoon-dat-haar-tijd-ver-vooruit-was> <geraadpleegd op [02-07-2022]>; Pankl en Blake 2012, p. 1.

Kahlo verwerkt in haar kunst, waardoor zij die taboes probeerde te doorbreken. Het doorbreken van die taboes speelt in het feminisme ook een belangrijke rol.⁵

Een belangrijk aspect dat heeft gezorgd voor een toenemende interesse in Kahlo is de vernieuwende manier van het opschrijven van de kunstgeschiedenis. De westerse canon van de kunstgeschiedenis werd bekritiseerd omdat deze niet inclusief genoeg was. Kunsthistorici probeerden met diverse benaderingen een meer divers beeld van de kunstgeschiedenis op te schrijven, waarvan de feministische benadering er één van was. De feministische kunstgeschiedenis kwam op rond de jaren 70 in de Verenigde Staten, als reactie op de maatschappelijke beweging van het feminisme en de nieuwe benaderingen van de kunstgeschiedenis. Invloedrijke feministische kunsthistorici zoals Linda Nochlin, Rozsika Parker, Griselda Pollock en Amelia Jones concentreerden zich op deze feministische benadering van de kunstgeschiedenis. Deze ontwikkelingen van de feministische kunstgeschiedenis hebben er een belangrijke rol in gespeeld dat Kahlo, samen met andere vrouwelijke kunstenaars, is toegevoegd aan de westerse canon.⁶

In dit onderzoek wordt gezocht naar hoe de populariteit van Kahlo zich heeft ontwikkeld en welke parallellen hierbij te zien zijn met de ontwikkelingen van de vernieuwende benaderingen van de westerse canon van de kunstgeschiedenis en de feministische kunstgeschiedenis. In dit onderzoek is gekozen om de populariteit van Kahlo te onderzoeken aan de hand van tentoonstellingen over Kahlo die in musea in het westen van de wereld zijn georganiseerd. Daarom concentreer ik mij in mijn onderzoek op de volgende centrale vraag:

- Welke parallellen zijn te zien tussen de feministische kunstgeschiedenis en de toenemende populariteit van de kunstenaar Frida Kahlo en haar plaatsing binnen de westerse canon van de kunstgeschiedenis aan de hand van tentoonstellingen in het westerse gedeelte van de wereld?

Om de centrale vraag van dit onderzoek te kunnen beantwoorden zijn deelvragen geformuleerd. De eerste deelvraag is: hoe hebben de vernieuwende kijk op de westerse canon en de hierop volgende feministische benadering van het kijken naar de geschiedenis zich ontwikkeld in het westen van de wereld? De tweede deelvraag is: hoe heeft de feministische kunstgeschiedenis zich ontwikkeld in het westen van de wereld? De derde en laatste deelvraag is: welke parallellen zijn te zien bij de tentoonstellingen van Frida Kahlo in

⁵ van Uchelen en Hijmans 2021, <https://nos.nl/nieuwsuur/artikel/2400634-frida-kahlo-in-het-drents-museum-icoon-dat-haar-tijd-ver-vooruit-was> <geraadpleegd op [02-07-2022]>; Hatt en Klonk 2006, p. 146; Pankl en Blake 2012, p. 1.

⁶ Hatt en Klonk 2006, p. 145; Wittcox en Demeester 2018, p. 12; Varriano 1994, pp. vii-ix; Simonton 2011, p. 2; Minor 1994, pp. 153-154; Langfeld 2018, pp. 1-3.

het westen van de wereld met de vernieuwende kijk op de canon van de westerse kunstgeschiedenis en de feministische kunstgeschiedenis?

Om de tentoonstellingen van Kahlo te kunnen vergelijken met de feministische kunstgeschiedenis wordt in hoofdstuk 1 eerst een beeld geschetst van hoe de nieuwe benaderingen van de westerse canon van de geschiedenis zich hebben gevormd. Hierna wordt een korte introductie gegeven op het feminisme als maatschappelijke beweging, waarna wordt ingegaan op de vernieuwende feministische benadering van de geschiedenis. Hierna wordt in hoofdstuk 2 de feministische kunstgeschiedenis behandeld. In dit onderzoek kan geen volledig beeld gegeven worden van het feminisme, de vrouw, de vrouw in de geschiedenis en alle ontwikkelingen, factoren, en controverses rondom deze onderwerpen. Tevens kan geen compleet beeld gegeven worden van de gehele feministische benadering op de kunstgeschiedenis. Daarom is voor dit onderzoek de keuze gemaakt de meest toonaangevende feministische kunsthistorici en diens baanbrekende publicaties te gebruiken. Aan de hand hiervan wordt een beknopt beeld gegeven van de ontwikkelingen van de feministische kunstgeschiedenis vanaf de jaren 70 van de twintigste eeuw tot en met het begin van de eenentwintigste eeuw. De geanalyseerde publicaties zijn Linda Nochlin's 'Why Have There Been No Great Women Artists?' (1973), Rozsika Parkers en Griselda Pollocks *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981) en Amelia Jones' 'Feminism, Incorporated: Reading "postfeminism" in an anti-feminist age' (2003).

In de komende alinea's volgt een uitleg van de methode van dit onderzoek en de verantwoording van de gemaakte keuzes. Dit onderzoek is niet enkel gebaseerd op literatuuronderzoek, maar ook op receptieonderzoek. Bij receptieonderzoek kan bijvoorbeeld worden gekeken hoe het werk van een kunstenaar wordt ontvangen in latere tijden. Belangrijk is het proberen te begrijpen hoe mensen later met het werk van een kunstenaar om zijn gegaan. Het onderzoeken van hoe Frida Kahlo aan de hand van tentoonstellingen in de westerse canon werd geplaatst is ook een vorm van receptieonderzoek. Culturele instellingen hebben een grote invloed gehad op de vorming van de westerse canon. Eén van de meest invloedrijke van deze culturele instellingen waren, en zijn nog steeds, musea.⁷ Het bestuderen, analyseren en vergelijken van tentoonstellingen aan de hand van de tentoonstellingscatalogi is een cruciale manier om receptieonderzoek te doen, omdat de veranderingen in de canon zich grotendeels ontwikkelden als gevolg van deze tentoonstellingen. Aan de hand van de ontwikkelingen in de Frida Kahlo tentoonstellingen kunnen dus conclusies worden getrokken over haar plaatsing in de westerse canon.⁸

⁷ Mansfield 2002, pp. 2, 4-5; Preziosi 2002, pp. 28-29, McClellan 2002, pp. 46-47; McClellan 2008, pp. 1-3.

⁸ Langfeld 2018, p. 14-15.

Tijdens het onderzoek naar tentoonstellingen over Frida Kahlo is gebleken dat er veel tentoonstellingen over haar zijn georganiseerd. In totaal zijn tijdens dit onderzoek ruim 130 tentoonstellingen gevonden. De lijst met gevonden tentoonstellingen is in te zien in bijlage 2. In dit onderzoek zijn 15 tentoonstellingen geselecteerd. De lijst met tentoonstellingen die voor dit onderzoek zijn gebruikt is in te zien in bijlage 1. De tentoonstellingen staan op chronologische volgorde. De lijst begint bij de eerste solotentoonstelling van Kahlo in 1938 in New York en eindigt bij de tentoonstelling in Assen tot en met begin 2022. De keuze voor de eerste tentoonstelling was omdat deze de eerste solotentoonstelling ooit was van Kahlo. De tentoonstelling in Assen is gebruikt omdat deze in Nederland opnieuw aandacht heeft gevestigd op de kunst en het leven van Kahlo. Daarbij hebben de tentoonstellingsmakers en conservatoren voor deze tentoonstelling recent onderzoek verricht naar Kahlo in plaats van dat het een gekochte tentoonstelling betrof.

Vergeleken met de tentoonstellingen die hebben plaatsgevonden tot en met de jaren 90, hebben na de jaren 2000 aanzienlijk meer tentoonstellingen plaatsgevonden. Dit is eveneens te zien in de lijst in bijlage 2 en in de grafiek in bijlage 3. Daarom is strenger geselecteerd op de gekozen tentoonstellingen na 2000. Ten eerste kunnen deze tentoonstellingen worden gezien als de meest invloedrijke en impactvolle tentoonstellingen die hebben plaatsgevonden. Deze tentoonstellingen hebben namelijk plaatsgevonden in grote musea in wereldsteden als Londen, Istanbul en Dallas. Daarnaast zijn de meerderheid van deze tentoonstellingen tot stand gekomen, net als de tentoonstelling in Assen, door onafhankelijk onderzoek van de conservatoren. Deze tentoonstellingen worden tevens tot de meest invloedrijke tentoonstellingen gerekend omdat de National Art Library deze tentoonstellingscatalogi bezit. Deze bibliotheek bezit één van de meest uitgebreide literatuurcollecties over kunst, waaronder tentoonstellingscatalogi.⁹

Ten tweede is gekozen voor tentoonstellingen die voor het grootste deel de kunst van Kahlo tentoonstelde, in plaats van bijvoorbeeld louter tentoongestelde foto's. Ten derde is gekozen voor tentoonstellingen met Kahlo's naam in de titel. Ten slotte is gekozen voor tentoonstellingen die hebben plaatsgevonden in het westen van de wereld, omdat de ontwikkelingen van de vernieuwende kijk op de (kunst)geschiedenis, het feminisme en de feministische kunstgeschiedenis zich voornamelijk in het westen van de wereld hebben ontwikkeld. Op deze manier kunnen de parallellen zo duidelijk mogelijk worden onderzocht. De tentoonstellingen worden aan de hand van de tentoonstellingscatalogi met elkaar vergeleken. Uiteindelijk wordt per tentoonstellingscatalogus gekeken naar de parallellen met

⁹ <https://www.vam.ac.uk/info/national-art-library> <geraadpleegd op [02-07-2022]>

de ontwikkelingen van de vernieuwende manier van (kunst)geschiedschrijving en de feministische kunstgeschiedenis.

In deze alinea worden enkele belangrijke termen kort toegelicht. Andere belangrijke termen zullen in de hoofdstukken worden toegelicht. Ten eerste de term ‘feminisme’. Kortgezegd is het feminisme een maatschappelijke beweging die opkomt voor de gelijkheid tussen mannen en vrouwen. Verder in dit onderzoek wordt een genuanceerder beeld gegeven van het feminisme. De tweede term is ‘feminist’. Dit is een persoon die zich bezighoudt met het feminisme en opkomt voor gelijke rechten tussen mannen en vrouwen. De derde term is ‘feministische kunstgeschiedenis’. De feministische kunstgeschiedenis is een benadering van de kunstgeschiedenis die opkwam rond de jaren 70 van de twintigste eeuw, geïnspireerd door het feminisme als maatschappelijke beweging en de vernieuwende blik op de westerse canon van de kunstgeschiedenis. De vierde term is ‘feministische kunsthistoricus’. Dit is een persoon die zich op academisch gebied bezighoudt met feministische kunstgeschiedenis. De vijfde term bestaat uit meerdere woorden, namelijk ‘het westen van de wereld’. In dit onderzoek wordt met het westen van de wereld Noord-Amerika en het westen van Europa bedoeld. De zesde en zevende term zijn ‘seks’ en ‘gender’. Het is belangrijk te onthouden dat deze twee termen van elkaar verschillen. Seks heeft betrekking op de essentiële eigenschappen van het lichaam en is een biologisch feit. Hiertegenover is gender juist een door de maatschappij geconstrueerde bepaling voor hoe bepaalde lichamen zich zouden moeten gedragen.¹⁰

De relevantie van dit onderzoek is te vinden in een maatschappelijke relevantie en een wetenschappelijke relevantie. Tegenwoordig zijn feminisme, gender, racisme, inclusiviteit et cetera heel populaire thema’s om in de academische wereld mee bezig te zijn, maar dit maakt het niet minder relevant. Ik ben van mening dat onderzoeken naar feminisme in de kunstgeschiedenis nog steeds onderbelicht en onder gerepresenteerd zijn. Naar mijn mening is het juist nodig dat hier veel onderzoek naar gedaan wordt. Door onderzoek te doen naar feminisme en feministische kunstgeschiedenis hoop ik meer bewustzijn te creëren bij de lezer over deze onderwerpen en de bijkomende problemen. Ik hoop de lezer aan te sporen om geïnteresseerd te raken in deze onderwerpen. Wat betreft de wetenschappelijke relevantie van mijn onderzoek ben ik van mening dat mijn onderzoek nieuw licht laat schijnen op het onderzoek doen naar Frida Kahlo. Voor zover ik heb kunnen vinden is dit soort receptieonderzoek aan de hand van deze tentoonstellingen over Kahlo nog niet eerder verricht. Het vergelijken van de ontwikkelingen van de tentoonstellingen geeft een nieuw perspectief op het onderzoeksgebied en brengt nieuwe resultaten en conclusies met zich mee.

¹⁰ Hatt en Klonk 2006, p. 148.

Bovendien zal mijn onderzoek de inzichten verdiepen in het onderzoeksgebied van Frida Kahlo en hoe zij is geplaatst binnen de westerse canon van de kunstgeschiedenis.

Hoofdstuk 1. Een nieuwe geschiedschrijving: feministische benaderingen

Om te kunnen bepalen welke parallellen er te vinden zijn tussen de tentoonstellingen van Frida Kahlo en de ontwikkelingen van de feministische kunstgeschiedenis worden in dit eerste hoofdstuk de vernieuwende (kunst)geschiedschrijving en de feministische benaderingen hiervan behandeld. Omdat de feministische benadering op de (kunst)geschiedenis een gevolg was van een vernieuwende blik op de westerse geschiedschrijving, wordt in dit hoofdstuk als eerst een beknopt beeld geschetst van hoe canonvorming ontstaat, hoe de westerse canon zich in de loop der jaren heeft ontwikkeld en hoe tentoonstellingen invloed hebben uitgeoefend op de ontwikkeling van de westerse canon. Hierna wordt een korte introductie gegeven op het feminisme als maatschappelijke beweging. Vervolgens wordt dieper ingegaan op enkele feministische benaderingen van de geschiedenis.

De westerse canon

De geschiedenis en kunstgeschiedenis van het westen van de wereld is in het verleden op een andere manier opgeschreven dan hoe dit tegenwoordig gebeurt. Hedendaagse historici houden zich bezig met diverse benaderingen, theorieën en methoden om de geschiedenis op te schrijven. In het verleden is het logisch gevonden om gebeurtenissen en ontwikkelingen in de westerse geschiedenis in een bepaald tijds kader te plaatsen. Na verloop van tijd hebben historici bepaalde gewoontes en gebruiken ontwikkeld over hoe de geschiedenis gecategoriseerd moest worden. Deze ontwikkelingen hebben geleid tot de westerse canon van de geschiedenis en kunstgeschiedenis.¹¹ Deze manier van geschiedschrijving deed men geloven dat de geschreven geschiedenis een gegeven was in plaats van een benadering. Maar, de westerse canon kon niet benaderd worden alsof het een universele geschiedenis was waarbij alle aspecten voor iedereen hetzelfde zouden gelden. De westerse canon was niet neutraal, maar werd bepaald door historici en instituten.¹² De canon moest daarom worden hervormd.¹³

Eén van de benaderingen van het hervormen van de canon was de canon uit te breiden en gemarginaliseerde groepen kunstenaars toe te voegen. In het begin kwam dit vooral vanuit het marxisme en het feminisme. Later ontwikkelde zich eveneens een postkoloniale benadering van de kunstgeschiedenis. Historici hebben zich lange tijd geconcentreerd op het westerse gedeelte van de wereld. Maar, door de nieuwe benaderingen van de geschiedenis is

¹¹ Wittocx en Demeester 2018, p. 12; Varriano 1994, pp. vii-ix; Simonton 2011, p. 2; Minor 1994, pp. 153-154; Langfeld 2018, pp. 1-3.

¹² Varriano 1994, pp. vii-ix; Simonton 2011, pp. 2-4; langfeld 2018, p. 10.

¹³ Wittocx en Demeester 2018, p. 12; Varriano 1994, pp. vii-ix; Simonton 2011, p. 2; Minor 1994, pp. 153-154; Langfeld 2018, pp. 1-3.

geprobeerd een breder deel van de wereld toe te voegen. De westerse canon begon zich uit te breiden door onder andere vrouwelijke en niet-westerse kunstenaars toe te voegen, waaronder Frida Kahlo.¹⁴

Een relevante notie voor dit onderzoek is dat instellingen een heel belangrijke rol hebben gespeeld in waar een discipline de aandacht op richt, welke grenzen deze aanneemt en welke aspecten worden belicht of juist worden onderbelicht. Professionele culturele instellingen, instituten en organisaties hebben voor het grootste gedeelte de canon van de westerse kunstgeschiedenis gevormd. Tot op de dag van vandaag beïnvloeden de instellingen, instituten en organisaties de discipline kunstgeschiedenis. Een museum wordt ook tot zo'n instelling gerekend.¹⁵ Aan de hand van de publicaties van Elizabeth Mansfield (*Art History and its Institutions: Foundation of a Discipline* (2002)), Donald Preziosi ('Hearing the Unsaid: Art History, Museology, and the Composition of the Self' (2002)) en Andrew McClellan ('From Boullée to Bilbao: The Museum as utopian space' (2002); *The Art Museum: From Boullée to Bilbao* (2008)) is duidelijk geworden dat musea en tentoonstellingen een ongekende invloed hebben gehad op de ontwikkelingen van de canon van de westerse kunstgeschiedenis.¹⁶ Daarom mogen door middel van het analyseren van de tentoonstellingen van Frida Kahlo conclusies worden getrokken over haar plaatsing binnen deze westerse canon van de kunstgeschiedenis.

