



Proef ingediend met het oog op het behalen van de graad van
Master of Arts in de Kunstwetenschappen en de Archeologie

Our Planet, Our Beloved - Gemeenschap in ecofeministische hedendaagse kunst

Ella DEZUTTERE

0563186

Academiejaar 2022-2023

Promotor: Katarzyna Ruchel-Stockmans

Letteren & Wijsbegeerte

Ella Dezuttere
MA Kunstwetenschappen en Archeologie
Master's thesis
2022-2023



Our planet, our beloved- Community in Ecofeminist Contemporary Art

Ella Dezuttere
0563186
Supervisor: Prof. Ruchel-Stockmans

VERKLARING VAN AUTHENTICITEIT

De ondertekende verklaring van authenticiteit is een integrale component van het geschreven werk (Bachelorproef of Masterproef) dat wordt ingediend door de student.

Met mijn handtekening verklaar ik dat:

- ik de enige auteur ben van het ingesloten geschreven werk¹;
- ik dit werk in eigen woorden heb geschreven;
- ik geen plagiaat heb gepleegd zoals gedefinieerd in artikel 118 van het Onderwijs- en Examenreglement van de VUB; waarbij de meest voorkomende vormen van plagiaat zijn (niet-limitatieve lijst):
 - aard 1: tekst overnemen van andere auteurs, weliswaar met bronvermelding maar zonder gebruik van aanhalingstekens waar het om een letterlijke overname gaat;
 - aard 2: tekstfragmenten overnemen van andere auteurs, al dan niet letterlijk, zonder bronvermelding;
 - aard 3: verwijzen naar primair bronmateriaal waar de tekst en bronvermelding al dan niet letterlijk wordt overgenomen uit niet-vermelde secundaire bronnen;
 - aard 4: tekstfragmenten overnemen van andere auteurs, al dan niet met bronvermelding, met geringe en/of misleidende tekstaanpassingen.
- ik in de tekst en in de referentielijst volledig heb gerefereerd naar alle internetbronnen, gepubliceerde of ongepubliceerde teksten die ik heb gebruikt of waaruit ik heb geciteerd;
- ik duidelijk alle tekst heb aangeduid die letterlijk is geciteerd;
- ik alle methoden, data en procedures waarheidsgetrouw heb gedocumenteerd;
- ik geen data heb gemanipuleerd;
- ik alle personen en organisaties heb vermeld die dit werk hebben gefaciliteerd, dus alle ingediende werk ter evaluatie is mijn eigen werk dat zonder hulp werd uitgevoerd tenzij uitdrukkelijk anders vermeld;
- dit werk noch een deel van dit werk werd ingediend aan een andere instelling, universiteit of programma;
- ik op de hoogte ben dat dit werk zal gescreend worden op plagiaat;
- ik alle origineel onderzoeksmateriaal onmiddellijk zal indienen op het Decanaat wanneer hierom wordt gevraagd;
- ik op de hoogte ben dat het mijn verantwoordelijkheid is om na te gaan dat ik word opgeroepen voor een hoorzitting en tijdens de periode van hoorzittingen beschikbaar te zijn;
- ik kennis genomen heb van artikel 118 van het Onderwijs- en Examenreglement van de VUB omtrent onregelmatigheden en dat ik op de hoogte ben van de disciplinaire sancties;
- de afgedrukte kopie die ik indiene identiek is aan de digitale kopie die ik oplaadde op Turnitin.

Student familienaam, voornaam: Dezuttere, Ella **Datum:** 20/05/2023

Handtekening:

Dezuttere

¹ Voor groepswerken zijn de namen van alle auteurs verplicht. Hun handtekeningen staan collectief borg voor de volledige inhoud van het geschreven werk.

Student : Dezuttere, Ella
Rolnummer : 0563186
Opleiding : Kunstwetenschappen en Archeologie
Academiejaar : 2022-2023

Masterproef

Titel : Our Planet, Our Beloved - Gemeenschap in ecofeministische hedendaagse kunst
Promotor : Professor Katarzyna Ruchel-Stockmans

De masterproef waarvoor de student een credit behaalt, en waaromtrent geen 'non disclosure agreement' (NDA of geheimhoudingsovereenkomst) werd opgesteld, kan kosteloos worden opgenomen in de vubis-catalogus van de centrale universiteitsbibliotheek mits expliciete toestemming van de student.

De student kiest in het kader van de mogelijkheid tot kosteloze terbeschikkingstelling van zijn/haar masterproef volgende optie:

- OPEN ACCESS: wereldwijde toegang tot de full tekst van de masterproef
- ENKEL VANOP DE CAMPUS: enkel toegang tot de full tekst van de masterproef vanop het VUB-netwerk
- EMBARGO WAARNA OPEN ACCESS VOLGT: pas wereldwijde toegang tot de full tekst van de masterproef na een opgegeven datum, met name ...
- EMBARGO WAARNA ENKEL TOEGANG VANOP DE CAMPUS VOLGT: enkel vanop de campus toegang tot de full tekst van de masterproef na een opgegeven datum, met name ...
- FULL TEKST NOOIT TOEGANKELIJK: geen toegang tot de full tekst van de masterproef
- GEEN TOESTEMMING voor terbeschikkingstelling

De promotor bevestigt de kennisname van het voornemen van de student tot terbeschikkingstelling van de masterproef in de vubis-catalogus van de centrale universiteitsbibliotheek.

Datum:

Handtekening promotor:

Dit document wordt opgenomen in de masterproef. De student die het formulier niet voegt aan de masterproef en/of geen keuze heeft aangeduid en/of het formulier niet ondertekend heeft en/of geen kennisgeving aan de promotor heeft gedaan, wordt geacht geen toestemming tot openbaarmaking te verlenen; in dat geval zal de masterproef enkel worden gearhiveerd, maar is deze niet publiek toegankelijk.

Opgesteld te op

Handtekening student

E. Dezuttere
→

Inhoudsopgave

Samenvatting	3
Abstract	5
Omschrijving in trefwoorden	6
Inleiding	7
<i>Onderzoeksvraag</i>	10
<i>Methodologie</i>	11
Ecofeminisme en gemeenschap	15
<i>Geschiedenis van het ecofeminisme en algemene ideeën</i>	15
<i>Kritieken op het ecofeminisme</i>	22
Essentialistisch	24
Ahistorisch	25
Te westers	26
<i>Ideën rond samenwerking en community binnen (eco-)feminisme</i>	31
Ecofeministisch activisme	33
Gemeenschappen in het ecofeminisme	34
Kritiek	37
Ecofeminisme in de kunst	42
<i>Ecologische kunst</i>	43
<i>Feministische kunst</i>	49
<i>De genese van ecofeministische kunst</i>	51
Spirituele ecofeministische kunst	52
Belangrijkste kenmerken van ecofeministische kunst	56
Gemeenschap in ecofeministische kunst – Casestudies	65
<i>Casestudies</i>	68
Ana Mendieta – Gemeenschap, nationaliteit en identiteit in vraag	68
Mierle Laderman Ukeles – Gemeenschap en relaties onderhouden	78
Aviva Rahmani – Gemeenschappen en samenwerkingen als katalysator	88
Marwa Arsanios – Gemeenschap en connectiviteit in strijd	96
Conclusie	106
Dankwoord	111
Bibliografie	113
Figurenlijst	127

Samenvatting

Ecofeminisme is een activistische en filosofische denkstroming die als belangrijkste argument stelt dat de onderdrukking van vrouwen intrinsiek verbonden is met de onderdrukking van de natuur in onze huidige kapitalistische, patriarchale en imperialistische samenleving. Het ecofeminisme haalt hiervoor inspiratie uit zowel feministisch als ecologisch activisme, en inspireert vervolgens zelf ook verschillende andere disciplines. Een van deze andere disciplines, is het domein van de hedendaagse kunst, waar ecofeministische ideeën reeds sinds de jaren '70 van de vorige eeuw geregeld geïmplementeerd werden. In deze thesis onderzoek ik welke rol het concept van gemeenschap speelt binnen dit ecofeministisch gedachtegoed, en op welke manier dit vervolgens wordt uitgedrukt in ecofeministische hedendaagse kunst. Aan de hand van een aantal casestudies probeer ik dan aan te tonen hoe het net dit concept van gemeenschap is dat een van de centrale kenmerken van ecofeministische hedendaagse kunst vormt, iets wat zowel wordt uitgedrukt in de onderwerpen als in de manier van werken van de besproken kunstenaars.

Ik begin deze thesis met een overzicht van wat het ecofeministisch gedachtegoed precies inhoudt en welke plaats het concept van gemeenschap hier inneemt. Ik onderzoek waar deze ideeën vandaan komen en welke auteurs aanvankelijk de centrale argumenten van de denkstroming hebben geformuleerd, om vervolgens ook in te gaan op de kritieken die doorheen de jaren op het ecofeminisme werden uitgedrukt. Deze kritieken zijn onder andere dat de denkstroming te essentialistisch, ahistorisch en te westers gericht zou zijn. De aanvullingen die deze kritieken met zich meebrachten, zijn cruciaal voor de manier waarop het ecofeminisme vandaag wordt begrepen. Vervolgens bespreek ik de plaats van de concepten gemeenschap, samenwerking en collectiviteit binnen dit ecofeministische gedachtegoed, waarbij ik opnieuw de oorsprong en de algemene kenmerken van deze ideeën tracht te achterhalen, om daarna ook aan de hand van verschillende kritieken de noodzakelijke aanvullingen te kunnen verklaren.

In het tweede deel van deze thesis verklaar ik welke invloeden deze ecofeministische ideeën hadden op hedendaagse kunst, en onderzoek ik welke de algemene kenmerken van ecofeministische hedendaagse kunst precies zijn. Uit dit onderzoek blijkt dat deze kunst net zo gevarieerd en genuanceerd is als de inspiratiebron zelf, en dat het concept van gemeenschap zo goed als overal in deze werken lijkt terug te komen. Algemene kenmerken van ecofeministische hedendaagse kunst zijn onder andere dat de werken erg activistisch worden opgevat, en op die manier zowel kunnen voortkomen uit activistische bewegingen of protesten, als daarop gebaseerd kunnen zijn. Vervolgens kent ecofeministische kunst een grote variatie aan vormen en manieren van uitwerking; de kunstenaars in kwestie kiezen namelijk voor de vormen, technieken en materialen die het best in staat zijn om de boodschappen over te brengen die ze willen overbrengen. Het ecofeministische gedachtegoed staat

centraal, en de manier waarop deze ideeën in de kunst worden uitgewerkt, is afhankelijk van de intenties van de kunstenaar. Daarnaast is ecofeministische kunst holistisch opgevat; het idee dat de wereld bestaat uit complexe netwerken en relaties, komt in verschillende ecofeministische kunstwerken sterk naar boven. Ecofeministische kunstenaars gaan met dit idee in het achterhoofd vervolgens ook samenwerken met de natuur, iets wat opnieuw op verschillende manieren kan worden opgevat. Ook interdisciplinaire samenwerkingen tussen verschillende mensen zijn voor ecofeministische kunstenaars van cruciaal belang, wat bovendien makkelijk gelinkt kan worden aan het belang van gemeenschap in hun kunst. In deze thesis stel ik voor dat het centrale belang van gemeenschap, connectiviteit, samenwerking en collectiviteit gezien kan worden als cruciaal binnen ecofeministische kunstpraktijken, aangezien het in al deze algemene kenmerken zit verweven en het in zo goed als ieder werk dat als ecofeministisch wordt beschreven in een zekere capaciteit terugkomt, zij het in het onderwerp of in de uitwerking.