De feministische benadering van de geschiedenis was een gevolg op de vernieuwende geschiedschrijving van de westerse canon. De notie van verandering werd in de westerse canon als belangrijk geacht, omdat de ene categorie zou veranderen naar de volgende categorie.¹⁷ Als we kijken naar de positie van de vrouw in deze manier van geschiedschrijving valt het op dat deze veranderingen meer betrekking hadden op het mannelijke leven dan op het vrouwelijke leven. De vrouw werd geassocieerd met een onveranderlijke rol van dochter, echtgenote en moeder. De vrouw is hierdoor vaak uitgesloten van de geschiedenis die voornamelijk gebaseerd is op het mannelijke leven.¹⁸ De feministische benadering van de geschiedenis plaatste een kritische kanttekening bij deze manier van geschiedschrijving. De westerse canon gaf ook volgens feministen een vertekend beeld van de geschiedenis.¹⁹

¹⁴ Wittcox en Demeester 2018, p. 12; Varriano 1994, pp. vii-ix; Simonton 2011, p. 2; Minor 1994, pp. 153-154; Langfeld 2018, pp. 1-3, 10.

¹⁵ Mansfield 2002, pp. i, 2.

¹⁶ Mansfield 2002, pp. 4-5; Preziosi 2002, pp. 28-29; McClellan 2002, pp. 46-47; McClellan 2008, pp. 1-3.

¹⁷ Varriano 1994, pp. vii-ix; Simonton 2011, pp. 2-4; Langfeld 2018, p. 10.

¹⁸ Simonton 2011, pp. 2-4.

¹⁹ Scott 1996, p. 3; Langfeld 2018, p. 13.

Feminisme

Hoewel het soms zo lijkt, is het feminisme niet iets van enkel de twintigste eeuw. Het feminisme heeft een grote ontwikkeling doorgemaakt en kent een lange geschiedenis van vrouwen die opkomen voor gelijkheid tussen man en vrouw. Het is volgens veel publicaties over onderzoek naar feminisme belangrijk dat er rekening gehouden wordt met de ontwikkeling van de positie van de vrouw. De positie van de vrouw is namelijk door de geschiedenis heen altijd in ontwikkeling geweest. Deze ontwikkeling, in welke tijd dan ook en tegenover welke factoren dan ook, is niet op één manier te beschrijven. De geschiedenis van de vrouwelijke positie is geen chronologische rechtlijnige ontwikkeling en is altijd beïnvloed door maatschappelijke verschuivingen op gebieden als religie, economie en politiek.²⁰

De feministische bewegingen in de jaren 70 van de twintigste eeuw hebben voornamelijk grote veranderingen teweeggebracht, niet alleen op maatschappelijk gebied maar ook op academisch gebied. Feministische historici zijn geïnspireerd door deze feministische bewegingen en zijn in groten getale vrouwen in de geschiedenis gaan onderzoeken. Daarom is voor dit onderzoek gekozen te beginnen bij de jaren 70. De vrouwenbeweging in de jaren 70 van de twintigste eeuw legde de algemene vooroordelen door de maatschappij tegen vrouwen bloot die voorkwamen in instituten, instellingen en organisaties. Die hadden betrekking op zowel de publieke sfeer als op de privé sfeer. Eén van de belangrijkste doelen was de vrouwen een stem te geven waardoor ze volledig konden participeren in het publieke leven en meer controle konden krijgen over het privéleven. Deze vrouwenbeweging vertoonde een belangrijk verschil met andere feministen van voor en tijdens hun tijd. Beiden streden voor de gelijkheid tussen man en vrouw, waarbij de man en de vrouw dezelfde rechten zouden krijgen. Maar, de vrouwenbeweging zag in dat als mannen en vrouwen dezelfde rechten zouden krijgen, de maatschappij nog steeds louter ingericht was op de man en geen rekening hield met de vrouw. De hiërarchie van de maatschappij waar de man boven de vrouw stond bleef de positie van de vrouw beïnvloeden op alle niveaus. Volgens de vrouwenbeweging was daarom een fundamentele reorganisatie nodig van de maatschappij, waar de maatschappij vrouwen waardeert volgens hun eigen voorwaarden.²¹

Het feminisme bracht twee belangrijke termen met zich mee, namelijk patriërchaat en seksisme. De vrouwenbeweging gebruikte, en gebruikt nog steeds, de term patriërchaat voor een maatschappij die op het gebied van politiek, bedrijfsleven, huishouden, religie, cultuur en cetera op traditionele wijze bestuurd wordt door mannen. De vrouwenbeweging vroeg zich

²⁰ Simonton 2011, p. 1.

²¹ Scott 1996, p. 2; Simonton 2011, p. 271; Hatt en Klonk 2006, p. 146; Minor 1994, pp. 152-153.

af waarom vrouwen de toegang in sociale en politieke instituten, organisaties en systemen werd geweigerd, en waarom het enkel de mannen waren die in de samenleving aan de macht waren. De tweede term, seksisme, betekent de discriminatie van vrouwen voor het feit dat ze simpelweg vrouw zijn. Soms is seksisme heel duidelijk te herkennen, zoals dat bij sommige functies de vrouw minder betaald krijgt dan de man. Maar, seksisme kan ook op een minder duidelijke manier aanwezig zijn en toch bestaan. Dit is bijvoorbeeld te zien bij de bewering dat vrouwen minder geschikt zouden zijn voor een harde wereld zoals het bedrijfsleven of de juridische wereld, omdat vrouwen te zacht, te moederlijk en te verzorgend zouden zijn. Zulk seksisme is problematisch, omdat veel mensen in de samenleving deze stellingen zien als een feit, in plaats van door de maatschappij gecreëerde vooroordelen.²² Wat betreft het huidige feminisme is de notie van intersectionaliteit sterk aanwezig. Dit betekent dat feministen strijden voor een inclusief feminisme, voor alle personen van de samenleving, ongeacht gender, huidskleur, etniciteit, seksualiteit, lichamelijke of mentale beperkingen en meer. Dit zijn ontwikkelingen van de laatste 20 jaar. Aan het begin van de twintigste eeuw lijkt het feminisme namelijk enkel te strijden voor de belangen van de witte vrouw van hoge klasse. De zwarte vrouw of vrouw van kleur werd hier niet bijgerekend.²³

Feministische benaderingen van de geschiedenis

De benadering van een feministische geschiedschrijving verschilde per historicus, maar er zijn overeenkomsten te zien. In dit tussenkopje worden enkele van de benaderingen toegelicht. Een eerste veel voorkomende benadering van historici was het actief op zoek gaan naar vrouwen in de geschiedenis. Ze verzamelden de verhalen van vrouwen om het argument te ontcrachten dat vrouwen simpelweg niet bekwaam waren. Dit argument werd veel gebruikt door tegenstanders van de feministische benadering van de geschiedenis.²⁴ Een goed voorbeeld hiervan is een citaat van een student die het volgende vroeg aan haar docent:

“Waarom moeten wij al deze vrouwelijke romans bestuderen; waarom kunnen we niet gewoon goede literatuur bestuderen?”²⁵

Omdat literatuur geschreven door vrouwen als minder belangrijk werd geacht dan literatuur geschreven door mannen, is de literatuur van mannen het meest bekend geworden. Dit betekende niet automatisch dat de literatuur geschreven door vrouwen minder goed was. Om dit soort argumenten te ontcrachten kwamen de feministische historici met belangrijke

²² Hatt en Klouk 2006, p. 146.

²³ Molony en Nelson 2017, p. 1; Scott 1996, pp. 5-6; Thompson 2002, p. 337; LeGates 2011, p. 2.

²⁴ Scott 1996, pp. 1-2. 9.

²⁵ Simonton 2011, p. 272. Vertaling auteur. Originele citaat: “Why do we have to study all these women’s novels; why can’t we just study good literature.”

voorbeelden van vrouwen in de geschiedenis die veel hebben betekend, zoals koninginnen en vrouwelijke politici. Volgens deze historici was de ondergeschiktheid van vrouwen gedeeltelijk te verklaren door die onzichtbaarheid. Door deze verhalen te vertellen kon de emancipatie van vrouwen worden bevorderd.²⁶

Een volgende veel voorkomende benadering van feministische geschiedenis had betrekking op de notie van het essentialisme. Tegenstanders van de feministische geschiedenis hebben het essentialisme namelijk veelvuldig gebruikt om deze feministische benadering te ontkrachten. In dit geval ging het niet om de term essentialisme in filosofische zin, maar om de notie van het biologische determinisme. Het essentialisme gaat er namelijk vanuit dat er vaste eigenschappen en kenmerken zijn die bij vrouwen en mannen horen. De vrouw zou dan essentiële eigenschappen hebben zonder welke zij geen vrouw kan zijn. Maar, tegenover de theorie van het essentialisme, bestaan er ook ideeën die toevallige eigenschappen onder de aandacht willen brengen. Deze eigenschappen zijn dan niet verbonden aan het vrouw-zijn. Feministische theoretici hebben vaak beweerd dat het verschil tussen het essentiële en het toevallige parallellen vertoonde met het verschil tussen sekse en gender. Sekse heeft betrekking op het lichaam met de essentiële eigenschappen van het lichaam en hoe het lichaam werkt. Sekse is een biologisch feit. Hiertegenover is gender juist een door de maatschappij geconstrueerde bepaling voor hoe bepaalde lichamen zich zouden moeten gedragen. In dit geval zouden mannelijke lichamen zich dan in het publieke leven moeten bevinden en vrouwelijke lichamen in het privéleven. Mannelijke lichamen zouden agressief en aanwezig moeten zijn en vrouwelijke lichamen juist passief en onderdanig.²⁷

Het probleem was dat die eigenschappen per lichaam, man of vrouw, werden gezien als feiten en dus als essentialistisch. Maar het had eigenlijk juist enkel met gender te maken en dit is dus bedacht door de maatschappij. Hier gold eveneens het idee dat iemands biologie, iemands lichaam, diens lot bepaalde. Bijvoorbeeld omdat iemand een vrouw is en een baarmoeder heeft, biologisch deterministisch, is het diens lot om moeder te worden in de privéwereld. Daarom zou diegene dus niet passen bij een functie in de publieke wereld, zoals een kunstenaar of een kunsthistorica. Het feminisme bestreed dit essentialistische idee door te laten zien dat gender en sekse niet hetzelfde betekenden.²⁸ Al met al heeft de vernieuwende geschiedschrijving en de pogingen de westerse canon te herschrijven voor enorme veranderingen gezorgd. Daarbij heeft het feminisme en de feministische benadering van de geschiedenis voor de ontwikkelingen van de feministische kunstgeschiedenis gezorgd.

²⁶ Scott 1996, pp. 1-2.

²⁷ Hatt en Klouk 2006, p. 148; LeGates 2011, p. 3.

²⁸ Hatt en Klouk 2006, p. 148; LeGates 2011, p. 3.

Hoofdstuk 2 Feministische kunstgeschiedenis

De vrouwenbeweging die zich ontwikkelde rond de jaren 70 van de twintigste eeuw heeft onder andere veel verandering teweeggebracht in het academische leven. Deze veranderingen zijn niet alleen in de discipline geschiedenis te zien, maar ook in de discipline kunstgeschiedenis. De feministische kunstgeschiedenis heeft een aanzienlijk meer divers beeld van de kunstgeschiedenis teweeggebracht. Studenten houden zich tegenwoordig meer bezig met discussies over sekse, gender en het gebruik van een feministische benadering op de kunstgeschiedenis dan de jaren 70.²⁹ Om de parallellen te kunnen achterhalen tussen de feministische kunstgeschiedenis en de tentoonstellingen van Frida Kahlo wordt eerst een beeld gegeven van de meest relevante noties van de feministische kunstgeschiedenis. In het derde hoofdstuk worden de relevantste noties gerelateerd aan de tentoonstellingen van Frida Kahlo.

Om te kunnen beginnen met een beeld te geven van de ontwikkeling van de feministische kunstgeschiedenis, is het belangrijk om te onthouden dat feministische kunstgeschiedenis niet gezien moet worden als een homogene categorie binnen de kunstgeschiedenis. De feministische kunstgeschiedenis wordt in dit hoofdstuk dan ook niet als universele benadering van de kunstgeschiedenis gepresenteerd. Sterker nog, Michael Hatt en Charlotte Klonk haalden aan dat meerdere auteurs schreven over ‘feminismen’ in plaats van één feminisme. Ook al kwamen veel normen, waarden en overtuigingen overeen bij feministen, hun doeleinden verschilden. Een voorbeeld hiervan is dat aan veel feministische benaderingen van de kunstgeschiedenis de notie van antiseksisme ten grondslag lag. Maar, elke feminist kon vanaf dit beginpunt een verschillende richting op gaan om dit seksisme in de kunst te bestrijden. Zo kon een psychoanalytische feminist seksisme zien als een resultaat van psychische ontwikkelingen, maar kon een marxistische feminist seksisme zien als het resultaat van een economische organisatie binnen een maatschappij. Daarom wordt feminisme binnen de kunstgeschiedenis ook wel gezien als een benadering van de kunstgeschiedenis in plaats van een methode. Feministische kunstgeschiedenis is dus niet aan te duiden als een constante ontwikkeling, maar veel ontwikkelingen die naast elkaar bestonden en die reageerden op elkaar. Bovendien kijken ontwikkelingen van veel later weer terug met een nieuw en ander perspectief op ontwikkelingen van veel eerder. Het erkennen van die ‘feminismen’ en de daarbij horende continue debatten over de relaties tussen gender, ideologie en cultuur is dus belangrijk.³⁰

²⁹ Hatt en Klonk 2006, pp. 145-146; Minor 1994, p. 153; Langfeld 2018, p. 13.

³⁰ Hatt en Klonk 2006, pp. 148-150; LeGates 2011, pp. 5-6.

De ontwikkeling van de feministische kunstgeschiedenis

Vroege feministische kunstenaressen, kunstcritici en kunsthistorici stelden de manieren waarop vrouwelijke kunstenaars kansen werden ontzegd bloot. Kunst en kunstinstellingen, zoals musea en kunstgalleries, waren in de jaren 70 op geen enkele manier vrij van seksisme en het patriërchaat. De feministische kunsthistorici stelden de vraag aan vrouwelijke kunstenaars, kunstcritici en curators wat de reden was dat vrouwen werden onder gerepresenteerd in die kunstinstellingen. Ze stelden tevens de vraag waarom vrouwelijke kunstenaars niet dezelfde carrièremogelijkheden hadden als hun mannelijke tijdgenoten. Op deze manier probeerden de feministische kunsthistorici niet enkel vrouwelijke kunstenaars aan te sporen kunst te vervaardigen, maar ze probeerden echt de seksistische structuren van hoe kunst werd gemaakt en werd tentoongesteld bloot te leggen. Daarbij promootten ze juist de kunstmedia die door de maatschappij als vrouwelijk werden gezien, zoals borduur- en textielwerk. Tevens werden vaak de ervaringen die enkel door de vrouw kon worden ervaren, zoals menstruatie, bevallingen en onderdrukking, gebruikt als onderwerp voor de kunst. Deze onderwerpen werden hiervoor namelijk niet gerepresenteerd in de westerse canon.³¹

De vrouwenbeweging, ook behandeld in hoofdstuk 1, had andere ideeën dan de hiervoor genoemde feministische kunsthistorici. De veranderingen die de vrouwenbeweging teweegbracht kwam voornamelijk omdat zij deze nieuwe ideeën vertoonde. Zowel feministen die enkel gelijkheid wilden als de vrouwenbeweging die ijverde voor een reorganisatie van de maatschappij kregen navolging in de feministische kunstgeschiedenis. De eerste groep beweerde dat kunst als neutraal moest worden beschouwd en dat een kunstwerk gewoon goed of slecht was, ongeacht de sekse van de maker. De vrouwenbeweging daarentegen beargumenteerde dat sekse en gender altijd een aandachtspunt moest zijn en dat het idee van neutraliteit eigenlijk een mannelijk perspectief was dat zich voordeed als objectiviteit.³² De volgende casestudy's van de twee publicaties van Linda Nochlin (1973) en Rozsika Parker en Griselda Pollock (1981) geven een helder beeld van deze twee tendensen en benaderingen van de feministische kunstgeschiedenis. De derde casestudy, de publicatie van Amelia Jones, schetst beknopt de ontwikkelingen van de feministische kunstgeschiedenis tot 2003.

Linda Nochlin

Linda Nochlin publiceerde in 1973 haar artikel 'Why Have There Been No Great Women Artists?'. Dit artikel wordt ook wel gezien als baanbrekend voor de feministische

³¹ Hatt en Klonk 2006, pp. 146-147.