Het belang van gemeenschap in ecofeministische kunst komt nog duidelijker naar boven bij de bespreking van de casestudies in het derde deel van deze thesis. In de werken die hier worden beschreven, nemen gemeenschap, samenwerking, collectiviteit en connectiviteit telkens een centrale plaats in. Bij Ana Mendieta worden deze begrippen bijvoorbeeld het onderwerp van haar werk, en stelt de kunstenaar de concepten in vraag door bijvoorbeeld na te denken over nationaliteit en identiteit. Haar eigen netwerk van gelijkgestemden vormde bovendien een cruciaal onderdeel van haar praktijk. Mierle Laderman Ukeles benadrukt gemeenschap dan weer vooral in de uitwerking van haar *Maintenance Art*-projecten, door verschillende mensen uit te nodigen om bij te dragen aan haar werk. Op die manier weet ze ook het belang van connecties, netwerken en relaties aan te tonen. Aviva Rahmani legt zich vervolgens toe op interdisciplinaire samenwerkingen om natuurlijke omgevingen te herstellen, en zo betere leefomstandigheden voor lokale gemeenschappen te garanderen. In haar filmreeks *Who Is Afraid of Ideology?* legt Marwa Arsanios zich ten slotte toe op de rol van ecofeministische gemeenschappen in maatschappelijke en ecologische kwesties. De kunstenaar hecht daarbij ook veel belang aan interdisciplinaire samenwerkingen.

De thesis sluit af met de hoop dat de concepten waar ecofeministische denkers en ecofeministische kunstenaars op focussen, een interessante leidraad kunnen bieden voor het aankakten en eventueel oplossen van de crisissen die in onze huidige maatschappij alsmear zichtbaarder en dringender worden. Kunst zou er namelijk toe in staat zijn om moeilijke onderwerpen op een behapbare manier bij een groot publiek over te brengen, en zou zo ook een breder bewustzijn kunnen creëren. Bij ecofeministische kunst is dit zeker erg belangrijk, en net daarom is het interessant om dit onderwerp ook op een academische manier te onderzoeken.

Abstract

Drawing from combined ideas of feminist and ecological activism, ecofeminists believe that there are striking similarities between the oppression of women and the oppression of nature in our current imperialistic and capitalist society. This theory has been implemented in contemporary art since the 1970s. In my thesis, I examine the concept of 'community' within these ecofeminist ideas, and look at how this concept is subsequently expressed in ecofeminist art.

My methodology consists of an extensive literature study to see what ecofeminism is about and what role the concept of community plays here. Using four case studies – namely the work of Ana Mendieta, Mierle Laderman Ukeles, Aviva Rahmani and Marwa Arsanios – I then try to get an idea of how this has a place within contemporary art. With this thesis, I aim to demonstrate the way these ideas can contribute to addressing and possibly solving the various issues raised by ecofeminists.

Omschrijving in trefwoorden

Nederlands: ecofeminisme, hedendaagse kunst, gemeenschap, ecofeministische kunst, feministische kunst, ecologische kunst, Ana Mendieta, Mierle Laderman Ukeles, Aviva Rahmani, Marwa Arsanios

English: ecofeminism, contemporary art, community, ecofeminist art, feminist art, ecological art, Ana Mendieta, Mierle Laderman Ukeles, Aviva Rahmani, Marwa Arsanios

Inleiding

“Our planet, my beloved, is in crisis.” – Paula Gunn Allen¹

Met deze woorden wijst Paula Gunn Allen haar lezers op de precare toestand waarin onze thuisplaneet zich bevindt. De planeet Aarde zit momenteel in een crisis. Dit was al het geval wanneer Allen deze problematiek in 1990 beschreef in een soort van poëtische klaagzang en tegelijk hoopvolle liefdesbrief voor haar geliefde planeet, en werd een hele tijd daarvoor ook al door andere wetenschappers, filosofen en activisten opgemerkt. In onze eigen tijd wordt deze crisis alsmaar duidelijker, en zien we steeds meer de desastreuze gevolgen van de slechte gezondheid van de Aarde.

Problematieken rond genderongelijkheid en klimatologische problematieken hangen onlosmakelijk met elkaar samen. Dat is in ieder geval de overtuiging van de filosofen, activisten, kunstenaars en maatschappijcritici die zich in de loop der jaren achter het vaandel van het ecofeminisme hebben geschaard. De term ‘ecofeminisme’ zag het levenslicht als een van de vele feministische en activistische bewegingen die tijdens de jaren zeventig van de vorige eeuw aan populariteit wonnen, en wordt tegenwoordig gekenmerkt door een grote hoeveelheid aan verschillende perspectieven, invalshoeken en subdisciplines. Wat oorspronkelijk begon als een vrij essentialistische combinatie van feministische theorieën en ecologisch activisme, is intussen uitgegroeid tot een breed denkkader dat op verschillende domeinen kan worden toegepast, met daarbinnen ook telkens weer verschillende focuspunten. Binnen deze denkstroming – en binnen veel andere maatschappelijke discussies in het algemeen – wordt recent ook steeds meer gewezen op het belang van gemeenschap, een zogenaamde ‘community’, en van een samenwerking tussen verschillende mensen en verschillende groepen. In een beknopte beschrijving van het ecofeminisme die te vinden is op de website van Rosa – het Belgische kenniscentrum voor gender en feminisme dat gevestigd is in Brussel – staat bijvoorbeeld te lezen dat ecofeministen als een van hun fundamentele verbanden ontwaren tussen de onderdrukte positie van de vrouw enerzijds en de uitbuiting van de natuur anderzijds in de huidige patriarchale en kapitalistische maatschappij. Aan de hand van die redenering ziet men vervolgens ook in dat – net zoals de natuur sterk baat heeft bij biodiversiteit – samenwerkingen binnen en tussen verschillende groepen en culturen ook voordelig kunnen zijn voor de samenleving van vandaag.²

Van de voordelen van gemeenschappen en samenwerkingen kunnen we makkelijk verschillende voorbeelden bedenken. Zo benadrukten verschillende auteurs na de hevigste periode van

¹ ALLEN, Paula, ‘The Woman I Love is a Planet; the Planet I Love is a Tree’, in: DIAMOND, Irene & ORENSTEIN, Gloria (eds.), *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*, San Francisco: Sierra Club Books, 1990, p. 54.

² RosaVZW, ‘Ecofeminisme’, RosaVZW, s.d., geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://rosavzw.be/nl/themas/feminisme/feministische-stromingen/ecofeminisme>.; PLANT, Judy, ‘Learning to Live with Differences: The Challenge of Ecofeminist Community’, in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 133.

de Covid-19 pandemie bijvoorbeeld het belang van zo'n gemeenschap voor het welzijn van de maatschappij en van de planeet. In kritische literatuur wordt ook vaak gewezen op het belang van zorg en vriendschap tussen verschillende mensen binnen een bepaalde groep, alsook tussen verschillende mensen overal ter wereld. Sommige denkers suggereerden zelfs dat de geïdealiseerde 'terugkeer naar de normaliteit' waarvan tijdens de corona-periode vaak sprake was, misschien wel helemaal geen goed idee zou zijn. Tijdens deze 'abnormale periode' werd er namelijk net meer aandacht besteed aan collectieve zorg, en de problematieken die het gevolg zijn van de kapitalistische maatschappij leken even te minderden.³ In *Voor wie willen we zorgen? Ecofeminisme als inspiratiebron* beschrijven Dirk Holemans et al. bovendien dat de corona-periode ons wellicht ook nog een veel belangrijkere les heeft geleerd, namelijk dat het bijzonder moeilijk is om te 'zorgen in een zorgvijandige omgeving'.⁴ Dit komt ook duidelijk naar boven in de introductie van *The Care Manifesto*, waarin de auteurs van het zogenaamde Care Collective benadrukken dat we vandaag in een wereld leven die te 'zorgeloos' is. De auteurs van het manifest leggen uit hoe ideeën omtrent sociale welvaart en gemeenschap in onze huidige neoliberale maatschappij aan de kant worden geschoven en vervangen worden door de individualistische noties van de 'self-care-industrie', die zorg herleidt tot iets heel persoonlijk en individueel zonder rekening te houden met grotere sociale problemen. De auteurs van het Care Collective betreuren ook het feit dat er een wereldwijde pandemie nodig was om mensen grondig te doen beseffen hoe belangrijk collectieve zorg wel is, en zelfs dan bleek de boodschap nog steeds niet duidelijk genoeg te zijn.⁵ Tijdens deze periode zagen we bovendien dat deze cruciale zorg vele mensen nog steeds werd ontzegd, om redenen die niet zelden terug te wijzen zijn naar onderliggende imperialistische structuren. In haar werk *A Decolonial Feminism* wijst Françoise Vergès bijvoorbeeld op de diepgewortelde onrechtvaardigheden in de toegang tot medische zorg die door de pandemie aan het licht werden gebracht, en op het feit dat benadeelde groepen hierbij telkens verder benadeeld werden.⁶ Om hier echt verandering in te brengen, zijn de bovengenoemde auteurs het er allemaal over eens dat grondige wijzigingen in de maatschappelijke structuren en in de onderliggende mindset cruciaal zijn.⁷ Volgens Holemans et al. draait het werkwoord 'zorgen' namelijk om een concrete actie, verwijzend naar 'zorg dragen' en 'om iets of iemand geven'. Hierbij wordt een niet-vrijblijvende band aangegaan die samenhangt met ons wereldbeeld.⁸ Deze band is cruciaal om de genoemde problematieken te kunnen benaderen. De auteurs van het *Care Manifesto* benadrukken ook dat we

³ HOLEMANS, Dirk, FRANSSEN, Marie-Monique & OSMAN, Philsan, *Voor wie willen we zorgen? Ecofeminisme als inspiratiebron*, Berchem: EPO, 2021, p. 11-14.

⁴ HOLEMANS et al. *Voor wie willen we zorgen?*, p. 41.