³² Hatt en Klonk 2006, pp. 146-147.

kunstgeschiedenis. Nochlin stelde in dit artikel onder andere de problemen binnen de kunstgeschiedenis als discipline aan de kaak. Ze liet zien dat de feministische benadering de door mannen gedomineerde kunstgeschiedschrijving probeerde uit te dagen door een feministische heroverweging van die kunstgeschiedenis. Nochlin beargumenteerde dat de feministische kunstgeschiedenis de discipline als geheel moest aanpakken. Zij moest dus niet alleen focussen op de inhoud van de kunstgeschiedenis, die de kunst en kunstenaars bekeek, maar moest het vakgebied in zijn geheel transformeren. Nochlin zette zich af tegen het idee van het plaatsen van vrouwelijke kunstenaars in de westerse kunstgeschiedenis alsof ze werden herontdekt. Dit zou het negatieve idee versterken dat grote vrouwelijke kunstenaars zeldzaam waren en dat zij een uitzondering zouden zijn op een algemene regel van genialiteit als een mannelijk domein. Nochlin zette zich tevens af tegen het idee van het erkennen van het fundamentele verschil tussen vrouwelijke kunstenaars en mannelijke kunstenaars. Dit zou dan in de vorm van een kunst zijn waarin vrouwelijke gevoeligheid, vrouwelijke ervaringen en vrouwelijke esthetiek werden blootgelegd. Volgens Nochlin bestond er geen essentie van de vrouw die alle vrouwen met elkaar verbond. Een voorbeeld hiervan is Frida Kahlo die meer overeenkomsten zou hebben met een mannelijke Mexicaanse tijdgenoot dan met bijvoorbeeld een eigentijdse vrouwelijke kunstenaar die in Parijs actief was.³³

Nochlin gaf vervolgens drie redenen waarom de kunstgeschiedenis al die tijd is gedomineerd door mannelijke kunstenaars, kunstcritici en kunsthistorici. Het idee dat vrouwen gewoonweg minder capabel waren dan mannen in het vervaardigen van kunst is onjuist. Echter, er zijn mensen die dit wel als de waarheid zagen en nog steeds zien. De eerste reden dat de kunstgeschiedenis is gedomineerd door de man, is dat vrouwen niet volledig konden deelnemen aan de kunstwereld omdat hen de toegang tot de kunstacademies is ontzegd. Vrouwen konden dus geen kunst vervaardigen op hetzelfde niveau als de mannen. De tweede reden is het gevolg van de eerste reden, namelijk dat vrouwen niet mochten werken met een naaktmodel omdat dit als ongepast of onfatsoenlijk werd geacht. Vanwege dit stereotiepe vooroordeel werd het vrouwen moeilijk gemaakt om onder andere historiestukken te vervaardigen. Voor historicistukken was immers de kennis van het naaktmodel nodig. Historiestukken werden als het hoogst haalbare genre in de hiërarchie van de schilderkunst gezien. Om deze reden werden vrouwen gedwongen zich enkel bezig te houden met schildergenres die veel lager in de hiërarchie stonden, zoals het schilderen van bloemstukken.³⁴

³³ Hatt en Klonk 2006, pp. 147, 150-151; Nochlin 1973, pp. 1-4.

³⁴ Hatt en Klonk 2006, p. 151; Nochlin 1973, pp. 24-26.

De derde belangrijke reden volgens Nochlin was dat sommige vrouwen best kunst mochten maken, zolang dit maar niet in de weg stond van de echte vrouwelijke rollen in het leven zoals bruid, echtgenote en moeder zijn. Het vooroordeel dat een vrouw maar één lot had in het leven heeft dus een grote rol gespeeld in vrouwelijke kunst. Vrouwelijke kunstenaars met een succesvolle carrière waren wel bekend, Nochlin erkende dit ook. Ze benadrukte echter dat deze vrouwen vaak kunstenaarsvaders hadden of andere mannelijke steun die hen toegang verschafte tot materialen en kennis. Het belangrijkste element van Nochlins beweringen was dat het 'falen' van vrouwen op het gebied van kunst geen kwestie was van die individuele kenmerken, het leven van vrouwen of de capaciteiten van vrouwen. Het kwam volgens Nochlin echt door die institutionele vooroordelen en praktische obstakels die vrouwen hebben belemmerd. Het antwoord op de vraag van Nochlin in de titel had dus niks te maken met de vrouwelijke kunstenaars op een persoonlijk niveau. Het ging hier om die patriarchale maatschappij die er voor heeft gezorgd dat vrouwen niet dezelfde mogelijkheden hebben gekregen om kunst te vervaardigen.³⁵

Rozsika Parker en Griselda Pollock

Ongeveer tien jaar na de publicatie van Nochlin publiceerden Rozsika Parker en Griselda Pollock in 1981 hun boek *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Aan de ene kant was dit boek een voortzetting van het werk van Nochlin, maar aan de andere kant vertegenwoordigde het ook een kritiek op Nochlins werk. Parker en Pollock gaven een veel systematischer verslag van hoe een feministische benadering van de kunstgeschiedenis zou moeten verlopen.³⁶ Drie belangrijke verschillen komen naar voren wanneer dit naast Nochlin wordt geplaatst. Ten eerste namen Parker en Pollock een andere politieke positie in. Volgens hen hield Nochlins feminisme zich voornamelijk bezig met de gelijke rechten tussen mannen en vrouwen. Parker en Pollock daarentegen gaven de voorkeur aan een meer radicale houding die sterk beïnvloed was door het marxisme.³⁷ Dit vertegenwoordigt het breder debat binnen de feministische kunstgeschiedenis, wat is aangekaart in het begin van dit hoofdstuk. Hierbij gaat het om de twee tendensen van aan de ene kant feministen die enkel streden voor gelijke rechten tussen mannen en vrouwen en aan de andere kant de feministische kunsthistorici die zijn geïnspireerd door de vrouwenbeweging die een reorganisatie van de maatschappij ijverde. Parker en Pollock claimden dat Nochlin de eerste positie aanhing. Zo stelde Nochlin dat vrouwen grote kunstenaars konden worden als ze dezelfde kansen hadden gekregen als hun mannelijke tijdgenoten. Hier zou seksisme dan mee kunnen worden uitgesloten. Parker en Pollock claimden hiertegenover dat zelfs als vrouwen dezelfde kansen

³⁵ Hatt en Klonk 2006, p. 152; Nochlin 1973, pp. 28-29, 30, 36-37.

³⁶ Hatt en Klonk 2006, p. 152; Parker en Pollock 1981, pp. xvii-xix, 6, 46-49, 130-133, 169.

³⁷ Hatt en Klonk 2006, p. 152; Parker en Pollock 1981, pp. 8, 46-49.

hadden gekregen als mannen het seksisme had blijven bestaan. Hierdoor zou het patriarchaat, dat is gebaseerd op een seksistische structuur, blijven voortbestaan. Zelfs als vrouwen toegang hadden gehad tot naaktmodellen of ander onderwijs, zou hun werk nog steeds als ondergeschikt aan de man zijn beschouwd, omdat de mannen de betekenissen bepaalden.³⁸ Volgens Parker en Pollock moest dus worden gezocht naar een antwoord op de fundamentele vraag waarom de man de algehele betekenis van kunst heeft bepaald.³⁹

Ten tweede gingen Parker en Pollock op zoek naar de diepe structuur van seksisme en de systematische middelen waarmee het patriarchaat zichzelf voortdurend reproduceerde. Ze wendden zich hierbij tot de notie van ideologie. Ze vatten hun argument samen in de zin “Kunst is geen spiegel”⁴⁰. Kunst kopieerde volgens hen niet louter hoe de wereld eruitzag of hoe het leven van de vrouw eruitzag, maar kunst construeerde een stereotype. Kunst was niet beschrijvend, maar prescriptief. Sterker nog, kunst was volgens hen op geen enkele manier neutraal, omdat het een actieve rol speelde in het reproduceren van het patriarchaat.⁴¹ De sleutelterm in deze theorie was het woord ‘verschil’. Parker en Pollock beweerden namelijk dat de vrouw altijd werd gedefinieerd als de ander van de man, als een tegenpool of een negatief. Het was daarom volgens hen niet genoeg om te onderzoeken hoe de vrouw is gepositioneerd, maar men moest dit onderzoeken binnen dat bredere systeem waarin werd gediscrimineerd op basis van gender.⁴²

Die versterking van de mannelijkheid door het verschil aan te duiden van de vrouw was ook te zien bij het vrouwelijk naakt. Vrouwen zijn als muze geobjectiveerd, gedehumaniseerd, gestereotypeerd en op een incorrecte manier gerepresenteerd door de mannelijke kunstenaar. Wat volgens Parker en Pollock vooral problematisch was aan deze representatie van vrouwen in de kunst, was dat het een ideologische kwestie betrof. De man die de naakte vrouw schilderde nam niet zo zeer bewust deel aan een patriarchaal complot. Het verschil in gender zat in zijn hoofd en dit verschil was voor hem zo vanzelfsprekend dat hij hier niet verder over hoefde na te denken.⁴³ Vernon Hyde Minor gaf in zijn boek *Art History's History* uit 1994 een term die nog steeds wordt gebruikt voor dit fenomeen, namelijk masculiene vooringenomenheid. Minor haalde tevens een term aan die is geïntroduceerd door Laura Mulvey in haar artikel ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ uit 1975. Mulvey keert terug in één van de catalogi in hoofdstuk 3. Mulvey was een invloedrijke kunsthistorica die zich bezig heeft gehouden met het feminisme en de feministische kunstgeschiedenis.

³⁸ Hatt en Klonk 2006, pp. 152-153; Parker en Pollock 1981, pp. xviii, 45-49, 130-133.

³⁹ Hatt en Klonk 2006, p. 153; Parker en Pollock 1981, pp. 58, 121.

⁴⁰ Hatt en Klonk 2006, p. 153; Parker en Pollock 1981, p. 119. Vertaling auteur. Originele citaat: “Art is not a mirror.”

⁴¹ Hatt en Klonk 2006, pp. 152-153; Parker en Pollock 1981, pp. xvii, 119.

⁴² Hatt en Klonk 2006, pp. 153-154; Parker en Pollock 1981, pp. 13, 44-45, 80-81, 132.

⁴³ Hatt en Klonk 2006, pp. 154-155; Parker en Pollock 1981, pp. 1-10, 13, 114-124.

Mulvey introduceerde in de jaren 70 de term mannelijke blik, waarbij met het mannelijke perspectief wordt gekeken naar de vrouw in de kunst. De man is hier altijd actief en de vrouw altijd passief.⁴⁴ Parker en Pollock relateerden hun argument over ideologie vervolgens aan de kunstgeschiedenis.⁴⁵ Kunstgeschiedenis was volgens hen “niet de uitoefening van neutrale ‘objectieve’ wetenschap, maar een ideologische praktijk”⁴⁶. Ze claimden dat elke kunsthistoricus werkte binnen een structuur van kennis en ideeën, waarvan een ideologie bepaalde wat er werd opgeschreven. Niemand van ons kan buiten onze eigen cultuur en geschiedenis stappen en een absoluut neutraal standpunt innemen. Wel kunnen we volgens Parker en Pollock onze eigen positie identificeren en erkennen.⁴⁷

Ten derde, in plaats van Nochlins algemene uiteenzetting van die patriarchale vooroordelen in de kunstwereld, drongen Parker en Pollock aan op een meer divers beeld van de kunstgeschiedenis en een weigering van algemene categorieën als ‘vrouwelijke kunstenaar’ of ‘vrouw’. Parker en Pollock claimden dat het feminisme heel precies moest zijn in het opschrijven van de geschiedenis over vrouwen en seksisme. Het spreken over vrouwelijke kunstenaars als een gezamenlijke groep suggereerde namelijk volgens hen een onveranderlijke geschiedenis, alsof vrouwen die schilderden of beeldhouwden altijd onderhevig waren aan dezelfde druk, vooroordelen of beloningen. Ze zetten zich af tegen het idee dat vrouwelijke kunstenaars op welke manier dan ook vergelijkbaar waren. Nochlin deed dit ook, maar Parker en Pollock gingen een stapje verder door te beweren dat die termen geheel moesten worden vermeden. Parker en Pollock bestreden tevens het idee dat er een rechtlijnig historische ontwikkeling van vooruitgang was van de vrouwelijke kunstenaar. Vrouwen, kunst en ideologie bestonden in verschillende relaties in verschillende perioden.⁴⁸

Schrijven in termen van vrouwelijke kunstenaars was volgens hen homogeniseren en gelijktrekken. Dit zou namelijk ten onrechte beweren dat uitsluiting de kern vormt van de kunst van vrouwen. Volgens Parker en Pollock zou het beweren van zo'n vrouwelijke essentie de vijand, het patriarchaat, gelijk geven. Het patriarchaat gebruikte namelijk die stereotiepe aspecten om vrouwen te onderdrukken.⁴⁹ Hierbij kwam ook het kritiek van Parker en Pollock op de westerse canon van de kunstgeschiedenis. Deze canon werd en

⁴⁴ Minor 1994, pp. 154, 158; Hatt en Klonk 2006, p. 191; Mulvey 2008, p. 206; Mulvey publiceerde oorspronkelijk haar artikel in de herfst van 1975 in het tijdschrift *Screen*, Volume 16, pp. 6-18; Vertaling auteur. Originele term: masculinist bias. Vertaling auteur. Originele term: male gaze.

⁴⁵ Hatt en Klonk 2006, p. 155; Parker en Pollock 1981, pp. 1-10.

⁴⁶ Hatt en Klonk 2006, p. 155; Parker en Pollock 1981, p. xvii. Vertaling auteur. Originele citaat: “We make the distinction clear in order to emphasize that the way the history of art has been studied and evaluated is not the exercise of neutral ‘objective’ scholarship, but an ideological practice.”

⁴⁷ Hatt en Klonk 2006, p. 155; Parker en Pollock 1981, p. xvii.

⁴⁸ Hatt en Klonk 2006, pp. 152, 155-156; Parker en Pollock 1981, pp. xviii, 87-92, 113, 136.

⁴⁹ Hatt en Klonk 2006, pp. 152, 155-156; Parker en Pollock 1981, pp. xviii, 87-92, 113, 136.

wordt altijd beïnvloed door de positie en ideologie van de kunsthistoricus.⁵⁰ Daarom kwamen zij met het idee van gedetailleerde en specifieke casestudy's, ook wel te lezen in het hoofdstuk 'God's little artist'.⁵¹ Wat volgens hen nodig was was een "complexe en niet-unitaire geschiedenis"⁵². Met andere woorden, een vermenging van gender met andere sociale categorieën. Hierbij maakte het niet uit dat het rommelig was. De vrouwengeschiedenis moest worden vermengd met andere historische aspecten.⁵³

Amelia Jones

Terwijl de eerste twee casestudy's een beeld hebben gegeven van de twee tendensen binnen de feministische kunstgeschiedenis, geeft deze casestudy een beeld van de ontwikkelingen na de publicaties van Nochlin en Parker en Pollock. Amelia Jones publiceerde in 2003 haar artikel 'Feminism, Incorporated: Reading "postfeminism" in an anti-feminist age'. In de jaren tachtig en negentig van de twintigste eeuw ontwikkelde de term feminisme zich als een woord met negatieve lading. Daarom heeft zich de term postfeminisme ontwikkeld. Jones gebruikte ook deze term. Jones concentreerde zich in haar artikel uitsluitend op het kunstmedium fotografie, omdat het volgens haar de fotografie was die het vaakst werd gebruikt om een ideologische rol te spelen. De foto stond centraal in het scheppen van een beeld van de menselijke identiteit en bepaalde hierdoor de normen van de westerse mens. Hierbij werden verschillen in gender, sociale positie, geaardheid en etniciteit doorgaans niet meegerekend. Net als Parker en Pollock schreef Jones over Mulvey's fenomeen mannelijke blik. Volgens Jones was deze inderdaad ontstaan in die patriarchale ideologie. Maar, Jones ging een stapje verder dan Parker en Pollock, en gebruikte hierbij het fenomeen fetisjisme. Hierbij claimde ze dat een beeld van een vrouw in de kunst altijd diende voor mannelijk genot. Een vrouw is daarbij altijd terug te refereren in relatie tot de man, als vrouw, dochter, zus of moeder.⁵⁴

Bij het postfeminisme kwam de notie van de intersectionaliteit ook aan bod. De postfeminist streed niet enkel meer voor gelijke rechten tussen man en vrouw, maar ook voor de rechten van andere gemarginaliseerde groepen, zoals mensen van kleur, queermensen, gehandicapte mensen en anderen. In de jaren negentig werd volgens Jones namelijk nog een erg wit feminisme aangehangen. Hiermee werd bedoeld dat de feministen stredden voor de witte, hetere vrouw met een hoge sociale positie. Het woord postfeminisme duidde volgens Jones op het herdefiniëren en het herstellen van de termen vrouwelijk, feminisme en

⁵⁰ Parker en Pollock 1981, pp. xvii, 3-7, 135-136.

⁵¹ Parker en Pollock 1981, pp. 82-113.

⁵² Parker en Pollock 1981, p. 84. Vertaling auteur. Originele citaat: "It is this complex and non-unitary history to which we have to attend."

⁵³ Parker en Pollock 1981, pp. 83-84, 87-92.

⁵⁴ Jones 2003, pp. 314-315, 318, 325.

mannelijkheid. De term probeerde op deze nieuwe manier te strijden tegen racisme, sociale ongelijkheid, discriminatie op het gebied van gender en seksuele geaardheid, en hiermee het patriërchaat.⁵⁵

De relevantie van feministische kunstgeschiedenis

Hatt en Klouk gaven aan het einde van hun hoofdstuk 'feminisme' nog een interessant beeld van de kritieken op de feministische kunstgeschiedenis. De reacties op de vroege feministische kunstgeschiedenis, en op het feminisme in het algemeen, waren vaak extreem vijandig. Tegenstanders noemden feministische kunstgeschiedenis politiek gemotiveerd. De feministische kunstgeschiedenis zou de academie misbruiken voor propagandistische doeleinden in plaats van wetenschappelijke vooruitgang. Dit was natuurlijk precies wat de feministen probeerden bloot te leggen. Volgens hen bestond er namelijk geen onafhankelijke of neutrale geschiedenis. Hatt en Klouk claimden dat de kunstgeschiedenis als discipline nu niet enkel erkende dat feminisme een legitieme benadering was, maar dat het zelfs essentieel was voor een volledig adequaat begrip van kunst en diens geschiedenis. Volgens Hatt en Klouk was de feministische kunstgeschiedenis een benadering die aan de rest liet zien dat kunstgeschiedenis niet simpelweg een voortschrijdende universele ontwikkeling was. De kunstgeschiedenis moest rekening gaan houden met de complexe en specifieke geschiedenis van een kunstenaar, en moest dus de aspecten als geslacht, seksualiteit en gender toevoegen. De kunstgeschiedenis moest blijven zoeken naar verschil, discontinuïteit en de verklaring van het specifieke historische moment. De kunstgeschiedenis en de hedendaagse én toekomstige kunsthistorici konden en kunnen niet langer één enkel mechanisme toepassen dat historische verandering verklaart. Al met al heeft de opkomst van de feministische kunstgeschiedenis in de academie geleid tot een toename van boeken, artikelen, tijdschriften en tentoonstellingen waar gender een belangrijke rol speelt.⁵⁶ Dit brengt ons naar de rest van dit onderzoek, naar de tentoonstellingen over Frida Kahlo en welke parallellen hier bij te zien zijn met de feministische kunstgeschiedenis.

⁵⁵ Jones 2003, pp. 316, 318, 321.

⁵⁶ Hatt en Klouk 2006, pp. 169-170, 172; Minor 1994, p. 159.

Hoofdstuk 3 Tentoonstellingen over Frida Kahlo

Nu er een beeld is gegeven van de ontwikkelingen van de westerse canon en de feministische kunstgeschiedenis kan er worden gekeken naar de tentoonstellingen van Frida Kahlo in het westen van de wereld. Aan de hand van 15 tentoonstellingen over Kahlo is gekeken naar de ontwikkelingen vanaf de eerste tentoonstelling in 1938 tot en met de tentoonstelling in Assen tot en met 2022. De tentoonstellingen zijn in te zien in bijlage 1. De lijst met alle gevonden tentoonstellingen is in te zien in bijlage 2. In bijlage 3 is een grafiek te zien van de hoeveelheid tentoonstellingen per tien jaar. Vanwege de verschillen in tijd en plaats van de tentoonstellingen verschilt de structuur van de gebruikte tentoonstellingscatalogi van elkaar. De catalogi zijn zo veel mogelijk vergeleken op het gebied van de titel, het centrale thema in de tentoonstelling, de maatschappelijke thema's die aandacht kregen en hoezeer de tentoonstelling in ging op de kwestie gender. Elk tussenkopje begint beknopt met de ontwikkelingen die te zien zijn in de tentoonstellingen van de desbetreffende periode. Daarna worden de tentoonstellingen in chronologische volgorde kort toegelicht, waarna per tentoonstelling wordt gekeken naar de meest opvallende ontwikkelingen. In elk tussenkopje wordt uitgelicht welke parallellen de tentoonstellingen vertonen met de ontwikkelingen van de feministische kunstgeschiedenis. Aan de hand van de tentoonstellingen en de parallellen met de ontwikkelingen van de feministische kunstgeschiedenis, wordt gekeken hoe Kahlo binnen de westerse canon van de kunstgeschiedenis is geplaatst.

Tentoonstellingen tijdens het leven van Frida Kahlo

De ontwikkelingen van de vernieuwende kijk op de westerse canon en de feministische kunstgeschiedenis kwamen nog niet voor in de periode dat Kahlo leefde.⁵⁷ Toch is het interessant te kijken naar deze tentoonstellingen omdat bij deze tentoonstellingen goed te zien is dat Kahlo zeer populair en geliefd was bij haar tijdgenoten. Dit is een groot contrast met de desinteresse in Kahlo in de jaren 60, wat ook weer opmerkelijk is gezien de toenemende populariteit van Kahlo in de jaren 70. Daarbij zijn bij de tentoonstellingen van Kahlo tijdens haar leven wel parallellen te zien met de feministische kunstgeschiedenis, maar dan in de vorm van de voorbeelden waar de feministische kunsthistorici zich tegen afzetten.

De populariteit van Kahlo is te zien bij de eerste solotentoonstelling van Kahlo uit 1938 in New York (bijlage 1). André Breton heeft een bijdrage geschreven voor deze tentoonstellingscatalogus.⁵⁸ Breton was een theoreticus die veel invloed heeft gehad op de kunststroming surrealisme. Het surrealisme zou zijn ontstaan vanuit zijn ideeën.⁵⁹ Breton

⁵⁷ Wittcox en Demeester 2018, p. 12; Varriano 1994, pp. vii-ix; Simonton 2011, p. 2; Minor 1994, pp. 153-154; Langfeld 2018, pp. 1-3.

⁵⁸ Tent. cat. New York, Breton 1938, pp. 1-2.

⁵⁹ Tent. cat. Frankfurt, Pfeiffer 2020, p. 17; Caws 2004, pp. 14, 16.

heeft de kunst van Kahlo geplaatst onder de kunststroming surrealisme. Breton reisde in hetzelfde jaar als de tentoonstelling voor het eerst af naar Mexico.⁶⁰ Breton schreef in de catalogus lovende woorden over Kahlo's kunst. Breton erkende dat Kahlo een weg moest banen tussen die geniale mannelijke tijdgenoten. Kahlo leek toch te slagen in het afbeelden van het wonderbaarlijke Mexico en de volgens Breton Mexicaanse traditie.⁶¹

Echter, de lovende woorden waren vrij kort vergeleken met hoeveel hij heeft geschreven over de man van Kahlo, Diego Rivera, en de minnaar van Kahlo, Leo Trotski.⁶² Zo schreef hij bijvoorbeeld:

“[...] (de kwaliteiten die Rivera bezit) temmen het denken en de wegen van zijn vrouw, evenals het temmen van de prestige van wat de sprookjesachtige persoonlijkheid van Frida voor hem omgeeft.”⁶³

In de titel ‘Frida Kahlo (Frida Rivera)’ valt het op dat Kahlo eerst werd genoemd met haar meisjesnaam, en voor de tweede keer tussen haakjes met de achternaam van haar man. In de tekst van Breton is het mannelijk perspectief op Kahlo's leven en kunst goed terug te zien. Hierbij schreef Breton niet over Kahlo's eigen ervaringen, ideeën of gedachtes, maar enkel over de mannen in haar leven, zoals Rivera en Trotski. Kahlo werd gepresenteerd aan de lezer als ‘de vrouw van’ of ‘de minnares van’. Nochlin en Jones schreven ook over het idee dat een vrouw altijd in relatie tot de man werd gezien.⁶⁴ Daarbij is dit eveneens een voorbeeld van de theorie van Parker en Pollock die claimden dat de vrouw altijd de ander is van de man.⁶⁵ Kahlo werd ook zo voorgesteld. De notie van het feminisme over seksisme dat op een subtiele manier aanwezig is, is naar mijn inziens dus terug te lezen in de bijdrage van Breton. Dit is een voorbeeld van het seksisme dat nog sterk aanwezig was in musea en bij tentoonstellingen wat latere feministen van de jaren 70 probeerden bloot te leggen. Het idee komt naar voren dat de vrouw meer passief moest zijn tegenover de meer agressieve mannen in haar leven. Hier komt tevens het idee van het essentialisme bij kijken, waarbij werd gedacht dat de passiviteit van vrouwen een essentiële eigenschap was van vrouwen, terwijl deze eigenschap juist is geconstrueerd door de maatschappij.⁶⁶ Over het algemeen lijkt de mannelijke blik, de term van Mulvey, van Breton op de kunst van Kahlo kenmerken te

⁶⁰ Porchini en Orozco 2017, p. 2.

⁶¹ Tent. cat. New York, Breton 1938, pp. 1-2.

⁶² Tent. cat. New York, Breton 1938, pp. 1-2.

⁶³ Tent. cat. New York, Breton 1938, p. 1. Vertaling auteur. Originele citaat: “[...] aux miens donc ce qualité humaine son apprivoisement à la pensée et aux manières de sa femme, comme en prestige ce qui entoure pour lui la personnalité féérique de Frida.”

⁶⁴ Nochlin 1973, pp. 28-29; Jones 2003, pp. 315, 325.

⁶⁵ Parker en Pollock 1981, pp. 13, 44-45, 80-81, 132.

⁶⁶ Hatt en Klonk 2006, pp. 146-148.

hebben van de masculiene vooringenomenheid van Minor.⁶⁷ Dit duidt op de theorie van Parker en Pollock over de ideologische kwestie waar eigenlijk elke tentoonstellingsmaker mee te maken heeft gehad. Parker en Pollock probeerden men bewust te maken van dit fenomeen. Iedere tentoonstellingsmaker, ook bij latere tentoonstellingen, had immers een eigen ideologie en werkte binnen een structuur van kennis en ideeën.⁶⁸

Breton leek zich in zijn tekst vooral te concentreren op zijn ervaring van Mexico, en gaf zijn eigen Europese perspectief op Kahlo's kunst en leven.⁶⁹ Volgens Dafne Porchini's en Adriana Orozco's bijdrage in het blad *Dada/Surrealisme* kwam het vaker voor dat invloedrijke Franse surrealisten, waaronder dus Breton, een bezoek brachten aan Mexico. Ze verbonden volgens hen de Mexicaanse kunstenaar met het Europese perspectief aan het surrealisme.⁷⁰ Dit Europese perspectief op de Mexicaanse kunstenaar is ook te zien bij de tentoonstelling uit 1940 in Mexico Stad (bijlage 1). De tentoonstelling is georganiseerd door André Breton, Wolfgang Paalen en César Moro.⁷¹ Na Breton volgden meer Europese kunstenaars die een bezoek brachten aan Mexico, en Kahlo en haar man werden bekend onder deze Europese kunstenaars.⁷² Kahlo werd tentoongesteld met andere kunstenaars die werden geplaatst onder de kunststroming surrealisme. De tentoonstelling concentreerde zich op twee soorten kunstenaars: Mexicaanse kunstenaars en internationale kunstenaars. Zowel Kahlo als Rivera werden geplaatst bij de internationale kunstenaars, terwijl andere Mexicaanse kunstenaars werden geplaatst bij de Mexicaanse kunstenaars.⁷³ In de tentoonstellingscatalogus werd geen verklaring gegeven waarom dit gebeurde, maar Porchini en Orozco beweerden dat hier een onderverdeling is gemaakt tussen kwalitatief betere kunstenaars, de internationale kunstenaars, en de kwalitatief mindere kunstenaars, de Mexicaanse kunstenaars.⁷⁴

De plaatsing van Kahlo binnen de kwalitatief betere kunstenaars is opmerkelijk. Dit laat de populariteit van Kahlo als kunstenaar zien. Kahlo werd niet in de titel genoemd, maar speelde toch een prominente rol in de tentoonstelling. De Mexicaanse kunstenaars waren toentertijd nog niet zo bekend in Europa. Door het bezoek van Breton veranderde dit, en bij de Mexicaanse tentoonstelling zijn, net als bij de tentoonstelling van 1938, de perspectieven te zien van de Franse en Europese surrealisten op de Mexicaanse kunstenaars. Ondanks dat de vernieuwende manier van het kijken naar de geschiedenis pas later opkwam dan deze

⁶⁷ Minor 1994, pp. 154, 158; Hatt en Klonk 2006, p. 191; Mulvey 2008, p. 206.

⁶⁸ Hatt en Klonk 2006, p. 155; Parker en Pollock 1981, p. xvii.

⁶⁹ Tent. cat. New York, Breton 1938, pp. 1-2.

⁷⁰ Porchini en Orozco 2017, p. 1.

⁷¹ Tent. cat. Mexico Stad, Breton 1940. Bij de tent. cat. uit 1940 staan geen paginanummers vermeld.

⁷² Porchini en Orozco 2017, p. 3.

⁷³ Tent. cat. Mexico Stad, Breton 1940.

⁷⁴ Porchini en Orozco 2017, p. 1; Tent. cat. Mexico Stad, Breton 1940.

tentoonstelling plaatsvond, is het toch opmerkelijk dat niet-westerse kunstenaars langzaamaan werden opgemerkt. Verder werd niet gesproken over het vrouw-zijn van Kahlo of haar positie als vrouwelijke kunstenaar.⁷⁵

De laatste solotentoonstelling van Kahlo voor haar overlijden vond plaats in 1953 in Mexico Stad (bijlage 1). Toentertijd was Kahlo al erg ziek. Bij deze tentoonstelling is, net als bij de eerste twee genoemde tentoonstellingen, te zien dat Kahlo tijdens haar leven zeer populair en vooral ook geliefd was bij haar tijdgenoten. De tentoonstellingscatalogus van deze tentoonstelling is niet bekend, maar de organisator van de tentoonstelling, Lola Álvarez Bravo, vertelde in een beeldfragment over deze tentoonstelling. Bravo sprak lovend over haar vriendin Kahlo. De dag van de opening van de tentoonstelling waren veel mensen aanwezig die Kahlo wilden zien. Die populariteit is ook te zien op de foto van Kahlo die in bed lag (afb. 1), met schilders, artsen en andere kennissen om haar heen. Niet alleen kennissen, maar ook geïnteresseerden in haar kunst waren aanwezig en probeerden nog de laatste interviews met haar af te leggen. Bravo vertelde in het beeldfragment dat het zo druk werd in de galerie, dat ze Kahlo moesten verplaatsen naar de tuin. Overigens werd bij deze tentoonstelling niet verder ingegaan op Kahlo's vrouw-zijn of haar positie als vrouwelijke kunstenaar.⁷⁶

Zo veel belangstelling voor de kunstenaar laat zien hoe populair ze was aan het einde van haar leven. Echter, na haar dood lijkt haar populariteit af te nemen. Volgens de zoekresultaten van de database van the National Art Library, de website van the Museum of Modern Art in New York en de tentoonstellingscatalogi uit 1998 uit Martigny en Parijs hebben in de periode van 1953 tot 1978 amper solotentoonstellingen plaatsgevonden van Kahlo. Het MoMa benoemde wel dat haar kunstwerken werden tentoongesteld, maar enkel in meer algemene tentoonstellingen, over bijvoorbeeld surrealistische kunstenaars, Mexicaanse kunstenaars of tentoonstellingen van de vaste collectie.⁷⁷ Daarom is de volgende gebruikte tentoonstelling in dit onderzoek een tentoonstelling uit het jaar 1978. Het is opmerkelijk dat na Kahlo's overlijden amper meer solotentoonstellingen werden georganiseerd. Maar ook het feit dat er minder werd georganiseerd is interessant voor dit onderzoek en geeft een goed beeld van de opkomende interesse in Kahlo in de latere jaren.

⁷⁵ Porchini en Orozco 2017, p. 3; Tent. cat. Mexico Stad, Breton 1940.

⁷⁶ YouTube Video 2018.

⁷⁷ <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2016/spelunker/constituents/2242/> <geraadpleegd op [02-07-2022]>; Tent. cat. Martigny 1998, pp. 271-274; Tent. cat. Parijs 1998, pp. 232-235.

Tentoonstellingen over Frida Kahlo vanaf de jaren 70

In de jaren 70 ontwikkelde zich de feministische kunstgeschiedenis zoals in hoofdstuk 2 is behandeld.⁷⁸ De ontwikkelingen van de feministische kunstgeschiedenis vertoont parallellen met de ontwikkelingen van de tentoonstellingen over Frida Kahlo. De toenemende populariteit van Kahlo en de poging haar te plaatsen binnen de westerse canon is te zien bij het aantal tentoonstellingen die over haar werden georganiseerd vanaf de jaren 70 vergeleken met de jaren 60. In de grafiek in bijlage 3 is deze ontwikkeling goed te zien. Kahlo is rond deze tijd nog niet zozeer toegevoegd in de westerse kunstgeschiedenis, maar aan de hand van tentoonstellingen vanaf de jaren 70 tot en met de jaren 90 zijn hier grote ontwikkelingen in te zien. Niet enkel de feministische benadering op de hervorming van de westerse canon is te zien maar ook de postkoloniale benadering: een poging van het toevoegen van een niet-westerse kunstenaar. Te beginnen bij de tentoonstelling uit 1978 in Chicago (bijlage 1). Volgens de tentoonstellingsmakers was Kahlo toentertijd nog niet zo bekend in de Verenigde Staten. Daarbij lijkt de nadruk te verschuiven van Kahlo's kunst naar Kahlo's persoonlijke leven.⁷⁹ Dit is eveneens te zien bij het volgende citaat van de hoofdconservator:

“Van haar werken zijn de meest opvallende de emotioneel geladen zelfportretten en fantastische beelden die haar fysieke en psychologische pijn laten zien: haar onvermogen om kinderen te krijgen en haar stormachtige relatie met haar man, Diego Rivera.”⁸⁰

Het is opmerkelijk om te zien dat enkel haar pijnen worden genoemd die te maken hebben met Kahlo's vrouw-zijn. De feministische kunsthistorici ijverden voor een toevoeging van deze vrouwelijke onderwerpen aan de westerse canon.⁸¹ De nadrukkelijkheid op Kahlo als vrouw, en de pijn die enkel een vrouw kan lijden, lijkt een centraal thema te zijn in de tentoonstelling.⁸²

De tentoonstelling van 1978 benadrukte het belang van onderzoek doen naar Kahlo. Hoewel Kahlo op dat moment nog niet zo bekend was, is hier wel een ontwikkeling te zien en een parallel met de eerste feministische kunsthistorici. Vroege feministische kunsthistorici gingen actief op zoek naar vrouwen in de kunstgeschiedenis om te laten zien dat vrouwen wel degelijk net zo capabel waren als mannen in het vervaardigen van kunst. Eén van deze

⁷⁸ Hatt en Klonk 2006, pp. 146-147.

⁷⁹ Tent. cat. Chicago 1978, p. 1.

⁸⁰ Tent. cat. Chicago, Kirshner 1978, p. 3. Vertaling auteur. Originele citaat: “Among her works, the most striking are the emotionally-charged self-portraits and fantastical images illustrating her physical and psychological pain - her inability to bear children, and her stormy relationship with her husband, Diego Rivera.”

⁸¹ Hatt en Klonk 2006, pp. 146-147.