⁵ CHATZIDAKIS, Andreas, HAKIM, Jamie, LITTLER, Jo, ROTTENBERG, Catherine & SEGAL, Lynne, *The Care Manifesto. The Politics of Interdependence*, Londen & New York: Verso, 2020, p. 1-2.

⁶ VERGÈS, Françoise, *A Decolonial Feminism* (oorspr. titel: *Un féminisme decolonial*, Parijs: La Fabrique Éditions, 2019), vertaald door BOHRER, Ashley J. & VERGÈS, Françoise, Londen: Pluto Press, 2021, p. vi.

⁷ HOLEMANS et al., *Voor wie willen we zorgen?*, p. 42.; VERGÈS, *A Decolonial Feminism*, p. vi-vii.

⁸ HOLEMANS et al., *Voor wie willen we zorgen?*, p. 42.

nood hebben aan een politieke structuur die zorg op de eerste plaats stelt, waarbij deze zorg op een brede manier wordt opgevat. “Care is our individual and common ability to provide the political, social, material, and emotional conditions that allow the vast majority of people and living creatures on this planet to thrive – along with the planet itself,” zo stellen de auteurs.⁹

Ook in wat we intussen de post-pandemische periode zouden kunnen noemen, drukt een snelle blik op de krant of op het journaal ons nog steeds meteen terug met de neus op deze feiten. We worden vandaag telkens opnieuw herinnerd aan het belang van gemeenschappen voor het welzijn van de mens en de wereld waarin die leeft. Bij politieke conflicten of heftige natuurrampen valt het bijvoorbeeld op dat dit vaak momenten zijn waarin mensen binnen hun gemeenschap samenkomen om elkaar te helpen. Waar overheden en grootschalige multinationals dit belang van gemeenschap, samenwerking en collectieve zorg misschien nog niet meteen inzien, doen onderlinge gemeenschappen dat wel. Het is hierbij dan alleen jammer dat dit vaak pas duidelijk wordt in zo’n extreme gevallen, maar dit laat ons wel toe om hierbij stil te staan en onze huidige manier van leven te herevalueren. Sommige filosofen lijken ook aan de hand hiervan te suggereren dat er nood is aan een compleet nieuw wereldbeeld om onze planeet en de manier waarop we er op samenleven, te kunnen redden. Volgens velen ligt de huidige kapitalistische en imperialistische maatschappij aan de basis van de destructie van de Aarde en van alles wat op die aarde leeft, en bestaat er bijgevolg een noodzaak om deze diepgewortelde maatschappelijke structuren volledig te ontwrichten en te heroverwegen.¹⁰ Er zou een nood zijn aan een samenleving die gebaseerd is op gemeenschap, zorg en harmonie, iets waarvoor het werk van de ecofeministen kan dienen als cruciale leidraad.¹¹

Ook binnen het domein van de kunst zien we in de hedendaagse periode gelijkaardige trends omtrent het idee van gemeenschap en samenwerking terugkeren. Hoewel veel populaire literatuur nog vaak het genie van de individuele, getormenteerde kunstenaar als ideaalbeeld van de westerse kunst bevestigt, lijkt dit concept recent ook aan verandering toe. Veel mensen blijven echter met dit individualistische idee in hun achterhoofd zitten, wat er voor zorgt dat nieuwe ideeën omtrent gemeenschap en samenwerking minder makkelijk toegang krijgen tot populaire literatuur over wat kunst nu precies kan zijn. Dit individualistische idee kent zijn oorsprong volgens sommigen in de periode van de Verlichting en later nog sterker in de romantiek,¹² maar anderen verwijten ook de avant-gardistische houding van de kunstenaars van het modernisme voor dit ideaal.¹³ Steeds meer

⁹ CHATZIDAKIS, Andreas, HAKIM, Jamie, LITTLER, Jo, ROTTENBERG, Catherine & SEGAL, Lynne, *The Care Manifesto. The Politics of Interdependence*, Londen & New York: Verso, 2020, p. 5-6.

¹⁰ HOLEMANS, Dirk, FRANSSSEN, Marie-Monique & OSMAN, Philsan, *Voor wie willen we zorgen? Ecofeminisme als inspiratiebron*, Berchem: EPO, 2021, p. 13-14.; VERGÈS, Françoise, *A Decolonial Feminism* (oorspr. titel: *Un féminisme décolonial*, Parijs: La Fabrique Éditions, 2019), vertaald door BOHRER, Ashley J. & VERGÈS, Françoise, Londen: Pluto Press, 2021, p. vi-vii.

¹¹ HOLEMANS et al. *Voor wie willen we zorgen?*, p. 13-14.

¹² WITTKOWER, Rudolf, ‘Individualism in Art and Artists: A Renaissance Problem’, *Journal of the History of Ideas*, 22 (3), 1961, p. 291-302.

¹³ GABLIK, Suzi, ‘Individualism: Art for Art’s Sake, or Art for Society’s Sake?’, in: GABLIK, Suzi, *Has Modernism Failed?*, New York: Thames and Hudson, 1985, p. 20-35.

hedendaagse kunstenaars beginnen echter in te zien dat gemeenschap en samenwerking van essentieel belang kunnen zijn om hun ideeën aan de man te brengen en ook echt iets teweeg te brengen ten voordele van de verbetering van de problematieken waar ze zich op richten. Zeker wanneer het gaat over gekende problematieken als seksisme, racisme en ecologische kwalen, lijkt kunst een grote rol te kunnen spelen in het overbrengen van de boodschap. Dit is iets wat best lijkt te lukken wanneer de kunstwerken zelf ook gefocust zijn op een idee van gemeenschap en samenwerking. Laurie E. Hicks en Roger J. H. King stellen dat de kunsten altijd al erg goed in staat zijn geweest om de relatie tussen cultuur en natuur en tussen het menselijke en het 'meer-dan-menselijke' begrijpbaar uit te drukken, en dat ze op die manier dus ook een zekere verantwoordelijkheid in zich dragen om dit unieke talent aan te wenden om de problematieken tussen deze sferen aan het licht te brengen. Hicks en King benadrukken dat gemeenschappen hierin een heel belangrijke rol spelen, aangezien er in deze soort van kunst vaak aandacht wordt geschonken aan de verschillende groepen die onder andere door deze milieuproblematieken het meest geraakt worden. Kunst-educatoren en kunstwetenschappers hebben volgens hen dan vervolgens ook de verantwoordelijkheid om gebruik te maken van dit vermogen van de kunst om bepaalde ideeën over te brengen, de aandacht te vestigen op de besproken problematieken en deze vervolgens ook te documenteren. Dit soort van kunst kan ons zo herinneren aan de geschiedenis van onze planeet, en ons tegelijkertijd bewust maken van onze verplichtingen en verantwoordelijkheden ten opzichte van toekomstige generaties.¹⁴

Onderzoeksvraag

De theorieën van het ecofeminisme kunnen op verschillende manieren worden toegepast op voorbeelden doorheen de hele geschiedenis van de kunst. Zo zou deze denkstroming bijvoorbeeld door kunstwetenschappers gebruikt kunnen worden om gekende problematieken vanuit een ander perspectief te benaderen en nieuwe inzichten te verwerven omtrent bepaalde cases. Sommige kunstpraktijken van vroegere perioden zouden op die manier binnen een gelijkaardig denkkader geplaatst kunnen worden, zonder dat er in die tijd expliciet sprake was van een ecofeministische inspiratiebron. Daarnaast vinden we binnen het meer concrete domein van de hedendaagse kunst ook kunstenaars terug die zelf wel vanuit een expliciet ecofeministisch kader werken, en die aan de hand van hun werk verschillende door ecofeministen aangehaalde problematieken onder de aandacht willen brengen.

In mijn masterthesis focus ik op deze hedendaagse kunst – meer specifiek op kunst gemaakt vanaf de jaren 1970 – aangezien dit een van de domeinen is waar het ecofeminisme al vanaf haar

¹⁴ Hicks, Laurie E. & King, Roger J. H., 'Confronting Environmental Collapse: Visual Culture, Art Education, and Environmental Responsibility', *Studies in Art Education*, 48 (4), 2007, p. 332-335.

ontstaan een invloed op had, maar waar nog maar weinig aandacht aan werd geschonken binnen de academische literatuur. Vooral in gespecialiseerde kunsthistorische literatuur blijkt hier nog een vrij grote lacune te zijn, hoewel we in de hedendaagse ecofeministisch geïnspireerde kunst nochtans zien dat verschillende kunstenaars zich aangetrokken voelen tot verschillende van de overkoepelende thema's binnen dit bredere denkkader. Iedere kunstenaar maakt zich de filosofie van het ecofeminisme natuurlijk eigen, maar na een extensieve survey van enkele prominente werken, blijken verschillende van deze kunstenaars aangetrokken tot gelijkaardige problematieken. Een van deze overkoepelde onderwerpen lijkt het bovengenoemde belang van gemeenschap, de zogenaamde 'community', en van samenwerking in groepsverband te zijn. Verschillende van de kunstprojecten die ik in mijn thesis zal aanhalen, zijn dan ook precies dat; collectieve projecten die wijzen op het nut en het belang van gemeenschap. In mijn thesis probeer ik aan te tonen dat het deze aspecten zijn die de ecofeministische hedendaagse kunst uniek maken.

Dit idee van wat een 'gemeenschap' juist inhoudt binnen de ecofeministische beweging en in de kunstwerken die ik wil bespreken, kan bovendien op verschillende manieren opgevat worden, wat het ook interessant maakt voor onderzoek. Hoewel andere definities ook zeker waardevol zouden kunnen zijn voor verder onderzoek, gebruik ik het woord gemeenschap in deze thesis voornamelijk om te wijzen op een groep van mensen die in verband staan met elkaar, die met elkaar een bepaalde betrekking hebben, en die vanuit die positie samenleven en samenwerken. Dit kan bijvoorbeeld wijzen op mensen die deel uitmaken van een gemeenschap binnen een dorp of familie, maar ook op een samenwerkingsverband tussen een groep van mensen met dezelfde interesses en dezelfde doeleinden. Aan deze gemeenschap kunnen vervolgens verschillende vragen gekoppeld worden. Zo kan men bijvoorbeeld kijken naar de zoektocht naar identiteit en een plek of gemeenschap om in thuis te horen, alsook naar wat dan precies de plaats wordt van het individu binnen zo'n 'community'. Sommige van de kunstenaars die ik bespreek, gaan dit onderwerp ook net gaan problematiseren, en stellen zich vragen bij de betekenis er van voor hen en voor de mensen om zich heen. Aan de hand van een uitgebreid literatuuronderzoek en enkele gerichte casestudies, tracht ik te achterhalen op welke manier hier door hedendaagse kunstenaars mee wordt omgegaan, en hoe dit vervolgens tot uiting komt in hun werk.