⁸² Tent. cat. Chicago 1978, p. 1.

manieren was om de verhalen van belangrijke vrouwen op te schrijven. Kahlo werd in deze tentoonstelling als zo'n belangrijke vrouw voorgesteld. Hier kan worden afgevraagd of de tentoonstellingsmakers wilden bewijzen dat Kahlo in de geschiedenis mee kon tellen met de grote kunstenaars.⁸³ De tentoonstelling van 1978 vertoont nog een parallel met de feministische kunstgeschiedenis. Kahlo's huwelijk met Rivera werd genoemd alsof dit bij haar identiteit hoorde. Nochlin en Jones schreven over dit idee dat een vrouw altijd in relatie tot de man werd gezien, alsof zij niet zelf een eigen identiteit had.⁸⁴

Het is interessant te kijken naar de tentoonstellingen die zijn georganiseerd na de publicatie van Parker en Pollock (1981) en te kijken naar deze parallellen. Daarbij is het interessant te kijken naar de verschillen met de tentoonstelling van 1978 en of de twee tendensen van Nochlin en Parker en Pollock te zien zijn. Twee opvallende aspecten aan de tentoonstelling uit 1978, namelijk de verschuiving van Kahlo's kunst naar haar persoonlijke leven en de poging Kahlo toe te voegen aan de westerse canon, zijn ook te zien in de tentoonstelling van 1982 in Londen (bijlage 1). Dit was geen solotentoonstelling van Kahlo, maar een tentoonstelling over haar en de fotograaf Tina Modotti. In de catalogus werd een korte introductie gegeven op Kahlo's leven, waar die verschuiving naar haar persoonlijke leven opvalt. Haar ongeluk, huwelijk en miskramen werden benoemd en in verband gelegd met haar lijden en verlangen dat in haar kunst te zien zou zijn.⁸⁵ Laura Mulvey, eveneens benoemd in hoofdstuk 2, heeft onder andere een stuk over Kahlo geschreven in de catalogus. Wat opvalt is dat ze begon met het citeren van André Breton. Ze schreef vervolgens dat de bedoeling van deze tentoonstelling was om meer grip te krijgen op de eigen geschiedenis. Hiervoor probeerde ze te achterhalen wat er was bereikt en op welke manieren dat was belemmerd. Mulvey beweerde dat het centrum van de kunst in Europa en Noord-Amerika lag, waardoor de Mexicaanse kunst is genegeerd. De originele, brede en rijke Mexicaanse kunst wilde ze door middel van de tentoonstelling weer op de kaart zetten.⁸⁶ Hier werd dus weer een poging gedaan Kahlo binnen de westerse canon te plaatsen.

In de tentoonstelling van 1982 werd nog meer de nadruk gelegd op het belang van het organiseren van tentoonstellingen over Kahlo dan in de tentoonstelling van 1978. De poging van de tentoonstelling uit 1978 om Kahlo toe te voegen aan de westerse canon sluit aan bij de ene tendens van het feminisme en de feministische kunstgeschiedenis die is behandeld in hoofdstuk 1 en hoofdstuk 2. Hier werd namelijk op mindere mate ingegaan op het belang van tentoonstellingen van Kahlo, terwijl dit wel bij de tentoonstelling van 1982 gebeurde. De

⁸³ Tent. cat. Chicago 1978, p. 1; Scott 1996, pp. 1-2.

⁸⁴ Tent. cat. Chicago 1978, p. 1; Nochlin 1973, pp. 28-29; Jones 2003, pp. 315, 325.

⁸⁵ Tent. cat. Londen 1982, pp. 2, 6.

⁸⁶ Tent. cat. Londen, Mulvey en Wollen 1982, p. 7.

tentoonstelling van 1982 sluit meer aan bij de theorie van Parker en Pollock, waarbij een fundamentele reorganisatie van de maatschappij werd geijverd. De tentoonstellers lijken een meer bewust beeld te laten zien over de plaatsing van Kahlo binnen die westerse canon en zich meer bewust te zijn van diens eigen ideologische positie.⁸⁷

De tentoonstelling vertoont nog een parallel met de tweede tendens van de feministische kunstgeschiedenis. De introductie van de tentoonstellingscatalogus lijkt een korte casestudy waarin al wat meer verschillende aspecten van haar leven worden verteld, zoals haar persoonlijke leven, haar pijn, haar huwelijk en haar kunst. Volgens de theorie van Parker en Pollock zou de kunstgeschiedenis aan de hand van casestudy's moeten worden opgeschreven.⁸⁸ Wel valt bij deze casestudy op dat haar vrouw-zijn de meeste aandacht kreeg, als vrouw van Rivera, maar ook als vrouw met vrouwenleed, zoals miskramen. Verder in de catalogus valt het op dat de theorie van Breton duidelijk aanwezig is en nadrukkelijk werd gebruikt door Mulvey.⁸⁹ Ondanks Mulvey's theorie dat is gebaseerd op de psychoanalyse, wat eveneens voor Bretons surrealisme het belangrijkste aspect is geweest, is het toch opvallend dat Mulvey Breton aanhaalde.⁹⁰ Interessant is namelijk dat zij in de jaren 70 de term mannelijke blik introduceerde, om aan te geven dat met een mannelijk perspectief werd gekeken naar de vrouw. Vervolgens haalde ze wel Breton aan, die juist met zijn mannelijke perspectief de kunst van Kahlo heeft gewaardeerd, zoals ook te lezen is bij de tentoonstelling van 1938.⁹¹

Het is interessant te kijken of de tentoonstellingen in de jaren 90 nog parallellen vertonen met de publicatie van Parker en Pollock en of de tentoonstellingen parallellen vertonen met de claims van Jones over de jaren 90. In de jaren 90 valt op dat meer tentoonstellingen worden georganiseerd vergeleken met de jaren 70 en 80. Dit is te zien in de grafiek in bijlage 3. Die toenemende populariteit is ook te zien bij de tentoonstelling uit 1993 in Houston (bijlage 1). Bij deze tentoonstelling leek de nadruk nog meer te verschuiven van haar kunst naar haar als persoon.⁹² De notie van het kunnen voelen van Kahlo's emoties door haar kunst heen kwam tevens terug in deze tentoonstelling:

⁸⁷ Tent. cat. Chicago 1978, p. 1; Tent. cat. Londen 1982, pp. 2, 6-7; Hatt en Klonk 2006, pp. 146-147; Parker en Pollock 1981, p. xvii.

⁸⁸ Tent. cat. Chicago 1978, p. 1; Tent. cat. Londen 1982, pp. 2, 6-7; Parker en Pollock 1981, pp. 83-84, 87-92.

⁸⁹ Tent. cat. Londen, Mulvey en Wollen 1982, p. 7.

⁹⁰ Hatt en Klonk 2006, p. 182; Mulvey 2008, p. 203; Caw 2004, p. 16; Bauduin 2014, pp. 36, 41.

⁹¹ Tent. cat. Londen, Mulvey en Wollen 1982, p. 7; Mulvey 2008, p. 206.

⁹² Tent. cat. Houston, Vitali 1993, pp. 6-7.

“Frida Kahlo's unieke, charismatische uitstraling heeft vandaag de dag niet minder kracht [...]. Integendeel, de groep bewonderaars van Kahlo groeit elk jaar.”⁹³

In deze tentoonstelling werd niet enkel Kahlo's kunst geëxposeerd, maar ook kunst van haar tijdgenoten, zoals haar man Rivera. Deze tentoonstelling presenteerde naast kunst ook andere voorwerpen, zoals volkskunst uit onder andere India en Colombia. Dit werd toegevoegd omdat Kahlo hier geïnspireerd door zou zijn geweest. Het valt op dat haar kunst door de tentoonstellingsmakers als een blauwdruk werd gezien van de Mexicaanse kunst.⁹⁴ Als dit tegenwoordig zou worden gezegd zou dit als problematisch kunnen worden opgevat, omdat elke kunst van elke kunstenaar verschilt. De tentoongestelde Indiase en Colombiaanse volkskunst geeft de indruk dat er opnieuw met een vrij westerse blik is gekeken naar de voorwerpen en deze op die manier bij elkaar zijn geplaatst.

De postkoloniale benadering van de kunstgeschiedenis door niet-westerse kunstenaars toe te voegen aan de westerse canon valt op bij de tentoonstellingen van de jaren 90. Zo ook bij de tentoonstelling in Martigny van 1998 (bijlage 1). De tentoonstelling concentreerde zich erg op het Mexicaanse aspect van de kunstenaars. Ze zagen de tentoonstelling als een toenadering van de verschillende volkeren uit Zwitserland en Mexico.⁹⁵ Daarbij laat de tentoonstelling de opkomende populariteit nadrukkelijk zien in de tentoonstellingscatalogus:

“Terwijl de werken van Diego Rivera in overvloed te verkrijgen zijn [...], zijn de werken van Frida Kahlo juist beperkt tot ca. honderd werken die de gehele wereld vandaag wilt exposeren.”⁹⁶

Deze tentoonstelling ging over zowel Kahlo als Rivera, waarbij erg de nadruk werd gelegd op het huwelijk tussen de twee kunstenaars. Zoals in hoofdstuk 2 is behandeld, schreven Nochlin, Parker, Pollock en Jones over een visie op de vrouw waarbij de vrouw altijd in relatie tot een man werd gezien. Bij deze tentoonstelling kwam dit ook naar voren.⁹⁷ Dit was eveneens het geval bij de tentoonstelling over Kahlo en Rivera van 1998 in Parijs (bijlage 1). De nadruk lag weer erg op het huwelijk tussen de twee kunstenaars. Deze tentoonstelling noemde de twee kunstenaars representatief voor de Mexicaanse kunst. De politieke voorkeuren van de twee werden bij deze tentoonstelling als één van de eerste keren

⁹³ Tent. cat. Houston, Vitali 1993, p. 6. Vertaling auteur. Originele citaat: “Frida Kahlo's singular, charismatic aura has no less power today [...]. On the contrary, her community of admirers grows with every year.”

⁹⁴ Tent. cat. Houston, Vitali 1993, pp. 6-7.

⁹⁵ Tent. cat. Martigny, Padilla 1998, p. 9.

⁹⁶ Tent. cat. Martigny, Gianadda 1998, p. 5. Vertaling auteur. Originele citaat: “Si la production de Diego Rivera est abondante [...], celle de Frida Kahlo se limite à une centaine d'oeuvres que le monde entier souhaite exposer aujourd'hui.”

⁹⁷ Tent. cat. Martigny, Padilla 1998, p. 9; Nochlin 1973, pp. 28-29; Parker en Pollock 1981, pp. 13, 44-45, 80-81, 132; Jones 2003, pp. 315, 325.

genoemd. De notie van het kunnen voelen van Kahlo's emoties in haar kunst kwam ook naar voren. Bij deze tentoonstelling werd het vrouw-zijn van Kahlo wel benoemd. De tentoonstellingsmakers claimden dat de verbinding van Mexico met Parijs tevens een belangrijk doel was.⁹⁸ Het aantal tentoonstellingen in de jaren 90 nemen dus toe. Daarbij wilden de tentoonstellingsmakers in de jaren 90 de westerse wereld verbinden met de Mexicaanse wereld. Overigens leek er niet zo ingegaan te worden op het vrouw-zijn van Kahlo, en werd ze vooral in relatie tot haar man gepresenteerd.

Tentoonstellingen over Frida Kahlo vanaf 2000

Vanaf de jaren 2000 neemt het aantal tentoonstellingen over Kahlo nog meer toe. Dit is te zien op de grafiek in bijlage 3. Het thema van de tentoonstellingen lijkt nog meer te verschuiven van haar kunst naar haar persoonlijke leven dan bij de tentoonstellingen hiervoor. Hierbij speelden de pijn, maar ook de politieke en culturele aspecten van haar leven een grote rol. De notie van trots kwam voor het eerst een stuk nadrukkelijker naar voren in de tentoonstellingscatalogi vanaf 2000. De tentoonstellingsmakers waren trots een tentoonstelling te mogen organiseren over Kahlo. Daarnaast werd het vrouw-zijn van Kahlo nadrukkelijk genoemd en erkend. Het is interessant te kijken naar de parallellen tussen de publicatie van Jones met de tentoonstellingen over Kahlo na 2003. De eerstvolgende tentoonstelling kwam uit het jaar 2005, die in Londen plaatsvond (bijlage 1). Al de bovengenoemde aspecten zijn terug te zien in deze tentoonstelling. De kunst van Kahlo zou volgens deze tentoonstelling een getuigenis zijn van haar persoonlijke leven met alle pijn, lijden, blijdschap en liefde. De politieke, culturele en geografische aspecten van Kahlo's leven staan centraal in de tentoonstelling. Kahlo werd toentertijd gezien als één van de meest gevierde kunstenaars uit de twintigste eeuw. Die verschuiving van populariteit valt hier duidelijk op.⁹⁹ De verschillende aspecten van Kahlo's leven en identiteit krijgen dus steeds meer de aandacht. Dit kan duiden op een beginnende intersectionaliteit die na de jaren 2000 opkwam bij de feministen, behandeld in hoofdstuk 1, en de feministische kunsthistorici, behandeld in hoofdstuk 2. De notie van intersectionaliteit werd tevens benoemd in het artikel van Jones. De postfeminist zou niet meer strijden voor enkel gelijke rechten tussen man en vrouw, maar ook voor de rechten van andere gemarginaliseerde groepen, zoals mensen van kleur, queermensen, gehandicapte mensen en anderen.¹⁰⁰ Echter, deze notie van intersectionaliteit is nog niet zo sterk te herkennen als dat in meer recente tentoonstellingen te zien zal zijn.

⁹⁸ Tent. cat. Parijs, Trautmann, Tovar 1998, pp. 7-8.

⁹⁹ Tent. cat. Londen, Green, Todolí 2005, pp. 4, 6-7.

¹⁰⁰ Jones 2003, pp. 316, 318.

De notie van trots, de nadruk op haar persoonlijke leven en het vrouw-zijn van Kahlo kwamen ook voor bij de tentoonstelling van 2007 in Minneapolis (bijlage 1). Deze tentoonstelling werd georganiseerd ter viering van het 100-jarige geboortjaar van Kahlo. De catalogus laat opnieuw die trots zien, trots dat de tentoonstellingsmakers een tentoonstelling over Kahlo hebben mogen organiseren. Het idee dat de nadruk voornamelijk op haar persoonlijke leven lag, heeft te maken met dat haar kunstwerken vooral op de achtergrond zijn gebruikt om dat persoonlijke levensverhaal mee te kunnen vertellen. Kahlo werd in deze tentoonstelling als één van de eerste keren benoemd als een voorbeeld van heroïsche terugwinning van diens eigen identiteit in tijden van sociale onderdrukking. Het vrouw-zijn van Kahlo speelde hierbij een belangrijke rol.¹⁰¹ Daarbij stonden haar culturele, politieke en Mexicaanse aspecten weer centraal:

“Ze is een vrouw van zowel haar eigen tijd als onze tijd. Geboren in 1907, aan de vooravond van een nieuwe eeuw, werd de kunstenaar - een radicaal in het bedenken en uitvoeren van een bijzonder avontuurlijke artistieke, seksuele en politieke identiteit - volwassen in opstandige tijden.”¹⁰²

De notie van pijn werd opnieuw benoemd, die in haar huwelijk te vinden was. Bij deze tentoonstelling kwam wel als één van de eerste keren voor dat Kahlo werd gezien als dapper omdat ze haar eigen identiteit heeft weten te ontwikkelen in een tijd waar deze identiteit niet de norm was. Dit zou de reden zijn geweest dat Kahlo toentertijd voornamelijk bekend werd bij vrouwen. De verschillende aspecten van haar leven en identiteit werden hier nog nadrukkelijker genoemd dan in 2005, wat lijkt op een toenemende ontwikkeling van de notie intersectionaliteit waar Jones over schreef in 2003.¹⁰³

Een opmerkelijk aspect van deze tentoonstelling was de geclaimde relatie van Kahlo met de Verenigde Staten. Haar kunst en hele identiteit zouden tot stand zijn gekomen door haar relatie met de Verenigde Staten. Hiertegenover zouden dan wel de essentiële aspecten van de Mexicaanse cultuur door Kahlo zijn gevangen in haar kunst.¹⁰⁴ Naar mijn mening werd in deze tentoonstelling nog met een zeer westerse blik gekeken naar de Mexicaanse cultuur. Wel erkenden de auteurs een heropleving van onderzoek doen naar Kahlo. De noties van vrouw-zijn, onderdrukking, pijn, vrijheid, politiek en identiteit kwamen allemaal voor in deze tentoonstelling. Wat opvalt is dat deze noties werden behandeld uit de tijd van Kahlo,

¹⁰¹ Tent. cat. Minneapolis 2007, p. 6.

¹⁰² Tent. cat. Minneapolis, Halbreich 2007, p. 8. Vertaling auteur. Originele citaat: “She is a woman of both her time and ours. Born in 1907, on the cusp of a new century, the artist – a radical in imagining and then asserting a peculiarly adventuresome artistic, sexual, and political identity – came of age in rebellious times.”

¹⁰³ Tent. cat. Minneapolis, Halbreich 2007, pp. 8-9; Jones 2003, pp. 316, 318.

¹⁰⁴ Tent. cat. Minneapolis, Lewis, González, Vela, Franco 2007, pp. 1-7.

maar ook werden behandeld uit de tijd van de tentoonstelling. De ideeën van 2007 over deze onderwerpen zijn gereflecteerd op Kahlo's tijd, zorgvuldig geselecteerd en met elkaar vergeleken, alsof deze onderwerpen en noties dezelfde waarden hadden in Kahlo's tijd als rond de tijd van de tentoonstelling.

Bij de tentoonstellingen is dus onder andere die verschuiving van de kunst van Kahlo naar haar persoonlijke leven duidelijk te zien. Zo ook bij de tentoonstellingen van 2010 in Chichester en Istanbul (bijlage 1). Deze tentoonstellingscatalogus is in Istanbul verschenen. De tentoonstelling was geen solotentoonstelling, maar een tentoonstelling over Kahlo en haar man Rivera. Kahlo en Rivera werden benoemd tot de twee grootste namen van de Mexicaanse en wereldse kunst. Met de tentoonstelling probeerden ze een hedendaags, realistisch en kritisch beeld te laten zien van de twee kunstenaars.¹⁰⁵ Het museum liet, net als veel andere rond deze tijd, die notie van het trotszijn zien:

“In de laatste dagen van 2010 baant het Pera Museum opnieuw het pad en introduceert de Turkse kunstliefhebbers twee van de grootste namen van de Mexicaanse en wereldse kunst: Frida Kahlo en Diego Rivera; het museum verwelkomt het jaar 2011 graag met een spectaculaire tentoonstelling getiteld Frida Kahlo en Diego Rivera uit de Gelman collectie.”¹⁰⁶

De catalogus toont opnieuw die populariteit van Kahlo rond deze tijd. Kahlo en haar man werden niet alleen als meest bekende Mexicaanse kunstenaars benoemd, maar zelfs als meest bekende kunstenaars van de wereld. Opnieuw werd niet enkel aandacht besteed aan de kunst van de twee kunstenaars, maar vooral aan hun persoonlijke leven. De positie van de vrouw lijkt in deze tentoonstelling niet zozeer terug te komen, net als de notie van intersectionaliteit van Jones.¹⁰⁷

Recente tentoonstellingen over Frida Kahlo

Ondanks dat het artikel van Jones meer dan 20 jaar eerder verscheen dan de meest recente tentoonstelling van Kahlo, is het toch interessant te kijken naar hoe de notie van de intersectionaliteit zich heeft ontwikkeld. Deze komt namelijk steeds nadrukkelijker naar voren hoe recenter de tentoonstellingen worden. Die intersectionaliteit was bij Kahlo zelf te zien in haar vrouw-zijn, haar etniciteit, haar seksuele geaardheid en haar lichamelijke

¹⁰⁵ Tent. cat. Istanbul, Inan en Kiraç 2010, pp. 2, 6-7.

¹⁰⁶ Tent. cat. Istanbul, Inan en Kiraç 2010, p. 6. Vertaling auteur. Originele citaat: “In the final days of 2010, Pera Museum once again blazes the trail and introduces Turkey’s art lovers to two of the greatest names in Mexican and world art: Frida Kahlo and Diego Rivera; the Museum is thrilled to welcome 2011 with a spectacular exhibition entitled, Frida Kahlo and Diego Rivera from the Gelman Collection.”

¹⁰⁷ Tent. cat. Istanbul, Inan en Kiraç 2010, pp. 6-7.

beperkingen. Deze aspecten van Kahlo's leven werden in de loop van de tentoonstellingen steeds nadrukkelijker genoemd. Daarbij is weer de trots te zien die werd gevoeld door de tentoonstellingsmakers, zo ook bij de tentoonstelling in Dallas uit 2017 (bijlage 1). De tentoonstellingsmakers waren zeer trots om de kunst van Kahlo naar de Verenigde Staten te mogen halen. De tentoonstelling was geen solotentoonstelling van Kahlo, maar een tentoonstelling over Mexicaanse kunstenaars waaronder Kahlo.¹⁰⁸ Het is toch interessant om te kijken naar deze tentoonstelling en te zien waar Kahlo naast deze andere kunstenaars werd geplaatst. Kahlo werd als tweede van de zestig Mexicaanse kunstenaars genoemd, wel pas na haar man Rivera. Het idee van het laten zien van Mexicaans erfgoed aan de Verenigde Staten laat weer de notie van het opnieuw kijken naar de westerse canon zien. Ze probeerden een zo divers mogelijk beeld te laten zien van Mexicaans erfgoed. De notie van het toevoegen van de Mexicaanse kunst is nadrukkelijk het meest belangrijke thema van deze tentoonstelling geweest. De positie van de vrouw kwam in deze tentoonstellingscatalogus niet naar voren, en hierdoor ook niet de intersectionaliteit waar Jones over schreef.¹⁰⁹ De notie intersectionaliteit kwam wel duidelijk terug in de tentoonstelling van 2018 in Londen (bijlage 1). Hier is één van de eerste keren te lezen dat de handicap van Kahlo werd gekoppeld aan haar identiteit. Daarbij waren gender, politieke geladenheid en originaliteit centrale onderwerpen, die zouden duiden op de maatschappelijke relevantie van de tentoonstelling. Deze tentoonstelling stelde de kunst van Kahlo tentoon samen met de kleding die zij in haar leven heeft gedragen.¹¹⁰

De notie van gender en het vrouw-zijn van Kahlo kwam nadrukkelijk terug in de tentoonstelling van 2020 in Frankfurt (bijlage 1). De tentoonstelling ging over vrouwelijke surrealistische kunstenaars en belichtte vooral de positie van de vrouw ten opzichte van de man. De tentoonstellingsmakers erkenden dat mannen de stroming surrealisme niet domineerden, ook al leek dit zo door André Bretons bijdrage. Met deze tentoonstelling probeerden ze de positie van de vrouwelijke surrealistische kunstenaar te herstellen. Ze erkenden in de catalogus de obstakels die vrouwen hebben gehad ten opzichte van mannen in de tijd van Kahlo. Ze claimden dat deze tentoonstelling dezelfde maatschappelijke relevantie liet zien als in de tijd van Kahlo over traditionele constructies van macht binnen de seksen.¹¹¹ Wel werden bij deze tentoonstelling weer de hedendaagse perspectieven gericht op de tijd van Kahlo zelf, alsof de maatschappelijke vraagstukken en problemen hetzelfde waren in beide perioden.¹¹² De tentoonstelling presenteerde rond de 260 schilderijen van 36

¹⁰⁸ Tent. cat. Dallas 2017, pp. 3-4.

¹⁰⁹ Tent. cat. Dallas, Cepeda, Camacho, Sánchez, Arteaga 2017, pp. 10-15.

¹¹⁰ Tent. cat. Londen, McWilliam, Olmedo, Hunt 2018, pp. 9-11.

¹¹¹ Tent. cat. Frankfurt, Wolff 2020, p. 7.

¹¹² Tent. cat. Frankfurt, Gatzemeier, Demandt en Tøjner 2020, pp. 9, 17-19.

vrouwelijke kunstenaars. Ze hebben geprobeerd elke vrouwelijke kunstenaar dezelfde ruimte te geven en stuk voor stuk individuele kwaliteiten uit te lichten. Wat opvalt aan deze catalogus is de voorkant, namelijk een zelfportret van Kahlo. Dit toont een vooraanstaande positie van Kahlo in de tentoonstelling.

Deze tentoonstelling laat veel overeenkomsten zien met het feminisme en de feministische kunstgeschiedenis. De notie van het vrouwelijk naakt speelde hier een rol, omdat de mannelijke surrealisten het vrouwelijk naakt anders hebben afgebeeld dan de vrouwelijke surrealisten. Bij de mannelijke surrealisten kan dit worden gezien als de masculiene vooringenomenheid en mannelijke blik. Bij de vrouwelijke kunstenaar was dit een projectie van het eigen lichaam.¹¹³ Het lijkt alsof de tentoonstellingsmakers hebben geprobeerd deze vrouwen te herontdekken en te plaatsen binnen de westerse canon. Hier zijn de kunstenaars enkel op basis van het vrouw-zijn geselecteerd. Volgens de kritieken van Nochlin, Parker en Pollock zou dit niet de manier zijn, omdat Kahlo niet per definitie meer overeenkomsten zou hebben met een vrouwelijke kunstenaar dan met een mannelijke kunstenaar. Het idee van de ‘vrouwelijke kunstenaars’ zou eigenlijk helemaal verworpen moeten worden als het aan Parker en Pollock zou liggen. Wel zijn er overeenkomsten te zien met de theorie van Parker en Pollock vanwege de casestudy’s die de tentoonstelling beweerde te bieden per kunstenaar.¹¹⁴ Omdat de nadruk van deze tentoonstelling zodanig lag op het vrouw-zijn van Kahlo, is er bijna geen notie van intersectionaliteit terug te zien.

Het vrouw-zijn van Kahlo kwam tevens bij de meest recente tentoonstelling in Nederland voor, namelijk bij de tentoonstelling van 2021 in Assen (bijlage 1). De zoektocht van Kahlo naar haar identiteit speelde hier eveneens een belangrijke rol. Ook bij deze tentoonstelling waren de tentoonstellingsmakers trots dat ze een tentoonstelling mochten organiseren over Kahlo.¹¹⁵ Het zou een droom zijn die werkelijkheid is geworden:

“Het mogen tonen van Frida Kahlo in het Drents Museum is als de verschijning van een witte raaf: een grote zeldzaamheid.”¹¹⁶

Tentoonstellingen met Kahlo’s kunst zijn op het moment van deze tentoonstelling wereldwijd immens populair. De tentoonstelling ging over gender, de rol van de vrouw, het

¹¹³ Tent. cat. Frankfurt, Gatzemeier, Demandt en Tøjner 2020, pp. 9, 17-19; Minor 1994, pp. 154, 158; Mulvey 2008, p. 206.

¹¹⁴ Tent. cat. Frankfurt, Gatzemeier, Demandt en Tøjner 2020, pp. 9, 17-19; Nochlin 1973, pp. 3-4; Parker en Pollock 1981, pp. xviii, 83-92, 113, 136.

¹¹⁵ Tent. cat. Assen, Hertogs, Tupan 2021, pp. 7, 11.

¹¹⁶ Tent. cat. Assen, Tupan 2021, p. 11. Citaat in originele taal.

leven met een handicap, identiteit, imago en inspiratie.¹¹⁷ De notie van intersectionaliteit kwam nadrukkelijk terug in de tentoonstelling:

“Deze tentoonstelling gaat daarom niet alleen over kunst, maar ook over gender, de rol van de vrouw, het leven met een handicap en identiteit.”¹¹⁸

Een belangrijke notie van deze tentoonstellingscatalogus is dat de tentoonstellingsmakers niet zijn gestopt bij het einde van Kahlo's leven, maar dat ze lieten zien dat Kahlo een icoon is geworden van de hedendaagse populaire cultuur door haar onmiskenbare invloed op kunst en mode.¹¹⁹

Al met al zijn dus grote ontwikkelingen te zien vanaf de eerste tentoonstellingen over Kahlo tot de meest recente tentoonstellingen over Kahlo. De ontwikkelingen zijn te zien in de opkomende populariteit, de nadruk van het vrouw-zijn van Kahlo, de poging haar toe te voegen aan de westerse canon, de trots van de tentoonstellingsmakers en de verschuiving van haar kunst naar haar persoonlijke leven. Deze ontwikkelingen vertonen op hun beurt parallellen met het feminisme en de feministische kunstgeschiedenis.

¹¹⁷ Tent. cat. Assen, Tupan 2021, p. 11.

¹¹⁸ Tent. cat. Assen, Tupan 2021, p. 13. Citaat in originele taal.

¹¹⁹ Tent. cat. Assen, Olmedo 2021, p. 15.

Conclusie

In dit onderzoek is de centrale vraag over welke parallellen te zien zijn tussen de ontwikkelingen van de vernieuwende manier van het opschrijven van de kunstgeschiedenis, de ontwikkelingen van de feministische kunstgeschiedenis en de toenemende interesse in Frida Kahlo binnen de westerse canon aan de hand van tentoonstellingen in het westerse gedeelte van de wereld met behulp van drie deelvragen beantwoord. In het eerste hoofdstuk is een beknopt beeld geschetst van hoe canonvorming ontstaat, hoe de westerse canon zich in de loop der jaren heeft ontwikkeld en hoe tentoonstellingen invloed hebben uitgeoefend op de ontwikkeling van de westerse canon. Vervolgens is het feminisme als maatschappelijke beweging geïntroduceerd, waarna dieper is ingegaan op enkele feministische benaderingen van de geschiedenis. In het tweede hoofdstuk is een beknopte ontwikkeling gegeven van de feministische kunstgeschiedenis als gevolg op die vernieuwende manier van kunstgeschiedschrijving. Deze ontwikkelingen zijn laten zien aan de hand van de baanbrekende publicaties van Linda Nochlin (1973), Rozsika Parker en Griselda Pollock (1981) en Amelia Jones (2003).

In het derde hoofdstuk zijn de 15 geselecteerde tentoonstellingen over Kahlo met elkaar vergeleken. Per tentoonstelling is gekeken naar welke parallellen te zien zijn met de ontwikkelingen van de vernieuwende kijk op de westerse canon en de feministische kunstgeschiedenis. Sommige tentoonstellingen vertonen meer parallellen met de feministische kunstgeschiedenis dan andere. Als de tentoonstellingen naast elkaar worden geplaatst kunnen meerdere ontwikkelingen worden gezien. De tentoonstellingen tijdens het leven van Kahlo lijken zich niet bezig te houden met het vraagstuk over gender, de positie van de vrouw, feminisme, feministische kunstgeschiedenis of een nieuwe kijk op de westerse canon. Dit is vrij logisch omdat pas rond de jaren 70 deze feministische kijk op de kunstgeschiedenis begint op te komen. Wel zijn er parallellen met de feministische kunstgeschiedenis te zien in de vorm van voorbeelden waar de feministische kunsthistorici zich tegen afzetten. De tentoonstellingsmakers, waaronder Breton, hebben gezorgd voor het bekender worden van Mexicaanse kunst in Europa. Maar, wel met het Europese perspectief op de Mexicaanse kunstenaar. De tentoonstellingen tijdens Kahlo's leven laten grote populariteit van haar kunst en van haar als persoon zien. Daarom valt het op dat na haar dood amper solotentoonstellingen over haar plaatsvinden. Haar populariteit lijkt op dat moment te zijn verdwenen.

In de jaren 70 ontwikkelde zich de feministische kunstgeschiedenis. De toenemende populariteit van Kahlo en de poging haar te plaatsen binnen de westerse canon is te zien bij het aantal tentoonstellingen die over haar werden georganiseerd vanaf de jaren 70 vergeleken

met de jaren 60. Kahlo is rond deze tijd nog niet zozeer toegevoegd aan de westerse kunstgeschiedenis, maar aan de hand van tentoonstellingen vanaf de jaren 70 tot en met de jaren 90 zijn hier grote ontwikkelingen in te zien. Vanaf de tentoonstelling uit 1978 lijkt de behoefte om een tentoonstelling te organiseren over Kahlo weer op te komen. Kahlo blijkt toentertijd nog niet zo bekend te zijn in het westen van de wereld. Wat betreft de feministische kunstgeschiedenis laten de tentoonstellingen uit 1978 en 1982 de twee tendensen zien van Nochlin en Parker en Pollock, waarbij de tentoonstelling van 1982 meer aansluit bij de theorie van Parker en Pollock. In de jaren 90 valt op dat meer tentoonstellingen worden georganiseerd vergeleken met de jaren 70 en 80. De populariteit van Kahlo lijkt nog meer te zijn toegenomen. Nog meer lijkt de nadruk te verschuiven van Kahlo's kunst naar Kahlo als persoon. Bij de tentoonstellingen van de jaren 90 valt het op dat voor het eerst werd gekeken naar Kahlo als een kunstenaar die niet in de originele westerse canon is geplaatst, maar waar ze vanaf dat moment dus wel ruimte voor willen creëren. De nadruk werd gelegd op het Mexicaanse aspect van Kahlo en het belang van het presenteren van Mexicaanse kunst aan Europa. Hier zou weer de kanttekening van het Europese perspectief op de Mexicaanse kunstenaar kunnen worden geplaatst.

Vanaf de jaren 2000 neemt het aantal tentoonstellingen over Kahlo meer toe. De notie van trots, de nadruk op haar persoonlijke leven en het vrouw-zijn van Kahlo worden steeds explicieter genoemd naarmate de tentoonstellingen recenter worden. Daarbij kreeg Kahlo's identiteit nadrukkelijk meer aandacht, waar haar identiteit niet meer in relatie tot de mannen in haar leven werd genoemd, zoals dit wel bij eerdere tentoonstellingen het geval was. Het willen laten zien van de niet-westerse Mexicaanse kunst aan de westerse wereld was tevens een onderwerp dat veel voorkwam na 2000. Wel lijkt er nog met een zeer westerse blik te worden gekeken naar het Mexicaanse aspect van de kunst van Kahlo. Bij de meest recente tentoonstellingen was het idee van Kahlo als icoon van de hedendaagse populaire cultuur één van de belangrijkste terugkerende fenomenen.

De notie van intersectionaliteit lijkt op te komen bij de tentoonstellingen vlak na 2000, en komt uiteindelijk bij de meest recente tentoonstellingen heel nadrukkelijk naar voren. De meest recente tentoonstellingen benadrukten daarbij de immense wereldwijde populariteit van Kahlo. De recente tentoonstellingen probeerden de hedendaagse maatschappelijke relevantie te laten zien van tentoonstellingen over Kahlo. Wel werden deze hedendaagse maatschappelijke vraagstukken, zoals feminisme, gender, intersectionaliteit et cetera weer gekoppeld met de tijd van Kahlo zelf. Kahlo's ideeën, noties en onderwerpen van haar kunst werden vergeleken met belangrijke maatschappelijke vraagstukken van de afgelopen 20 jaar. Al met al zijn er opvallende ontwikkelingen te zien bij de tentoonstellingen over Frida Kahlo in het westen van de wereld. Deze ontwikkelingen vertonen parallellen met de

ontwikkelingen van de westerse canon, het feminisme als maatschappelijke beweging en de feministische kunstgeschiedenis.

Ik sluit mijn onderzoek af met enkele aanbevelingen voor verder onderzoek. De eerste aanbeveling betreft de feministische kunstgeschiedenis. In dit onderzoek zijn drie toonaangevende publicaties gebruikt, maar zoals is aangegeven is de feministische kunstgeschiedenis veel breder. In verder onderzoek kunnen meer aspecten van de feministische kunstgeschiedenis worden vergeleken met de tentoonstellingen. Ten tweede kan er worden gekeken naar meer tentoonstellingen, die bijvoorbeeld in bijlage 2 zijn vermeld. Ten derde is in dit onderzoek gebruik gemaakt van voornamelijk de introducties van de tentoonstellingscatalogi. Voor verder onderzoek zouden de essays in de catalogi en de kunstwerken die in de tentoonstellingen als topstuk zijn gepresenteerd kunnen worden onderzocht.