Methodologie

Als methodologie voer ik in de eerste plaats een uitgebreide literatuurstudie uit van de belangrijkste bronnen over dit thema binnen de ecofeministische literatuur, alsook binnen de kunstwetenschappelijke studies. Door deze verschillende bronnen op een kritische manier te evalueren, tracht ik een idee te krijgen van de manier waarop door verschillende filosofen, wetenschappers en historici wordt nagedacht over de basisideeën van het ecofeminisme, en wat de plaats van het concept

van gemeenschap hier dan in is. Ik tracht zo veel mogelijk verschillende perspectieven aan bod te laten komen binnen mijn literatuurstudie, en kijk daarvoor bijvoorbeeld ook uitgebreid naar de verschillende kritieken die het ecofeminisme doorheen de jaren ontving, alsook naar de verschillende cruciale toevoegingen aan de basisfilosofie. Zo spendeer ik vrij veel aandacht aan het bespreken van het zogenaamde dekoloniaal feminisme, een perspectief dat rekening houdt met de invloed van kolonisatie en racisme op gekende (eco)feministische perspectieven en dat lang uit ecofeministische discussies werd gemeden. Vandaag kan men zo'n inbreng echter niet langer negeren.

Na een uitgebreide bespreking van de oorsprong van ecofeministische kunst, en vervolgens van de belangrijkste kenmerken en enkele prominente kunstenaars die deze kenmerken illustreren, leg ik mij in mijn masterthesis toe op vier verschillende casestudies. Ik leg de focus op prominente voorbeelden die werken rond het overkoepelde thema van gemeenschap binnen een ecofeministisch denkkader, maar die toch op verschillende interessante vlakken van elkaar verschillen. Aan de hand daarvan tracht ik om een vergelijking te kunnen maken tussen de afzonderlijke kunstenaars en hun verschillende opvattingen omtrent het concept van ecofeminisme en gemeenschap. Zo zijn mijn casestudies bijvoorbeeld verdeeld over verschillende periodes en geografische locaties, en focussen ze allemaal op een verschillend deelaspect van het overkoepelende 'community'-vraagstuk. Op die manier hoop ik een zo breed mogelijk beeld te krijgen van de verschillende mogelijke antwoorden op mijn onderzoeksvraag.

Ik kijk ten eerste naar het werk van de Cubaanse kunstenaar Ana Mendieta (1948-1985), die reeds voor de conceptualisering en de popularisatie van het idee van ecofeminisme met gelijkaardige problematieken bezig was. Zij was in de eerste plaats vooral bezig met wat nu 'spiritueel ecofeminisme' wordt genoemd, maar in haar bijzonder lichamelijke performancewerken gaat ze ook op zoek naar haar eigen identiteit door verbintenis te zoeken met andere gemeenschappen. Vanuit haar rol als 'banneling' uit haar geboorteland Cuba is Mendieta ook sterk bezig met het problematiseren van de concepten van identiteit en gemeenschap, en gaat ze de verschillende categorieën van gender, etniciteit en nationaliteit bewust in vraag stellen en ontwrichten. In haar curatorieel werk benadrukt de kunstenaar dan weer het belang van samenwerking in groepsverband, en zoekt ze geregeld verbintenis met gelijkgestemden. Haar netwerk van collega-kunstenaars en -activisten speelt een beduidende rol in haar artistieke productie, en haar werk kan ook om die reden erg interessant zijn binnen dit onderzoek. Belangrijk om hierbij echter op te merken, is dat Mendieta haar eigen werk zelf nooit als ecofeministisch heeft bestempeld, noch als feministisch an sich, aangezien ze voelde dat deze bewegingen indertijd vaak nog niet inclusief genoeg waren, en ze zich bijgevolg uitgesloten voelde bij hun discussies.¹⁵

¹⁵ BLOCKER, Jane, 'Earth', in: BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham & Londen: Duke University Press, 1999, p. 62-63.; BRYAN-WILSON, Julia, 'Against the Body. Interpreting Ana Mendieta', in: KENNEDY, Jen, MALLORY, Trista E. & SZYMANEK, Angélique (eds.), *Transnational Perspectives on Feminism and Art, 1960-1985*, New York: Routledge, 2021, p. 144-147, 148.

Desondanks kan het wel boeiend zijn om haar werk vanuit een hedendaags ecofeministisch perspectief te bekijken, met inbegrip van alle nodige toevoegingen aan Mendieta's terechte bekommernissen door bijvoorbeeld ook het perspectief van het dekoloniaal feminisme te betrekken. Op die manier trachten we te onderzoeken welke de initiële focuspunten waren van deze beweging binnen de kunst. Ik kies er voor om Ana Mendieta's werk eerder exhaustief te bekijken, aangezien dit vraagstuk rond identiteit en gemeenschap binnen haar oeuvre op verschillende plaatsen een prominente rol speelt.

Vervolgens bespreek ik het werk van Mierle Laderman Ukeles, die met haar concept van 'maintenance art' heel specifiek aandacht wilt schenken aan het herwaarderen van verschillende ondergewaardeerde rollen in de maatschappij. Hierbij gaat het dan zowel om de maatschappelijke genderpatronen en rollen die vrouwen worden opgelegd, alsook om het werk van bijvoorbeeld schoonmaakdiensten die er vanuit vaak verborgen posities voor zorgen dat onze omgeving net blijft. In haar *Touch Sanitation Performance* focust Ukeles bijvoorbeeld op het belang van verbondenheid, wanneer ze op zoek gaat naar connectie en gemeenschap bij de werknemers van het tot dan toe haast onzichtbare Department of Sanitation in New York. Mierle Laderman Ukeles brengt met haar performances verschillende ondergewaardeerde groepen onder de aandacht, en gaat hierbij ook expliciet op zoek naar connectie. Ook bij haar bijdrage aan het *Fresh Kills* project op de voormalige grootste stortplaats in New York, legt ze zich toe op het belang van lokale gemeenschappen en interconnectiviteit. Dit werk is daarom ook een interessant voorbeeld om aan te halen in deze thesis.

Het werk van Aviva Rahmani vervolgens, is ook vooral gefocust op het belang van gemeenschap en groepsgebeuren, en de manier waarop deze concepten problematische rollenpatronen eventueel zouden kunnen doorbreken en milieuproblematieken zouden kunnen aanpakken. Het werk *Ghost Nets* is hier een goed voorbeeld van, aangezien het hierbij gaat om een collaboratief en interdisciplinair project dat wordt aangewend ter verbetering van de omgeving en van de sociale situatie. Rahmani bracht zelf ook behoorlijk wat academische literatuur uit waarin ze haar projecten met de hulp van wetenschappers en andere specialisten ondersteunt, en waarin ze dieper ingaat op de thema's besproken in deze paper. Dit is natuurlijk ook bijzonder interessant binnen dit onderzoek.

Ten slotte bestudeer ik het werk van Marwa Arsanios, een hedendaagse kunstenaar die de problematieken waar het ecofeminisme op wijst onder de aandacht tracht te brengen binnen verschillende politieke structuren. In haar kortfilm-reeks *Who is Afraid of Ideology?*, vraagt Arsanios zich af of collectieve vrouwenbewegingen in specifieke contexten als Irak, Syrië, Colombia en Libanon een doorslaggevende rol zouden kunnen spelen in ecologische, sociale en politieke kwesties, en op welke manier dit dan eventueel zou kunnen gebeuren. Ze onderzoekt daarnaast ook welke mogelijke problematieken of moeilijkheden dit met zich mee zou kunnen brengen.

Voor mijn casestudies ga ik uit van een diepgaande en kritische analyse van de bovengenoemde werken, om zo een duidelijk beeld te vormen van de ideeën van de verschillende kunstenaars omtrent

het concept van gemeenschap – binnen het ecofeminisme alsook daarbuiten. Bij deze casestudies wend ik ook primaire bronnen aan die door de kunstenaars zelf geschreven zijn over hun eigen werk en over de centrale thema's van deze paper, alsook enkele interviews hierover die ons meer inzicht zouden kunnen bieden. Voor verschillende van de casestudies die ik bespreek, zijn ook de bovengenoemde dekoloniale perspectieven cruciaal om het werk ten volle te kunnen begrijpen. Uit deze gerichte cases hoop ik vervolgens ook enkele algemenere vragen te kunnen beantwoorden, om zo een duidelijker beeld te krijgen van de betekenis van het concept 'ecofeminisme' binnen de kunstgeschiedenis. Ecofeministische kunst lijkt ons namelijk uit te nodigen om het individualistische ideaal van de westerse kunst te overstijgen, en kunst te gebruiken om te zoeken naar oplossingen in groep, in samenwerking met en ten voordele van de gemeenschap. Dit lijkt in onze huidige maatschappij en bij de crisissen waar we vandaag mee te maken hebben, een verfrissende en dringende insteek te zijn.

Ecofeminisme en gemeenschap

Belangrijk om bij aanvang van dit eerste hoofdstuk te vermelden, is dat de termen ‘ecofeminisme’ en ‘gemeenschap’ geen eenduidige betekenis hebben. Naargelang de variërende intenties van de bron kan men deze termen in de literatuur dan ook op verschillende manieren interpreteren.¹⁶ Wat we in deze masterthesis begrijpen als ‘gemeenschap’, werd bijvoorbeeld al kort uitgelegd in de inleiding, maar het is wellicht interessant om hier nogmaals te herhalen dat er ook binnen dit bredere, meer algemene concept belang wordt gehecht aan andere termen zoals vriendschap, samenwerking en collectieven. Daarnaast dienen ook de verschillen, fricties en antagonismen die binnen deze gemeenschappen soms kunnen bestaan, genoemd te worden. Verder in dit hoofdstuk tracht ik de betekenis van deze term te verklaren binnen de gedachtegang van het ecofeminisme, om zo een basis te leggen voor hoe we dit dan vervolgens kunnen begrijpen in ecofeministische hedendaagse kunst. Wat nu juist bedoeld wordt met het woord ecofeminisme, is wellicht nog complexer om uit te leggen, aangezien deze term wordt gekenmerkt door een schare aan verschillende variaties, noodzakelijke aanvullingen en boeiende subcategorieën. Net daarom is het van belang om deze concepten van een uitgebreide en genuanceerde uitleg te voorzien, om ze dan vervolgens ook correct te kunnen toepassen op de kunst die besproken zal worden in de volgende hoofdstukken.

Geschiedenis van het ecofeminisme en algemene ideeën

De Franse filosofe Emilie Hache stelt dat de ideeën van het ecofeminisme in de jaren '60 en '70 van de vorige eeuw vanuit verschillende fronten begonnen op te komen, en dat deze vervolgens volop tot hun recht kwamen in de politieke context van de jaren 1980.¹⁷ Zoals auteurs in veel ecologische en milieubewuste literatuur aanhalen, werd het begin van een grootschalige ecologische crisis indertijd vanuit verschillende kanten aangekondigd, en verschillende toonaangevende gebeurtenissen in de genoemde decennia zouden de aanleiding zijn geweest voor het ontwikkelen van een grootschaliger ecologisch bewustzijn en bijgevolg voor het ontwikkelen van ecofeministische ideeën. Voorbeelden van zo'n gebeurtenissen zijn de publicatie van bronnen als *Silent Spring* van Rachel Carson in 1962¹⁸ en het rapport van de Club van Rome in 1972,¹⁹ technische ontwikkelingen zoals de eerste beelden die vanuit de ruimte van onze thuisplaneet werden gemaakt, alsook politieke gebeurtenissen zoals de nucleaire wapenwedloop tijdens de Koude Oorlog. De publicaties van Carson en de Club van Rome wezen hun

¹⁶ STURGEON, Noël, 'The Nature of Race: Discourses of Racial Difference in Ecofeminism', in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 261.

¹⁷ HACHE, Emilie, *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Parijs: Cambourakis, 2016.

¹⁸ CARSON, Rachel, *Silent Spring*, Boston: Houghton Mifflin, 1962.

¹⁹ MEADOWS, Donella H., MEADOWS, Dennis L., RANDERS, Jørgen & BEHRENS, William W., *The Limits to Growth*, Falls Church: Potomac Associates, 1972.

publiek namelijk op concrete feitelijkheden van de precare toestand waarin de aarde zich bevindt, waarbij Carson bijvoorbeeld wees op de gevaren van het gebruik van pesticiden voor de gezondheid van al het leven op onze planeet,²⁰ en de Club van Rome in *The Limits to Growth* uitrekende hoe lang het nog zou duren voor alle grondstoffen op aarde onherstelbaar opgebruikt zouden raken.²¹ De ruimtebeelden van de aarde herinnerden mensen dan weer aan de eindigheid en uitputbaarheid van de planeet, en de dreiging van nucleaire wapens benadrukte de disproportionele macht van de mensen opzichte van zijn omgeving. Ook de massale ontbossingen en verschillende hongersnoden indertijd stelden geen rooskleurige toekomst voor.²² Al deze zaken zorgden er echter wel voor dat er een vrij grootschalig ecologisch bewustzijn ontstond, wat verschillende ecologische én feministische groeperingen aanspoorde om actie te ondernemen. Een kort voorbeeld van zo'n gebeurtenis die activisme aanmoedigde, is het nucleair ongeval van het Amerikaanse Three Mile Island in 1979. Deze ramp zou de aanleiding zijn geweest voor een eerste en meteen zeer invloedrijke ecofeministische conferentie, die plaatsvond in Amherst in de Verenigde Staten, in 1980.²³ Bovendien leidden deze verschillende publicaties en gebeurtenissen ook tot de totstandkoming van de eerste uitgesproken ecofeministische teksten.²⁴ Vandaag zijn vooral de verschillende aanvullingen en nuances op de ideeën van toen belangrijk, maar deze eerste aanzet mag zeker ook niet uit het oog verloren worden.

In de literatuur wordt aangenomen dat de term ecofeminisme in 1974 voor het eerst werd geïntroduceerd door de Franse feministische auteur Françoise d'Eaubonne in haar werk *Le Féminisme ou la Mort*,²⁵ hoewel – zoals hierboven reeds vermeld – gelijkaardige ideeën indertijd overal wat in de lucht leken te hangen. In dit boek, dat een bijzonder urgente titel draagt, roept d'Eaubonne haar lezers op tot een alomvattende feministische revolutie die het overleven van de globale gemeenschap en diens leefmilieu zou moeten bewerkstelligen.²⁶ In een uitgesproken Franse feministische schrijfstijl stelt de auteur in dit werk ook meteen al enkele van de belangrijkste ideeën voor van wat kort daarna een van de centrale nieuwe stromingen binnen het feministisch en ecologisch denken zou worden.²⁷ Françoise d'Eaubonne gebruikt de term ecofeminisme om te duiden op de problematiek van de patriarchale systemen die zij verantwoordelijk stelt voor de vernieling van het milieu, alsook voor de

²⁰ CARSON, Rachel, *Silent Spring*, Boston: Houghton Mifflin, 1962.

²¹ MEADOWS, Donella H., MEADOWS, Dennis L., RANDERS, Jørgen & BEHRENS, William W., *The Limits to Growth*, Falls Church: Potomac Associates, 1972.

²² HACHE, Emilie, *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Parijs: Cambourakis, 2016.; HOLEMANS, Dirk, FRANSSSEN, Marie-Monique & OSMAN, Philsan, *Voor wie willen we zorgen? Ecofeminisme als inspiratiebron*, Berchem: EPO, 2021, p. 14-15.; PURTSCHERT, Patricia, 'What can we learn from ecofeminists?', *Gender Campus*, juni 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.gendercampus.ch/en/blog/post/what-can-we-learn-from-ecofeminists>.; HEARTNEY, Eleanor, 'How the Ecological Art Practices of Today Were Born in 1970s Feminism', *Art in America*, 22 mei 2020, geraadpleegd op 18 mei 2022, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/ecofeminism-women-in-environmental-art-1202688298/>.

²³ PURTSCHERT, *What can we learn from ecofeminists?*, <https://www.gendercampus.ch/en/blog/post/what-can-we-learn-from-ecofeminists>.

²⁴ HOLEMANS et al. *Voor wie willen we zorgen?*, p. 15.

²⁵ D'EAUBONNE, Françoise, *Feminism or Death: How the Women's Movement Can Save the Planet*, vertaald door HOTTELL, Ruth, voorwoord MERCHANT, Carolyn, BAHAFFOU, Myriam, GORECKI, Julie & RAMADAN, Emma, herziene versie van *Le féminisme ou la mort*, Parijs: Pierre Horay Editions, 1974, Londen: Verso Books, 2022.

²⁶ HOWELL, Nancy R., 'Ecofeminism: What One Needs to Know', *Zygon*, 32 (2), 1997, p. 231-241.

²⁷ D'EAUBONNE, *Feminism or Death*.

onderdrukte positie van de vrouw in de huidige maatschappij.²⁸ Dit idee vormt de absolute basis van de ecofeministische denkstroming, en is dan ook het vertrekpunt van waaruit latere auteurs, filosofen, activisten en kunstenaars verder werken.

Zoals eerder vermeld, focuste men zich in de beginjaren van het ecofeminisme vooral op het uitbouwen van enkele vrij essentialistische kernideeën. Kort na de publicatie van *Le Féminisme ou la Mort* verschenen zowel vanuit feministische als vanuit ecologische hoek verschillende publicaties met een gelijkaardige insteek. Binnen deze publicaties bestond telkens ook nog vrij veel variatie. Zo verschenen er bijvoorbeeld een heleboel eerder poëtische en literaire werken waarin metaforische beschrijvingen tot een sterker bewustzijn van de problematieken moesten leiden,²⁹ maar ook filosofische en wetenschappelijk onderbouwde publicaties kregen een plaats binnen het ecofeministische genre. Een invloedrijk voorbeeld van zo'n filosofische bron is *The Death of Nature* van Carolyn Merchant uit 1980, waarin sceptisch wordt gekeken naar het overheersende vooruitgangsnarratief dat stamt uit de Verlichting en dat volgens Merchant het begin vormt van verschillende van de problemen waartegen ecofeministen zich vandaag moeten verzetten. Merchant stelt dat de wetenschappelijke revolutie tot stand kwam en zich volop kon ontwikkelen door een constante onderdrukking van en een controle over de natuur, die zich vervolgens uitbreidde tot een gelijkaardige behandeling van vrouwen.³⁰ In de jaren die volgden ging Carolyn Merchant nog verder in op deze ideeën in enkele publicaties.³¹ Deze manier van denken over de onderdrukking en uitbuiting van zowel de vrouw als van de natuurlijke omgeving door de patriarchale maatschappij, stond al vanaf het begin centraal in de ecofeministische literatuur. In deze geproblematiseerde samenleving stellen ecofeministen dat vrouwen als minderwaardig worden behandeld, en dat de natuurlijke omgeving wordt behandeld als een bron van dode materie die alleen maar dient om geëxploiteerd te worden.³² Beiden worden op die manier als het ware 'uitgehoud' van binnenuit. Het ecofeminisme probeert de mentale structuren die achter deze dubbelzijdige uitbuiting zitten te doorbreken, en ze te vervangen – niet door een matriarchaat of een samenleving gebaseerd op vrouwelijke machtsstructuren, maar door meer duurzame structuren van empathie en egalitarisme.³³

Vroege ecofeministische denkers trachtten vaak ook de vermeende inherente connecties tussen de vrouw en de natuur bloot te leggen, om zo de onderdrukte en benadeelde positie waarop

²⁸ D'EAUBONNE, Françoise, *Feminism or Death: How the Women's Movement Can Save the Planet*, vertaald door HOTTELL, Ruth, voorwoord MERCHANT, Carolyn, BAHAFFOU, Myriam, GORECKI, Julie & RAMADAN, Emma, herziene versie van *Le féminisme ou la mort*, Parijs: Pierre Horay Editions, 1974, Londen: Verso Books, 2022.

²⁹ ESTÉVEZ-SAA, Margarita & LORENZO-MODIA, María Jesús, 'The Ethics and Aesthetics of Eco-caring: Contemporary Debates on Ecofeminism(s)', *Women's Studies*, 47 (2), 2018, p. 139-143.

³⁰ MERCHANT, Carolyn, *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, New York: Harper & Row, 1980.

³¹ MERCHANT, Carolyn, 'Earthcare: Women and the Environment', *Environment*, 23 (5), 1981, p. 6-40.; MERCHANT, Carolyn, 'Gender and Environmental History', *Journal of American History*, 76 (4), 1990, p. 1117-1121.

³² HOLEMANS, Dirk, FRANSSSEN, Marie-Monique & OSMAN, Philsan, *Voor wie willen we zorgen? Ecofeminisme als inspiratiebron*, Berchem: EPO, 2021, p. 15.