Bibliografie en bronnen

- Tent. cat. Assen (Drents Museum), *Viva la Frida!: Life and Art of Frida Kahlo*, Overijssel 2021 (A. Rens (red.), bijdragen: S. Hertogs, H. Tupan, C. P. Olmedo).
- T. M. Bauduin, *Surrealism and the Occult: Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*, Amsterdam 2014.
- M. A. Caws, *Surrealism*, Londen 2004.
- Tent. cat. Chicago (the Museum of Contemporary Art Chicago), *Frida Kahlo*, Chicago 1978 (bijdragen: J. R. Kirshner).
- Tent. cat. Dallas (Dallas Museum of Art), *México 1900-1950 : Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco and the avant-garde*, Dallas 2017 (A. Arteaga (red.), bijdragen: M. C. G. Cepeda, L. C. Camacho, S. G. B. Sánchez).
- Tent. cat. Frankfurt (Schirn Kunsthalle Frankfurt), *Fantastic women: surreal worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo*, Frankfurt 2020 (I. Pfeiffer (red.), bijdragen: K. Wolff, P. Gatzemeier, P. Demandt, P. E. Tøjner).
- M. Hatt, C. Klonk, *Art History: A Critical Introduction to its Methods*, Manchester 2006.
- Tent. cat. Houston (Museum of Fine Arts), *The world of Frida Kahlo : the blue house*, Seattle 1993 (E. Billeter (red.), bijdragen: C. Vitali).
- Tent. cat. Istanbul (Pera Museum), *Frida Kahlo & Diego Rivera: from the Gelman Collection*, Istanbul 2010 (B. A. Ersoz (red.), T. Bahar (red.), bijdragen: S. Inan, I. Kiraç).
- A. Jones, 'Feminism, Incorporated: Reading "postfeminism" in an anti-feminist age', in: A. Jones (red.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Londen 2003, 314-329.
- G. Langfeld, 'The canon in art history: concepts and approaches', *Journal of Art Historiography* 19 (2018), 1-18.
- M. LeGates, *In Their Time: A History of Feminism in Western Society*, Londen 2011.
- Tent. cat. Londen (Tate Modern) *Frida Kahlo*, Londen 2005 (E. Dexter (red.), T. Barson (red.), bijdragen: S. Green, V. Todolí).
- Tent. cat. Londen (Victoria and Albert Museum), *Frida Kahlo: Making Her Self Up*, London 2018 (C. Wilcox (red.), C. Henestrosa (red.), bijdragen: C. McWilliam, C. P. Olmedo, T. Hunt).

Tent. cat. Londen (Whitechapel Art Gallery), *Frida Kahlo and Tina Modotti*, Frankfurt 1982 (M. Francis (red.), bijdragen: L. Mulvey, P. Wollen).

E. Mansfield (red.), *Art History and its Institutions: Foundations of a discipline*, Londen 2002.

Tent. cat. Martigny (de Fondation Pierre Gianadda), *Diego Rivera, Frida Kahlo*, Martigny 1998 (C. Burrus (red.), bijdragen: L. Gianadda, E. Padilla).

A. McClellan, 'From Boullée to Bilbao: The museum as utopian space', in: E. Mansfield (red.), *Art History and its Institutions: Foundations of a discipline*, Londen 2002, 46-64.

A. McClellan, *The Art Museum: From Boullée to Bilbao*, Oakland 2008.

Tent. cat. Mexico Stad (Galería de Arte Mexicano), *Exposicion internacional del surrealismo*, Mexico Stad 1940 (A. Breton (red.), W. Paalen (red.), C. Moro (red.)).

Tent. cat. Minneapolis (the Walker Art Center), *Frida Kahlo*, Minneapolis 2007 (E. Carpenter (red.), bijdragen: K. D. Lewis, C. X. González, S. Vela, M. T. Franco, K. Halbreich).

V. H. Minor, *Art History's History*, New Jersey 1994.

B. Molony, J. Nelson, 'Introduction', in: B. Molony (red.), J. Nelson (red.), *Women's Activism and "Second Wave" Feminism: Transnational Histories*, Londen 2017, 1-11.

L. Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in: N. Badmington (red.) en J. Thomas (red.), *The Routledge Critical and Cultural Theory Reader*, Londen 2008, 202-212.

Tent. cat. New York (Julien Levy Gallery), *Frida Kahlo (Frida Rivera)*, New York 1938 (A. Breton (red.)).

L. Nochlin, 'Why Have There Been No Great Women Artists?', in: T. B. Hess (red.), E. C. Baker (red.), *Art and Sexual Politics: Women's Liberation, Women Artists, and Art History*, New York 1973, 1-39.

L. Pankl, K. Blake, 'Made in Her Image: Frida Kahlo as Material Culture', *Material Culture* 44 (2012), 2, 1-20.

Tent. cat. Parijs (Musée Maillol), *Diego Rivera, Frida Kahlo : regards croisés*, Parijs 1998 (Bijdragen: C. Trautmann, R. Tovar).

R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, New York 1981.

D. C. Porchini, A. O. Orozco, 'The 1940 International Exhibition of Surrealism: A Cosmopolitan Art Dialogue in Mexico City', *Dada/Surrealisme* 21 (2017), 1-23.

D. Preziosi, 'Hearing the Unsaid: Art History, Museology, and the Composition of the Self', in: E. Mansfield (red.), *Art History and its Institutions: Foundations of a discipline*, Londen 2002, 28-45.

J. W. Scott, *Feminism and history*, Oxford 1996.

D. Simonton, *Women in European Culture and Society: Gender, Skill and identity from 1700*, Londen 2011.

B. Thompson, 'Multiracial Feminism: Recasting the Chronology of Second Wave Feminism', *Feminist Studies* 28 (2002), 2, 336-360.

E. Wittcox, A. Demeester e.a., *The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, Amsterdam 2018.

Online bronnen

Maker onbekend, 'Lola Álvarez Bravo habla sobre Frida Kahlo', YouTube Video, 6:04, Op internet gezet door (Fotográfica / Colección Fundación Televisa), 07-03-2018, <https://www.youtube.com/watch?v=LQMRwiw8GJA> (geraadpleegd op [02-07-2022]).

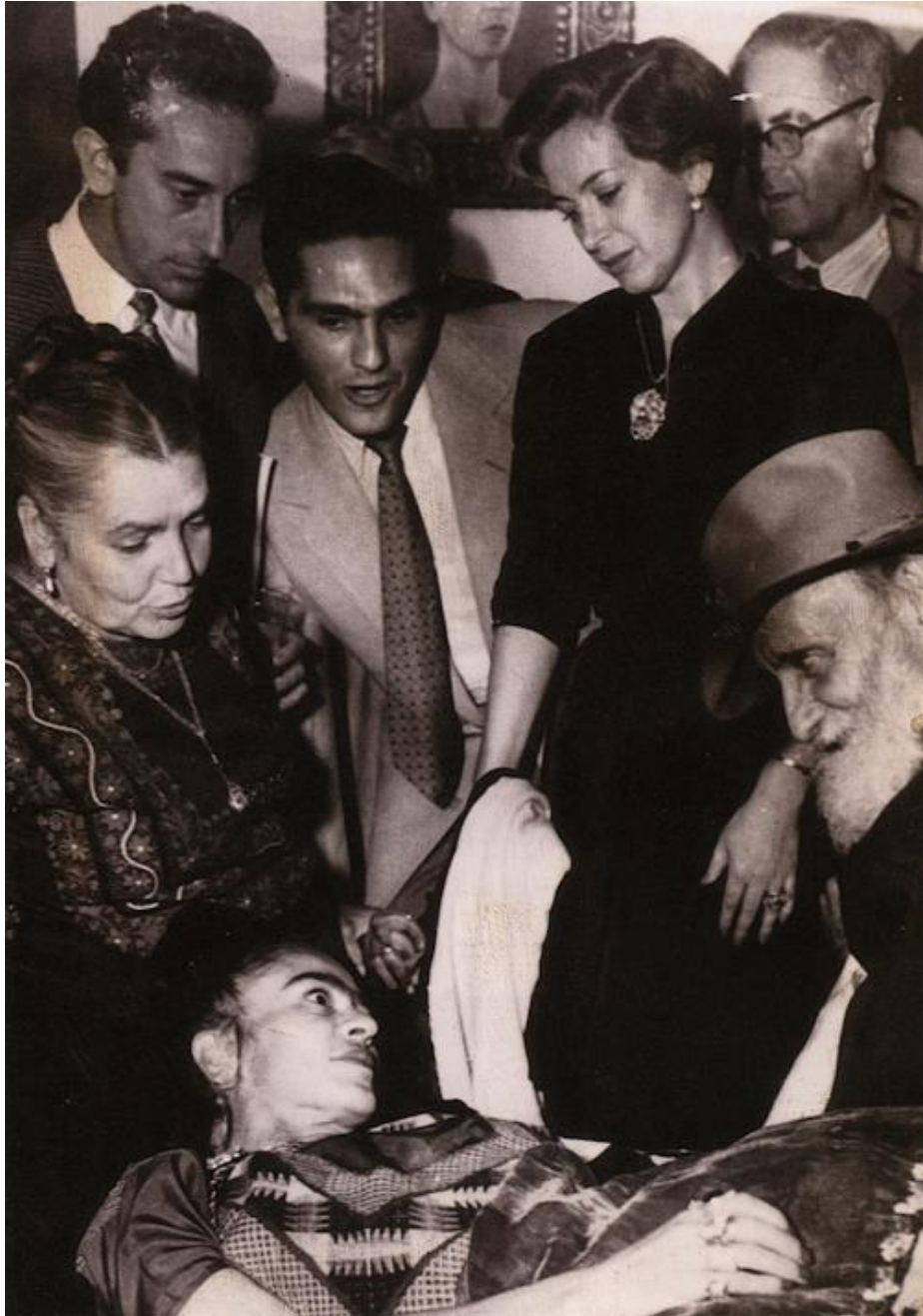
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2016/spelunker/constituents/2242/> <geraadpleegd op [02-07-2022]>

A. van Uchelen, R. Hijmans, Frida Kahlo in het Drents Museum: 'Icoon dat haar tijd ver vooruit was', *NOS*, 06-10-21, <https://nos.nl/nieuwsuur/artikel/2400634-frida-kahlo-in-het-drents-museum-icoon-dat-haar-tijd-ver-vooruit-was> <geraadpleegd op [02-07-2022]>

<https://www.vam.ac.uk/info/national-art-library> <geraadpleegd op [02-07-2022]>

Afbeeldingen

Titelblad. Frida Kahlo, *De twee Frida's*, 1939, olieverf op doek, 173.5 cm × 173 cm, Museo de Arte Moderno, afk. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Two_Fridas#/media/File:The_Two_Fridas.jpg.



Afbeelding 1. De Gebroeders Mei, *Frida Kahlo in bed met om haar heen onder andere schilder Antonio Peláez, oncoloog Roberto Garza Garza en schilder Gerardo Murillo*, 1953, foto, la Galeria del Arte Contemporáneo en Mexico, afk. <https://www.youtube.com/watch?v=LQMRwiw8GJA>

Bijlagen

Bijlage 1

De 15 Frida Kahlo tentoonstellingen met tentoonstellingscatalogi

01-11-1938 – 15-11-1938

“Frida Kahlo (Frida Rivera)” – Julien Levy Gallery, New York, Verenigde Staten

Tent. cat. New York (Julien Levy Gallery), *Frida Kahlo (Frida Rivera)*, New York 1938 (A. Breton (red.)).

Januari en februari 1940

“Exposicion internacional del surrealismo” - Galería de Arte Mexicano, Mexico Stad, Mexico

Tent. cat. Mexico Stad (Galería de Arte Mexicano), *Exposicion internacional del surrealismo*, Mexico Stad 1940 (A. Breton (red.), W. Paalen (red.), C. Moro (red.)).

Lente 1953

“Frida Kahlo” – the Galería de Arte Contemporáneo de Lola Álvarez Bravo, Mexico Stad, Mexico

Tent. cat. niet beschikbaar

1978-1979

“Frida Kahlo”

13-01-1978 – 05-03-1978 The Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago, Verenigde Staten

07-04-1978 – 17-05-1978 Mandeville Art Gallery, San Diego, Verenigde Staten

09-06-1978 – 23-07-1978 Phoenix Art Museum, Phoenix, Verenigde Staten

13-08-1978 – 01-10-1978 University Art Museum, Austin, Verenigde Staten

14-10-1978 – 19-11-1978 The Sarah Campbell Blaffer Gallery, Houston,
Verenigde Staten

08-12-1978 – 14-01-1979 Neuberger Museum, New York, Verenigde Staten

Tent. cat. Chicago (the Museum of Contemporary Art Chicago), *Frida Kahlo*,
Chicago 1978 (bijdragen: J. R. Kirshner).

1982

“Frida Kahlo and Tina Modotti”

26-03-1982 – 02-05-1982: Whitechapel Art Gallery, London, Verenigd
Koninkrijk

14-05-1982 – 11-07-1982: Haus am Waldsee, Berlijn, Duitsland

29-07-1982 – 12-09-1982: Kunstverein, Hamburg, Duitsland

26-09-1982 – 07-11-1982: Kunstverein, Hannover, Duitsland

Tent. cat. Londen (Whitechapel Art Gallery), *Frida Kahlo and Tina Modotti*,
Frankfurt 1982 (M. Francis (red.)), bijdragen: L. Mulvey, P. Wollen).

1993

“Die Welt der Frida Kahlo”

06-03-1993 – 23-05-1993 – Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Duitsland

“The world of Frida Kahlo: the blue house”

06-06-1993 – 29-08-1993 – Museum of Fine Arts, Houston, Verenigde
Staten

Tent. cat. Houston (Museum of Fine Arts), *The world of Frida Kahlo : the blue
house*, Seattle 1993 (E. Billeter (red.)), bijdragen: C. Vitali).

24-01-1998 – 01-06-1998

“Diego Rivera, Frida Kahlo” – de Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Zwitserland

Tent. cat. Martigny (de Fondation Pierre Gianadda), *Diego Rivera, Frida Kahlo*, Martigny 1998 (C. Burrus (red.), bijdragen: L. Gianadda, E. Padilla).

17-06-1998 – 30-09-1998

“Diego Rivera, Frida Kahlo : regards croisés” – Musée Maillol, Parijs, Frankrijk
Tent. cat. Parijs (Musée Maillol), *Diego Rivera, Frida Kahlo : regards croisés*, Parijs 1998 (Bijdragen: C. Trautmann, R. Tovar).

09-06-2005 – 09-10-2005

“Frida Kahlo” – Tate Modern, Londen, Verenigd Koninkrijk
Tent. cat. Londen (Tate Modern) *Frida Kahlo*, Londen 2005 (E. Dexter (red.), T. Barson (red.), bijdragen: S. Green, V. Todolí).

27-10-2007 – 20-01-2008

“Frida Kahlo” – the Walker Art Center, Minneapolis, Verenigde Staten
Tent. cat. Minneapolis (the Walker Art Center), *Frida Kahlo*, Minneapolis 2007 (E. Carpenter (red.), bijdragen: K. D. Lewis, C. X. González, S. Vela, M. T. Franco, K. Halbreich).

2010-2011

“Frida Kahlo & Diego Rivera: from the Gelman Collection”

23-10-2010 – 27-03-2011 – Pera Museum, Istanbul, Turkije

06-04-2011 – 26-06-2011 – Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ierland

09-07-2011 – 02-10-2011 – Pallant House Gallery, Chichester, Verenigd Koninkrijk

Tent. cat. Istanbul (Pera Museum), *Frida Kahlo & Diego Rivera: from the Gelman Collection*, Istanbul 2010 (B. A. Ersoz (red.), T. Bahar (red.), bijdragen: S. Inan, I. Kiraç).

2016-2017

“Mexique 1900-1950 : Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les avant-gardes”

05-10-2016 – 23-01-2017 – Grand Palais, Parijs, Frankrijk

“México 1900-1950 : Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco and the avant-garde”

12-03-2017 – 16-07-2017 – Dallas Museum of Art, Dallas, Verenigde Staten

Tent. cat. Dallas (Dallas Museum of Art), *México 1900-1950 : Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco and the avant-garde*, Dallas 2017 (A. Arteaga (red.), bijdragen: M. C. G. Cepeda, L. C. Camacho, S. G. B. Sánchez).

16-06-2018 – 04-11-2018

“Frida Kahlo: Making Her Self Up” – Victoria and Albert Museum, Londen, Verenigd Koninkrijk

Tent. cat. Londen (Victoria and Albert Museum), *Frida Kahlo: Making Her Self Up*, London 2018 (C. Wilcox (red.), C. Henestrosa (red.), bijdragen: C. McWilliam, C. P. Olmedo, T. Hunt).

2020

“Fantastic Women: Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo”

13-02-2020 – 24-05-2020 – Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt, Duitsland

18-06-2020 – 27-09-2020 – Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denemarken

Tent. cat. Frankfurt (Schirn Kunsthalle Frankfurt), *Fantastic women: surreal worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo*, Frankfurt 2020 (I. Pfeiffer (red.), bijdragen: K. Wolff, P. Gatzemeier, P. Demandt, P. E. Tøjner).

10-10-2021 – 18-04-2022

“Viva la Frida! – Life and Art of Frida Kahlo” – Drents Museum, Assen, Nederland

Tent. cat. Assen (Drents Museum), *Viva la Frida!: Life and Art of Frida Kahlo*,
Overijssel 2021 (A. Rens (red.), bijdragen: S. Hertogs, H. Tupan, C. P. Olmedo).

Bijlage 2

Complete lijst gevonden tentoonstellingen Frida Kahlo.

De data van de gebruikte tentoonstellingen zijn dikgedrukt.