³³ BOETTGER, Suzaan, 'In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art', in: FRUEH, Joanna, LANGER, Cassandra & RAVEN, Arlene (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, New York: HarperCollins, 1994, p. 254.

hun theorieën steunen, te kunnen benadrukken. Die connecties tussen vrouw en natuur zoekt men onder andere in religie, literatuur en iconografie, maar deze zaken zouden bijvoorbeeld ook uitgedrukt worden in de manier waarop de courante taal over vrouwen en over de natuur spreekt. Natuur wordt zo vaak ‘vervrouwelijkt’ – denk bijvoorbeeld aan een term als ‘Moeder Natuur’ – en vrouwen worden niet zelden op een vrij animalistische, ‘wilde’ manier beschreven of weergegeven. Daarnaast zien veel vroege ecofeministen ook verbanden in de ‘voedende’ en ‘zorgende’ rol die het patriarchaal zowel aan de vrouw als aan de natuur oplegt.³⁴ De nadruk op deze zogenaamd inherente connecties tussen vrouw en natuur wordt op verschillende plaatsen geproblematiseerd vanwege zijn essentialistische karakter, maar zeker in het begin van de beweging was deze denkwijze nuttig om de voornaamste ideeën van de stroming te kunnen uitleggen. De Indiase filosofe Vandana Shiva stelt bijvoorbeeld dat de band tussen vrouwen en hun natuurlijke omgeving erg bijzonder is, en dat de vermeende gelijkenissen tussen beide ook in elkaars voordeel gebruikt kunnen worden.³⁵ Het overzichtswerk *Ecofeminism* van Vandana Shiva en Maria Mies uit 1993 biedt een interessante weergave van de ideeën van het ecofeminisme tot dan toe, en focust voornamelijk op het aankaarten van die inherente ongelijkheden in de wereld, die er voor zorgen dat “het noorden het zuiden domineert, mannen vrouwen domineren, en het krampachtig plunderen van steeds meer hulpbronnen voor een steeds ongelijker verdeeld economisch gewin de natuur domineert.”³⁶ Shiva en Mies bekijken de focus op vrouwen vanuit twee kanten; ze zijn zowel het slachtoffer van ecologische problematieken, alsook de belangrijkste actoren in een mogelijke verbetering er van.³⁷ Deze stelling wordt ook verduidelijkt door Karen J. Warren, die in de inleiding van het toonaangevende werk *Ecofeminism: Women, Culture and Nature* telkens verbanden legt met gekende milieugebonden problematieken door te stellen dat ze “an ecofeminist issue” zijn.³⁸ Op die manier benadrukt ze dat beide problematieken onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, en dat ze wel degelijk een invloed op elkaar kunnen hebben. De verbetering van het leefmilieu kan zorgen voor meer gelijkheid tussen genders, en omgekeerd, maar dit is ook toepasbaar in de negatieve zin. Als de situatie voor vrouwen en andere onderdrukte groepen verslechtert, gaat ook de natuur het moeilijker hebben, en wanneer de natuur het moeilijk heeft, heeft dit een negatief effect op de positie van de vrouw.³⁹ Belangrijkst om bij deze voorbeelden te onthouden, is dat de meeste ecofeministen niet zeggen dat vrouwen gelijk zijn aan de natuur, of dat ze er op de een of andere manier dichterbij zouden staan,

³⁴ ZEIN, Laila Fariha & SETIAWAN, Adib Rifqi, ‘General Overview of Ecofeminism’, *LA×ARS*, 2017, p. 2, <https://dx.doi.org/10.31219/osf.io/fmjgk>; ESTÉVEZ-SAA, Margarita & LORENZO-MODIA, María Jesús, ‘The Ethics and Aesthetics of Eco-caring: Contemporary Debates on Ecofeminism(s)’, *Women’s Studies*, 47 (2), 2018, p. 138.

³⁵ MIES, Maria & SHIVA, Vandana, *Ecofeminism*, 2e ed. (1e ed. 1993), Londen & New York: Zed Books, 2014.

³⁶ MIES & SHIVA, *Ecofeminism*, p. 2.; PURTSCHERT, Patricia, ‘What can we learn from ecofeminists?’, *Gender Campus*, juni 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.gendercampus.ch/en/blog/post/what-can-we-learn-from-ecofeminists>. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “The inherent inequalities in world structures which permit the North to dominate the South, men to dominate women, and the frenetic plunder of ever more resources for ever more unequally distributed economic gain to dominate nature.”)

³⁷ MIES & SHIVA, *Ecofeminism*, p. 2-3.

³⁸ WARREN, Karen J., ‘Taking Empirical Data Seriously: An Ecofeminist Philosophical Perspective’, in: WARREN, Karen J. (ed.), *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 3-20.

³⁹ WARREN, *Taking Empirical Data Seriously: An Ecofeminist Philosophical Perspective*, p. 3-20.

maar eerder dat deze notie van connectie er voor zorgt dat ze op een gelijkaardige manier worden uitgebuit.

Even belangrijk om op te merken, is dat er reeds vanaf het begin al een enorme variatie bestaat aan subcategorieën van het ecofeminisme, die telkens nieuwe perspectieven toevoegen aan de eerder beschreven problematieken. Een eerste voorbeeld van zo'n subcategorie is die van het vegetarisch ecofeminisme. Deze stroming stelt dat ook de onderdrukking van 'niet-menselijke dieren' in rekening gebracht moet worden bij het bespreken van feministische en klimatologische kwesties, en denkers van deze vegetarische onderstroom van het ecofeminisme leggen uit dat het eten van vlees ook een vorm van patriarchale dominantie is. Ethische overwegingen en concrete actie zijn hier essentiële onderdelen.⁴⁰ Ook sociaal of socialistisch ecofeminisme is een belangrijke subcategorie die vaak in de literatuur ter sprake komt. Deze stroming wordt ook wel 'radical ecofeminism' genoemd, en focust op activisme en concrete actie. Aanhangers van deze denkwijze richten zich vooral op het onderuithalen van problematische politieke structuren.⁴¹ Binnen deze stroming, alsook binnen andere vormen van het ecofeminisme, spelen Marxistische concepten een belangrijke rol. Deze meer materialistische kijk op de problematieken schenkt aandacht aan termen als werk, macht, eigendom en (re)productie als bron voor de patriarchale dominantie over vrouwen en de natuur.⁴² Een volgende stroming binnen het ecofeminisme die ik hier kort aanhaal, is die van het spiritueel ecofeminisme. Deze subcategorie, die soms ook wel 'cultureel ecofeminisme' wordt genoemd,⁴³ maakt vooral gebruik van symbolen, metaforen en mythologie, en zet in op het benadrukken van de inherente relatie tussen vrouwen en het milieu. Spiritueel ecofeminisme doet ook verschillende pogingen om 'sacraliteit' terug in de natuur te brengen, vaak gelinkt aan een veronderstelde vrouwelijke goddelijkheid, in de hoop dat dit het respect van de mens tegenover zijn omgeving kan herstellen.⁴⁴ Spiritueel ecofeminisme is niet gebaseerd op één specifieke religie, maar focust wel vaak op het vereren van een zogenaamde 'Goddess' – soms 'The Great Mother' of 'Gaia' genoemd⁴⁵ –, een vrouwelijke godin die instaat voor de bescherming van de planeet en van alle wezens die er op leven. Invloedrijke auteurs binnen deze onderstroom zijn onder andere Starhawk, Paula Gunn Allen, Riane Eisler en Carol J. Adams.⁴⁶ Bovendien is deze vorm van ecofeminisme ook een belangrijke inspiratiebron voor verschillende hedendaagse

⁴⁰ ZEIN, Laila Fariha & SETIAWAN, Adib Rifqi, 'General Overview of Ecofeminism', *LXARS*, 2017, p. 3, <https://dx.doi.org/10.31219/osf.io/fmjgk>.

⁴¹ MILEVSKA, Suzana, *The Clean, the Dirty, and the Hybrid: Ecofeminist Art Practices*, lecture by Suzana Milevska [online video], 21 mei 2021, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op: https://www.youtube.com/watch?v=Tbyg_ZUIfyw&t=1s.; Crosstalks, *Between Glitter and Compost - A conversation on Ecofeminism* [online video], 6 december 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op: <https://www.youtube.com/watch?v=2lpTSObWkZw>.

⁴² ZEIN & SETIAWAN, *General Overview of Ecofeminism*, p. 4.; MILEVSKA, *The Clean, the Dirty, and the Hybrid*, https://www.youtube.com/watch?v=Tbyg_ZUIfyw&t=1s.

⁴³ ZEIN & SETIAWAN, *General Overview of Ecofeminism*, p. 4.; MILEVSKA, *The Clean, the Dirty, and the Hybrid*, https://www.youtube.com/watch?v=Tbyg_ZUIfyw&t=1s.

⁴⁴ SANDILANDS, Kate, 'Ecofeminism and its discontents: Notes towards a politics of diversity', *The Trumpeter*, 8 (2), 1991, p. 93.; ZEIN & SETIAWAN, *General Overview of Ecofeminism*, p. 4.

⁴⁵ ORENSTEIN, Gloria Feman, 'The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden', *Ethics & the Environment*, 8 (1), 2003, p. 103-111.

⁴⁶ ZEIN & SETIAWAN, *General Overview of Ecofeminism*, p. 4.

kunstenaars. Spiritueel ecofeminisme is echter ook wel een van de meest bekritiseerde aspecten van het ecofeministisch gedachtegoed, omdat het net zo sterk lijkt in te zetten op deze essentialistische verbondenheid tussen de vrouw en de natuur, en het volgens sommige critici te veel focus legt op mystiek en spiritualiteit en te weinig op concreet activisme.⁴⁷

Een laatste subcategorie die ik hier wil bespreken, die ook van belang zal zijn bij het bespreken van de casestudies later in deze thesis, is die van het zogenaamde 'eco-womanism'. De term 'womanism' werd in 1979 voor het eerste gebruikt door Alice Walker en verwijst meer specifiek naar het feminisme van vrouwen van kleur. Het biedt inzicht in de meer concrete onderdrukking van deze vrouwen ten opzichte van die van witte vrouwen. Alice Walker stelt dat "womanism voor feminisme is wat paars is voor lavendel."⁴⁸ De twee zijn dus zeker en vast met elkaar verbonden, maar kennen toch enkele cruciale verschillen die op een andere manier benaderd moeten worden. Deze vorm van zwart feminisme, of dus 'womanism', stelt dat de ervaring van zwarte vrouwen niet kan, en ook niet mag, begrepen worden door de lens van alleen zwartheid of alleen vrouwelijkheid, maar moet gezien worden als een combinatie van beide.⁴⁹ Ecowomanism is dan vervolgens ook essentieel om het verband tussen de overlappende ervaringen van verschillende vormen van onderdrukking van de natuur en van vrouwen van kleur te erkennen.⁵⁰ Bovendien biedt ecowomanism een belangrijke commentaar op het ecofeminisme, dat vooral in zijn beginjaren voornamelijk inzette op de belangen van witte vrouwen, en de perspectieven van vrouwen van kleur vaak uit het oog verloor.⁵¹ Holemans et al. stellen dat ecowomanism een bruikbare term is om de vermeende relaties tussen de aarde en vrouwen van kleur, die vaak van paradoxale en problematische aard zijn, uit te drukken en te bekritisieren. Lichamen van zwarte vrouwen en hun link met de aarde worden door sommige witte feministische auteurs namelijk geromantiseerd, waardoor men vaak vergeet dat net deze lichamen het meest lijden onder de besproken ecologische problematieken. Ecowomanism tracht om zowel ras, gender als milieubewustzijn onder één noemer te brengen, en pleit ervoor dat verbetering alleen mogelijk is wanneer we deze concepten alle drie samen bekijken.⁵²

Er kan bovendien een interessante overlap gevonden worden tussen de ideeën van ecowomanism en deze van intersectionaliteit; een manier van denken waarbij ook gepleit wordt om verschillende categorieën als gender, afkomst en etniciteit in hun wisselwerking met elkaar te

⁴⁷ ZEIN, Laila Fariha & SETIAWAN, Adib Rifqi, 'General Overview of Ecofeminism', *LA×ARS*, 2017, p. 7, <https://dx.doi.org/10.31219/osf.io/fmjgk>; ESTÉVEZ-SAA, Margarita & LORENZO-MODIA, María Jesús, 'The Ethics and Aesthetics of Eco-caring: Contemporary Debates on Ecofeminism(s)', *Women's Studies*, 47 (2), 2018, p. 123, 127-128.; SARGISSON, Lucy, 'What's wrong with ecofeminism?', *Environmental Politics*, 10 (1), 2001, p. 52, 55-56, 62-63.

⁴⁸ WALKER, Alice, *In Search of Our Mother's Gardens: Womanist Prose*, San Diego: Harcourt Brace Javanovich, 1983, p. xi-xii.

⁴⁹ HOLEMANS, Dirk, FRANSSSEN, Marie-Monique & OSMAN, Philsan, *Voor wie willen we zorgen? Ecofeminisme als inspiratiebron*, Berchem: EPO, 2021, p. 32-33.

⁵⁰ HOLEMANS et al. *Voor wie willen we zorgen?*, p. 34-35.

⁵¹ TAYLOR, Dorceta E., 'Women of Color, Environmental Justice, and Ecofeminism', in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 38-81.; SARGISSON, *What's wrong with ecofeminism?*, p. 32-33.

⁵² HOLEMANS et al., *Voor wie willen we zorgen?*, p. 34-35.

analyseren. Ecofeministische intersectionaliteit voegt hier ook nog de categorie van milieukwesties aan toe. Hier wordt opnieuw gewezen op het idee dat deze categorieën met elkaar verbonden zijn in de manier waarop de maatschappij er een vorm van dominantie op uitoefent, en dat deze verschillende ervaringen niet in één enkel framework onderzocht kunnen worden. De nadruk ligt hierbij voornamelijk op de ervaringen van vrouwen van kleur.⁵³ A. E. Kings stelt dat het ecofeminisme in het algemeen al langer inzet op een intersectionele aanpak, en dat de denkstroming al voor enige tijd bezig is met het proberen begrijpen van de verschillende ervaringen van diegenen die te maken krijgen met discriminatie in al zijn vormen. Intersectionaliteit is daarnaast een belangrijke denkwijze om ook de diversiteit van verschillende vrouwen in het (eco)feministisch denken in rekening te brengen. Bovendien belooft intersectionaliteit om de essentialistische neigingen van sommige feministische en ecofeministische bewegingen die we later in deze thesis nog bespreken, te overstijgen.⁵⁴ Mogelijke problematieken met deze aanpak zouden echter zijn dat deze vrij overweldigend kan zijn, en dat het natuurlijk moeilijk is om met alles rekening te houden en van alles kennis te hebben. Desondanks blijft het wel een interessant hulpmiddel om een meer inclusieve vorm van (eco)feminisme te kunnen waarmaken.⁵⁵ Kings stelt dat “ecofeministische intersectionaliteit erkent dat vrouwen waarschijnlijk tot diegenen behoren die het meest door de achteruitgang van het milieu worden getroffen, en dat zij die aan de rand van de samenleving staan deze gevolgen vaak het eerst en het hardst ondervinden.”⁵⁶ Die bedenking is erg belangrijk om een alomvattend en inclusief begrip te krijgen van het ecofeministisch gedachtegoed. Cruciaal om bij al deze subcategorieën van en variaties op het ecofeminisme te onthouden, is dat ze ons in staat stellen om een genuanceerd en veelzijdig beeld van het ecofeministisch gedachtegoed te krijgen. Deze onderstromingen ontstonden in de meeste gevallen uit een gebrek aan (voldoende) aandacht voor specifieke perspectieven binnen de ‘basisideeën’ van het ecofeminisme, of trachtten diezelfde basisideeën op een andere manier uit te drukken.

De auteurs aangehaald in dit eerste deel zijn enkele van de centrale en vaakst geciteerde denkers binnen de ecofeministische literatuur. Zij gaven de absolute basis van deze denkstroming vorm, en gaven bijvoorbeeld voor het eerst concreet uitdrukking aan de parallellen tussen de manier waarop de moderne samenleving met de aarde omgaat en de manier waarop ze omgaat met mensen die niet voldoen aan de geprivilegieerde standaard van de welgestelde, witte, cis hetero, moderne man. In wat volgt, bespreek ik kort welke antwoorden er door de jaren heen gegeven zijn op deze centrale basisideeën, en welke kritieken het ecofeminisme vanuit verschillende hoeken heeft ontvangen. Ook

⁵³ KINGS, A.E., ‘Intersectionality and the Changing Face of Ecofeminism’, *Ethics and the Environment*, 22 (1), 2017, p. 63.

⁵⁴ KINGS, A.E., *Intersectionality and the Changing Face of Ecofeminism*, p. 63-66.

⁵⁵ KINGS, A.E., *Intersectionality and the Changing Face of Ecofeminism*, p. 69.; SIMIC, Zora, ‘Intersectionality, More or Less: A Review Essay’, *Australian Humanities Review*, 67, 2020, p. 17-31.

⁵⁶ KINGS, A.E., *Intersectionality and the Changing Face of Ecofeminism*, p. 71. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “[...] ecofeminist intersectionality recognizes that women are likely to be amongst those most affected by environmental degradation, with those at the margins of society often experiencing these effects earliest and to the harshest degree.”)

dit is belangrijk om het algemene beeld te nuanceren, en om het dan later ook correct te kunnen toepassen op de hedendaagse kunst.

Kritieken op het ecofeminisme

Timothy Clark mag het ecofeminisme dan wel “een van de meest gesofisticeerde en intellectueel ontwikkelde takken van milieukritiek” genoemd hebben,⁵⁷ het spreekt voor zich dat zo’n uitgebreide denkwijze niet zonder kritieken en aanvullingen kon blijven. Enkele van deze aanvullingen uiteten zich in de ontwikkeling van subcategorieën van het ecofeminisme, zoals in het vorige onderdeel al werd besproken, maar ook vanuit verschillende andere perspectieven werden kritieken op de ideeën van het ecofeminisme geopperd. Deze kritieken zijn vaak geoorloofd en nuttig om een algemeen beeld te kunnen geven van het ecofeministisch gedachtegoed in zijn volledigheid, en dienen daarom dan ook besproken te worden binnen dit overzichtshoofdstuk.

De kritiek op het ecofeminisme komt zoals gezegd vanuit verschillende hoeken. Auteurs die zich focussen op ecologische problematieken, hadden bijvoorbeeld al vroeg commentaar op de toen nog vaak vrij zwakke uitwerking van ecofeministische literaire theorie en kritiek, iets waar deze ‘eco-kritische’ auteurs net sterk op inzetten.⁵⁸ Ecogender studies stellen dan weer dat het ecofeminisme belangrijke perspectieven mist en onvoldoende aandacht schenkt aan zaken als seksualiteit en gender in een bredere zin dan enkel de dualistische man-vrouw-opdeling. Deze ecogender-beweging bevindt zich tussen ecologische studies en queer theory in, en geeft vooral commentaar op de binaire vooronderstellingen die het ecofeminisme maakt. Ecogender studies stellen voor dat de problematieken waar het ecofeminisme op focust niet per se gelinkt zijn aan de voortplantingsorganen van mensen, en dat seksualiteit, gender en andere categorieën gezien moeten worden als arbitraire, onstabiele en uitsluitende termen.⁵⁹ De binaire indeling van ‘vrouw-natuur’ en ‘man-cultuur’ waar het ecofeminisme vooral in haar beginjaren zo sterk op focust, lijkt binnen deze kritische termen uit elkaar te vallen, mede ook doordat het weinig tot geen rekening houdt met personen die buiten deze binaire opdeling vallen. Deze commentaren sluiten ook aan bij de essentialistische beschuldigingen tegen het ecofeminisme waar we later in dit hoofdstuk op uitbreiden. Een andere kritiek die soms geuit wordt op ecofeministische auteurs, is dat zij niet duidelijk zouden zijn over hun intenties in verband met participatie in de structuren die ze als onderdrukkend beschouwen. ‘Mainstream’ feminisme streeft vaak naar inclusie en gelijkheid in bestaande maatschappelijke en politieke structuren, terwijl het

⁵⁷ CLARK, Timothy, ‘Ecofeminism’, in: CLARK, Timothy, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 111. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “[This helps render ecofeminism] perhaps the most sophisticated and intellectually developed branch of environmental criticism.”)

⁵⁸ ESTÉVEZ-SAA, Margarita & LORENZO-MODIA, María Jesús, ‘The Ethics and Aesthetics of Eco-caring: Contemporary Debates on Ecofeminism(s)’, *Women’s Studies*, 47 (2), 2018, p. 124.

⁵⁹ REED, Jennifer, ‘From Ecofeminism to Ecosexuality: Queering the Environmental Movement’, in: GAIA, Serena, D’ONOFRIO, Anderlini & HAGAMEN, Lindsay (eds.), *Ecosexuality: When Nature Inspires the Arts of Love*, Puerto Rico: 3WayKiss, 2015, p. 92-102.

ecofeminisme zich daar net tegen wilt verzetten. Deze bestaande structuren beschouwen zij namelijk als de oorsprong van alle problemen die ze in de samenleving zien, en ze weigeren bijgevolg om hier actief aan deel te nemen. Verschillende critici stellen dat dit gebrek aan engagement in bestaande structuren de ecofeministen belemmert om interdisciplinair en intersectioneel te werken, en het hun blik te beperkt houdt.⁶⁰ Deze kritiek wordt in het volgende onderdeel ook meegenomen wanneer het gaat over de nadruk op gemeenschappen en samenwerking binnen het ecofeministisch gedachtegoed, aangezien dit ook een kritiek is die specifiek daarop wel eens wordt geuit.