01-11-1938 – 15-11-1938

“Frida Kahlo (Frida Rivera)” – Julien Levy Gallery, New York, Verenigde Staten

Januari en februari 1940

“Exposicion internacional del surrealismo” - Gallery of Mexican Art, Mexico Stad, Mexico

Lente 1953

“Frida Kahlo” – the Galería de Arte Contemporáneo de Lola Álvarez Bravo, Mexico Stad, Mexico

1978-1979

“Frida Kahlo”

13-01-1978 – 05-03-1978 The Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago, Verenigde Staten

07-04-1978 – 17-05-1978 Mandeville Art Gallery, San Diego, Verenigde Staten

09-06-1978 – 23-07-1978 Phoenix Art Museum, Phoenix, Verenigde Staten

13-08-1978 – 01-10-1978 University Art Museum, Austin, Verenigde Staten

14-10-1978 – 19-11-1978 The Sarah Campbell Blaffer Gallery, Houston, Verenigde Staten

08-12-1978 – 14-01-1979 Neuberger Museum, New York, Verenigde Staten

1982

“Frida Kahlo and Tina Modotti”

26-03-1982 – 02-05-1982: Whitechapel Art Gallery, London, Verenigd Koninkrijk

14-05-1982 – 11-07-1982: Haus am Waldsee, Berlijn, Duitsland

29-07-1982 – 12-09-1982: Kunstverein, Hamburg, Duitsland

26-09-1982 – 07-11-1982: Kunstverein, Hannover, Duitsland

17-01-1987 – 29-03-1987

“Frida Kahlo” - Plaza de la Raza in Lincoln Park, Verenigde Staten

17-02-1989 – 16-04-1989

“Frida Kahlo” - the Meadows Museum, Dallas, Verenigde Staten

01-04-1992 – 20-06-1992 - the Albuquerque Museum of Art, History & Science, Albuquerque, Verenigde Staten

25-11-1991 – 16-03-1992 - the National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C., Verenigde Staten

1991-1992

“Lola Álvarez Bravo : the Frida Kahlo photographs”

14-09-1991 – 14-10-1991 - Barry Whistler Gallery, Dallas, Verenigde Staten

06-06-1993 – 29-08-1993

“The world of Frida Kahlo: the blue house”, Museum of Fine Arts, Houston, Verenigde Staten

24-01-1998 – 01-06-1998

“Diego Rivera, Frida Kahlo”, de Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Zwitserland

17-06-1998 – 30-09-1998

“Diego Rivera, Frida Kahlo : regards croisés”, Parijs, Frankrijk

2005

“Frida Kahlo” - Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico

09-06-2005 – 09-10-2005

“Frida Kahlo” – Londen, Verenigd Koninkrijk

27-10-2007 – 20-01-2008

“Frida Kahlo” - Minneapolis, Verenigde Staten

27-10-2007 – 06-01-2008

“Frida Kahlo: Through the Lens of Nickolas Muray” – Largo, Verenigde Staten

20-02-2008 – 18-05-2008

“Frida Kahlo” – Philadelphia, Verenigde Staten

16-04-2008 – 15-06-2008

“Frida Kahlo: Through the Lens of Nickolas Muray” – Savannah, Verenigde Staten

14-06-2008 – 28-09-2008

“Frida Kahlo” – San Francisco, Verenigde Staten

11-10-2008 – 22-03-2009

“Frida Kahlo: Portraits Of An Icon” – San Jose, Verenigde Staten

08-05-2009 – 09-07-2009

“Frida Kahlo: Through the Lens of Nickolas Muray, From the Collection of the Nickolas Muray Archives” – Buffalo, Verenigde Staten

16-01-2010 – 18-04-2010

“Frida Kahlo and her world” – Brussel, België

30-04-2010 – 26-06-2010

“Leo Matiz: Frida Kahlo & Los Olvidados” – Berlijn, Duitsland

30-04-2010 – 09-08-2010

“Frida Kahlo Retrospective” – Berlijn, Duitsland

01-09-2010 – 05-10-2010

“Frida Kahlo Retrospective” – Wenen, Oostenrijk

06-04-2011 – 26-06-2011

“Frida Kahlo and Diego Rivera: Masterpieces of the Jacques and Natasha Gelman Collection” – Dublin, Ierland

2010-2011

“Frida Kahlo & Diego Rivera: from the Gelman Collection”

23-10-2010 – 27-03-2011 – the Pera Museum, Istanbul, Turkije

06-04-2011 – 26-06-2011 – Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ierland

09-07-2011 – 02-10-2011 – Pallant House Gallery, Chichester, Verenigd Koninkrijk

28-01-2012 – 03-06-2012

“Frida Kahlo: Through the Lens of Nickolas Muray” – Tucson, Verenigde Staten

28-04-2012 – 16-09-2012

“Mexicanidad : Frida Kahlo, Diego Rivera, Rufino Tamayo, Francisco Toeldo, Adolfo Riestra : Sammlung Würth und Leihgaben” - Schwäbisch Hall, Duitsland

01-05-2012 – 31-07-2012

Mamacita Linda: Letters between Frida Kahlo and her Mother” - Washington D. C., Verenigde Staten

20-10-2012 – 20-01-2013

“Frida & Diego: Passion, Politics and Painting” – Toronto, Canada

14-02-2013 – 12-05-2013

“Frida & Diego: Passion, Politics and Painting” – Atlanta, Verenigde Staten

17-05-2013 – 29-12-2013

“Emmy Lou Packard: Frida, Diego & Me” – Fresno, Verenigde Staten

01-06-2013 – 18-08-2013

“Frida Kahlo, Diego Rivera and Masterpieces of Modern Mexico from the Jacques and Natasha Gelman Collection” – Kansas City, Verenigde Staten

09-10-2013 – 13-01-2014

“Frida Kahlo / Diego Rivera. L’art en fusion” – Parijs, Frankrijk

19-10-2013 – 17-03-2014

“Frida and I: An exhibition-workshop on Frida Kahlo” – Parijs, Frankrijk

16-03-2014 – 06-06-2014

“Frida Kahlo, Her Photos” – Long Beach, Verenigde Staten

20-03-2014 – 31-08-2014

“Frida Kahlo – Scuderie del Quirinale” – Rome, Italië

03-05-2014 – 05-10-2014

“Unbound: Contemporary Art After Frida Kahlo” – Chicago, Verenigde Staten

31-05-2014 – 22-08-2014

“Frida Kahlo, una vita per immagini” – Barolo, Italië

06-06-2014 – 19-09-2014

“Frida y Diego. Fotografie di Leo Matiz” – Milaan, Italië

05-09-2014 – 31-03-2015

“Frida Kahlo's Self-portrait with Thorn Necklace and Hummingbird” – Austin, Verenigde Staten

14-09-2014 – 20-12-2014

“Frida Kahlo: Through the Lens of Nickolas Muray” – Belton, Verenigde Staten

20-09-2014 – 14-02-2015

“Frida Kahlo e Diego Rivera” – Genua, Italië

10-01-2015 – 22-03-2015

“Frida Kahlo: Through the Lens of Nickolas Muray” – Melbourne, Verenigde Staten

01-02-2015 – 10-05-2015

“Frida Kahlo: Her Photos” – Herford, Duitsland

26-02-2015 – 31-05-2015

“Frida and Diego from the Gelman Collection” - Fort Lauderdale, Verenigde Staten

15-03-2015 – 12-07-2015

“Diego Rivera and Frida Kahlo” – Detroit, Verenigde Staten

14-05-2015 – 12-07-2015

“Frida’ by Ishiuchi Miyako” – Londen, Verenigd koninkrijk

16-05-2015 – 01-11-2015

“Frida Kahlo: Art, Garden, Life” –Bronx, Verenigde Staten

21-05-2015 – 12-09-2015

“Mirror Mirror... Frida Kahlo Photographs” – New York, Verenigde Staten

13-06-2015 – 13-09-2015

“Frida Kahlo, Her Photos” – Tijuana, Mexico

24-06-2015 – 07-09-2015

“Frida Kahlo: Through the Lens of Nickolas Muray” – Toronto, Canada

23-07-2015 – 08-11-2015

“Echoes of ink and paper. From the privacy of Frida Kahlo” – Mexico Stad, Mexico

31-10-2015 – 08-02-2016

“Frida Kahlo, Her Photos” – Phoenix, Verenigde Staten

25-11-2015 – 31-12-2017

“Frida Kahlo: Self-portrait with Thorn Necklace and Hummingbird” – Austin, Verenigde Staten

14-01-2016 – 28-02-2016

“Frida Kahlo. Photographs by Leo Matiz” – Bologna, Italië

19-06-2016 – 17-08-2016

“Frida in Venice, the Mexican painter seen by Matiz” – Venetië, Italië

10-07-2016 – 11-09-2016

“Frida Kahlo: Through the Lens of Nickolas Muray” – Tulsa, Verenigde Staten

2016-2017

“Mexique 1900-1950 : Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les avant-gardes” - 05-10-2016 – 23-01-2017 – Grand Palais, Parijs, Frankrijk

“México 1900-1950 : Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco and the avant-garde” - 12-03-2017 – 16-07-2017 – Dallas Museum of Art, Dallas, Verenigde Staten

10-10-2016 – 31-05-2017

“Frida Kahlo: Art, Garden, Life” – Tucson, Verenigde Staten

19-11-2016 – 26-03-2017

“The Gelman Collection: 20th-Century Mexican Art” – Bologna, Italië

24-11-2016 - 19-03-2017

“Battle of the sexes : Franz von Stuck to Frida Kahlo”, Frankfurt, Duitsland

17-12-2016 – 17-04-2017

“Frida Kahlo at the Dali Museum” – Saint Petersburg, Verenigde Staten

28-01-2017 – 02-04-2017

“Frida Kahlo: Through the Lens of Nickolas Muray” – Ocala, Verenigde Staten

25-02-2017 – 25-06-2017

“Frida Kahlo: Her Photos” – Santa Anna, Verenigde Staten

01-03-2017 – 15-04-2017

“Frida Kahlo” – Dallas, Verenigde Staten

11-04-2017 – 20-08-2017

“Frida Kahlo and Diego Rivera from the Gelman Collection” – Phoenix, Verenigde Staten

29-04-2017 – 03-09-2017

“Frida Kahlo: Through the Lens of Nickolas Muray” – Long Beach, Verenigde Staten

27-10-2017 – 15-01-2018

“Frida Kahlo in Casa Azul – Macondo Myth and Reality in Leo Matiz’s Photographs” –
Bari, Italië

01-02-2018 – 03-06-2018

“Frida Kahlo. Beyond The Myth” – Milaan, Italië

03-02-2018 – 21-05-2018

“Frida Kahlo: Her Photos” – Calgary, Canada

23-05-2018 – 09-09-2018

“MEXICO Paintings by the Great Muralis tand Life Snapshots of Diego Rivera and Frida
Kahlo” – Genua, Italië

16-06-2018 – 04-11-2018

“Frida Kahlo: Making Her Self Up” – Londen, Verenigd Koninkrijk

06-07-2018 – 04-11-2018

“Frida Kahlo – Her Photos” – Porto, Portugal

12-10-2018 – 03-02-2019

“Frida Kahlo: Pitahayas” – Madison, Verenigde Staten

29-01-2019 – 16-03-2019

“Frida Kahlo’s Garden” – Natuurreservaat ‘Four Rivers Environmental Education Center’,
Verenigde Staten

01-02-2019 – 14-04-2019

“Photographing Frida: Portraits of Frida Kahlo” – Arkansas, Verenigde Staten

08-02-2019 – 12-05-2019

“Frida Kahlo: Appearances Can Be Deceiving” – Brooklyn, Verenigde Staten

27-02-2019 – 16-06-2019

“Frida Kahlo and Arte Popular” – Boston, Verenigde Staten

2019 – heden

“Frida Kahlo, Diego Rivera, and Mexican Modernism”

24-05-2019 – 02-09-2019: Frist Art Museum, Nashville, Verenigde Staten

26-10-2019 – 19-01-2020: North Carolina Museum of Art, Raleigh, Verenigde Staten

13-02-2020 – 07-09-2020: Musée National des Beaux-Arts du Québec, Quebec, Canada

25-10-2020 – 24-01-2021: The Denver Art Museum, Denver, Verenigde Staten

06-02-2021 – 02-05-2021: Albuquerque Museum, New Mexico, Verenigde Staten

23-10-2021 – 06-02-2022: Norton Museum of Art, West Palm Beach, Verenigde Staten

19-02-2022 – 05-06-2022: The Portland Art Museum, Portland, Verenigde Staten

09-10-2019 – 04-01-2020

“Las dos Fridas. Historia de dos ciudades” – Mexico Stad, Mexico

12-10-2019 – 29-03-2020

“Frida Kahlo. Il caos dentro” – Rome, Italië

07-02-2020 – 03-01-2021

“Guests of Honor: Frida Kahlo and Salvador Dalí” – Detroit, Verenigde Staten

03-04-2020 – 02-08-2020

“Frida Kahlo, Her Photos” – Pilsen, Verenigde Staten

01-06-2020 – 05-07-2020

“Fantastic Women: Surreal Worlds from Meret Oppenheim to Frida Kahlo” – Frankfurt,
Duitsland

20-06-2020 – 27-09-2020

“Frida Kahlo: Through the Lens of Nickolas Muray” – Zuid-Californië, Verenigde Staten

05-09-2020 – 03-01-2021

“Diego & Frida: A Visual History” – Saint Petersburg, Verenigde Staten

19-09-2020 – 15-11-2020

“The World of Frida” – Escondido, Verenigde Staten

25-09-2020 – 07-02-2021

“Frida Kahlo: Appearances Can Be Deceiving” – San Francisco, Verenigde Staten

15-12-2020 – 31-03-2021

“Le regard d’une artiste, Frida Kahlo par Lucienne Bloch” – Parijs, Frankrijk

28-01-2021 – 16-03-2021

“Frida Kahlo’s garden” – Jackson, Verenigde Staten

28-02-2021 – 20-06-2021

“Frida Kahlo: Five Works” – Dallas, Verenigde Staten

06-03-2021 – 09-05-2021

“Frida Kahlo: Through the Lens of Nickolas Muray” – Pittsburgh, Verenigde Staten

03-05-2021 – 11-07-2021

“Frida Kahlo Experience. Ojos que no ven corazón que no siente” – Napels, Italië

08-05-2021 – 02-11-2021

“Frida Kahlo Oasis” – San Antonio, Verenigde Staten

16-05-2021 – 09-01-2022

“FRIDA KAHLO, Una vita per immagini” – Arezzo, Italië

25-05-2021 – 25-07-2021

“Frida Kahlo, Il caos dentro” – Milaan, Italië

28-05-2021 – 26-09-2021

“Frida Kahlo & Diego Rivera: a love Revolution” – Amstelveen, Nederland

05-06-2021 – 12-09-2021

“Frida Kahlo: Timeless” – Glen Ellyn, Verenigde Staten

21-06-2021 – 30-09-2021

“Kahlo x Rivera” – Palm Desert, Verenigde Staten

25-06-2021 – 02-01-2022

“Frida Kahlo: POSE” – Waltham, Verenigde Staten

01-09-2021 – 20-10-2021

“Frida Kahlo’s Garden” – Carlsbad, Verenigde Staten

11-09-2021 – 23-01-2022

“Frida Kahlo – Il Caos Dentro” – Napels, Italië

19-09-2021 – 02-01-2022

“Close up” – Bazel, Zwitserland

22-09-2021 – 02-01-2022

“Viva Frida Kahlo – Immersive Experience” – Zürich, Zwitserland

25-09-2021 – 02-01-2022

“Luces y Sombras: Mexican Photography from the Bank of America Collection” – Orlando, Verenigde Staten

10-10-2021 – 18-04-2022

“Viva la Frida! – Life and Art of Frida Kahlo” – Assen, Nederland

23-10-2021 – 06-02-2022

“Frida Kahlo, Diego Rivera, and Mexican Modernism” – West Palm Beach, Verenigde Staten

30-10-2021 – 29-04-2022

“Frida Kahlo-The Experience. Ojos que no ven corazón que no siente” – Bologna, Italië

01-11-2021 – 30-11-2021

“Frida Kahlo. The life of an icon.” – Barcelona, Spanje

05-11-2021 – 12-02-2022

“Frida Kahlo: Through the Lens of Nickolas Muray” – Dover, Verenigde Staten

18-11-2021 – 09-01-2022

“Frida Kahlo’s Garden” – Stockton, Verenigde Staten

02-12-2021 – 22-04-2022

“Life and Work of Frida Kahlo” – Madrid, Spanje

15-01-2022 – 07-08-2022

“Kahlo without borders” – East Lansing, Verenigde Staten

03-02-2022 – 17-04-2022

“Frida: Immersive Dream” – Dallas, Verenigde Staten

04-02-2022 – 22-05-2022

“The World of Frida” – Yonkers, Verenigde Staten

10-02-2022 – 30-12-2022

“Frida Kahlo at the Rose Art Museum” – Waltham, Verenigde Staten

19-02-2022 – 05-06-2022

“Frida Kahlo, Diego Rivera, and Mexican Modernism” – Portland, Verenigde Staten

27-02-2022 – 22-05-2022

“Frida Kahlo. Una vita per immagini” – Ancona, Italië

12-03-2022 – 05-06-2022

“Frida Kahlo through the lens of Nickolas Muray” – Turijn, Italië

13-03-2022 – 23-07-2022

“Frida Kahlo. Il caos dentro” – Triëst, Italië

17-03-2022

“Viva Frida Kahlo – Immersive Experience” – Brussel, België

31-03-2022 – 31-05-2022

“Frida: Immersive dream” – Toronto, Canada

01-04-2022 – 07-08-2022

“Frida Kahlo, Her photos” – Pilsen, Verenigde Staten

16-04-2022

“Mexican Geniuses: A Frida & Diego Immersive Experience” – Londen, Verenigd Koninkrijk

08-06-2022 – 30-09-2022

“Frida Kahlo, portrait of a life” – Sicilië, Italië

06-07-2022 – 11-09-2022

“Frida Kahlo, Diego Rivera, and Mexican Modernism” – Tulsa, Verenigde Staten

01-10-2022 – 26-02-2023

“Frida Kahlo. Il caos dentro” – Turijn, Italië

Bijlage 3

Grafiek met hoeveelheid tentoonstellingen van Frida Kahlo in het westen van de wereld.