Opvallend is dat de meeste structurele kritieken op het ecofeminisme komen vanuit andere feministische perspectieven. Zoals vaak besproken in de literatuur, is 'feminisme' een overkoepelende term waarbinnen een heleboel andere ideeën een plaats kunnen vinden. Er bestaat niet zoiets als 'het feminisme', maar van een veelheid aan verschillende feministische stromingen is er wel degelijk sprake.⁶¹ Het ecofeminisme is een voorbeeld van zo'n gedachtegoed onder de verzamelnaam van het feminisme, dat zoals eerder besproken op haar beurt dan ook verschillende onderstromen kent. Andere subcategorieën van het feminisme benoemt het feminisme- en gendergerichte kenniscentrum Rosa bijvoorbeeld als Marxistisch feminisme, anarchistisch feminisme en postmodern feminisme.⁶² Door de specifieke aandachtspunten van de verschillende stromingen is het vervolgens niet verwonderlijk dat er zelfs onder de paraplu-term 'feminisme' interne conflicten zijn. Binnen de subcategorie van het ecofeminisme is dit evengoed het geval. Vooral het spiritueel ecofeminisme ving doorheen de jaren bijvoorbeeld veel wind, onder andere van poststructuralistische en postkolonialistische feministen als Janet Biehl⁶³ en Kate Sandilands.⁶⁴

Wellicht de meest genoemde kritiek op het ecofeminisme, is dat deze te essentialistisch zou zijn; verschillende critici problematiseren het idee dat vrouwen dichter zouden staan bij de natuur. Een andere kritiek die ik in dit hoofdstuk kort aanhaal, is dat het ecofeminisme ahistorisch zou zijn, en dat de ideeën die deze denkstroming vooropstelt weinig historische basis kennen. Ten slotte spreek ik nog over een laatste belangrijke kritiek die vaak wordt gegeven – vooral op vroege ecofeministische literatuur; namelijk dat deze te westers gericht zou zijn, en dat de westerse auteurs niet-westerse ervaringen en kennis zouden verheerlijken en zich toe-eigenen zonder aandacht te schenken aan de andere problemen waar deze niet-westerse gemeenschappen ook nog mee te maken krijgen. Al deze commentaren zijn bovendien erg belangrijk om te onthouden bij de bespreking van ecofeministische hedendaagse kunst later in deze thesis.

⁶⁰ ZEIN, Laila Fariha & SETIAWAN, Adib Rifqi, 'General Overview of Ecofeminism', *LA×ARS*, 2017, p. 7, <https://dx.doi.org/10.31219/osf.io/fmjgk>.

⁶¹ RosaVZW, 'Feministische stromingen', *RosaVZW*, s.d., geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://rosavzw.be/nl/themas/feminisme/feministische-stromingen>.

⁶² RosaVZW, *Feministische stromingen*, <https://rosavzw.be/nl/themas/feminisme/feministische-stromingen>.

⁶³ BIEHL, Janet, *Rethinking Ecofeminist Politics*, Boston: South End Press, 1991.

⁶⁴ SANDILANDS, Kate, 'Ecofeminism and its discontents: Notes towards a politics of diversity', *The Trumpeter*, 8 (2), 1991, p. 90-96.; FOSTER, Emma, 'Ecofeminism revisited: critical insights on contemporary environmental governance', *Feminist Theory*, 22 (2), 2021, p. 194.

Essentialistisch

Ten eerste bespreek ik de commentaren op de essentialistische aspecten van het ecofeminisme, aangezien deze wellicht het meest talrijk aanwezig zijn in de literatuur, zeker in de beginjaren van de denkstroming. Verschillende critici hebben reeds sinds de conceptualisering van de ideeën van het ecofeminisme problemen met de notie dat vrouwen een unieke relatie zouden hebben met de natuur; een notie die onder andere gegrond zou zijn in hun zogenaamd intuïtief zorgende karakter.⁶⁵ Deze karaktereigenschappen worden door sommige spirituele ecofeministen uitgedrukt en versterkt in bijvoorbeeld een concept als 'Moeder Aarde', en zouden zo volgens critici de belangrijke argumenten van de stroming verzwakken.⁶⁶ Het ecofeminisme stelt als een van haar centrale punten namelijk dat het net de binaire associaties tussen de vrouw en de natuur zijn die aan de basis staan van de onderdrukking van beide door de patriarchale maatschappij, en door deze associatie dan toch in allerlei vormen te benadrukken, lijkt dit punt volgens sommige critici ondermijnd te worden.⁶⁷ Al dan niet onbewust zetten sommige ecofeministen op die manier het narratief verder dat ze net zouden willen aanklagen. Het reduceren van vrouwen tot zo'n moederlijke, zorgende en beschermende rol werkt averechts, en houdt bovendien geen rekening met mensen die zich als vrouw identificeren maar die geen kinderen hebben uit eigen keuze of omdat ze er biologisch niet toe in staat zijn.⁶⁸

Op deze kritieken kwam later echter ook een antwoord van het ecofeminisme zelf. Recentere bronnen benadrukken bijvoorbeeld dat er niet per se gesproken moet worden van een enkele categorie 'vrouwen', maar eerder van een inclusievere groep mensen die zich inzetten tegen problematische paternalistische en antropocentrische structuren, en voor het verbeteren van de milieusituatie. Virginie Maris stelt dat een dialoog tussen het ecologisch activisme en feminisme op die manier wel degelijk vruchtbaar kan zijn, zij het met de nodige aanvullingen.⁶⁹ In haar onderzoek naar ecofeministische kunst, stelt Suzaan Boettger ook dat recent feminisme zeker een invloed heeft gehad op het omwerpen van de binaire man-vrouw-opdeling waar vaak kritiek op wordt gegeven, aangezien men gender nu meer ziet als een fluïde sociale constructie in de plaats van een biologisch gegeven.⁷⁰ Dit heeft natuurlijk ook een invloed gehad op het ecofeminisme. Emma Foster benadrukt dan weer dat het ecofeminisme in haar beginjaren vooral bezig was met effectief actievoeren, en dat de eerste ecofeministische bronnen vooral bedoeld waren als krachtige manifesten die moesten aanzetten tot concrete (politieke) actie. De eerder simplistische verwoordingen in deze literatuur zouden dan eventueel geholpen kunnen hebben

⁶⁵ MILEVSKA, Suzana, *The Clean, the Dirty, and the Hybrid: Ecofeminist Art Practices, lecture by Suzana Milevska* [online video], 21 mei 2021, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op: https://www.youtube.com/watch?v=Tbyg_ZUlfyw&t=1s.

⁶⁶ ESTÉVEZ-SAA, Margarita & LORENZO-MODIA, María Jesús, 'The Ethics and Aesthetics of Eco-caring: Contemporary Debates on Ecofeminism(s)', *Women's Studies*, 47 (2), 2018, p. 124.

⁶⁷ FOSTER, Emma, 'Ecofeminism revisited: critical insights on contemporary environmental governance', *Feminist Theory*, 22 (2), 2021, p. 194.

⁶⁸ FOSTER, *Ecofeminism revisited*, p. 194.

⁶⁹ MARIS, Virginie, 'Quelques pistes pour un dialogue fécond entre féminisme et écologie', *Multitudes*, 36 (1), 2009, p. 184.

⁷⁰ BOETTGER, Suzaan, 'In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art', in: FRUEH, Joanna, LANGER, Cassandra & RAVEN, Arlene (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, New York: HarperCollins, 1994, p. 255.

om de basisideeën van het ecofeminisme op een behapbare manier over te brengen bij een groter publiek. Bovendien zou de speciale band tussen vrouwen en de natuur ook vooropgesteld worden om het idee te promoten dat vrouwen het grootste aandeel hadden in het ecofeministische project. Foster stelt ten slotte ook dat deze vroege ecofeministische literatuur vaak meer genuanceerd en complexer is dan wat veel vroege critici er van hebben gemaakt, maar dat deze vroege kritieken wel diegene zijn die voor lange tijd bleven herhaald worden en die het nachleben van de vroege ecofeministische beweging blijven beïnvloeden.⁷¹

Ahistorisch

De kritiek dat het ecofeminisme ahistorisch zou zijn, werd onder andere geuit door Kate Sandilands in *Ecofeminism and its discontents: Notes towards a politics of diversity* uit 1991.⁷² Sandilands legt uit hoe vroege ecofeministische literatuur vaak uitging van een idee van simultane onderdrukking van vrouwen en van de natuur dat gegrond zou zijn in een lange geschiedenis van mannelijke machtstructuren. Auteurs als Carolyn Merchant⁷³ zagen voornamelijk de Verlichting als grote boosdoener binnen het ontstaan van de genoemde problematieken, aangezien deze periode een ideale broeihaard zou zijn geweest voor het institutionaliseren van het patriarchaat en van de menselijke claim over zijn omgeving. De Verlichting mechaniseerde en rationaliseerde het wereldbeeld, waardoor een idee ontstond dat de mens de natuur en alles wat hij daar aan linkte, volledig naar zijn hand kon zetten en controleren. Hoewel deze ecofeministische ideeën waarschijnlijk wel degelijk een zekere basis hebben, worden ze door Sandilands en anderen bekritiseerd omdat ze verschillende belangrijke historische ontwikkelingen zouden reduceren tot oversimplificaties, en bovendien een geïdealiseerd en vertekend beeld zouden geven van de zogenaamde 'pre-Verlichting' samenleving.⁷⁴ Deze punten komen voor een stuk ook terug in de essentialistische kritiek, aangezien men ook hier weer steunt op een zogenaamd inherent, historisch verband tussen de vrouw en de natuur.

Het verheerlijken van de 'pre-Verlichting' wordt bovendien ook bekritiseerd door auteurs die zich vragen stellen bij het westers georiënteerde karakter van het ecofeminisme. Samen met het verheerlijken van 'pre-Verlichting' samenlevingen, gaan sommige ecofeministen namelijk ook pre-koloniale samenlevingen – soms ook problematisch 'pre-beschaafde' samenlevingen genoemd – verheerlijken en zich toe-eigenen, met alle problemen van dien.⁷⁵ Dit soort van ideeën haalt de belangrijkste concepten van het ecofeminisme uit hun sociale context, en lijkt zich weinig vragen te

⁷¹ FOSTER, Emma, 'Ecofeminism revisited: critical insights on contemporary environmental governance', *Feminist Theory*, 22 (2), 2021, p. 194-195.

⁷² SANDILANDS, Kate, 'Ecofeminism and its discontents: Notes towards a politics of diversity', *The Trumpeter*, 8 (2), 1991, p. 90-96.

⁷³ MERCHANT, Carolyn, *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, New York: Harper & Row, 1980.

⁷⁴ SANDILANDS, *Ecofeminism and its discontents*, p. 90-96.

⁷⁵ SANDILANDS, *Ecofeminism and its discontents*, p. 90-96.; MARIS, Virginie, 'Quelques pistes pour un dialogue fécond entre féminisme et écologie', *Multitudes*, 36 (1), 2009, p. 184.; STURGEON, Noël, 'The Nature of Race: Discourses of Racial Difference in Ecofeminism', in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 260-278.

stellen bij de manier waarop de besproken problemen ooit geconstrueerd zijn, en waarom ze ook vandaag nog geïnstitutionaliseerd worden. Critici stellen dat een teleologische visie op de historische grond van de ecofeministische problematieken er te zeer van uitgaat dat vrouwen een aangeboren verband hebben met de natuur, een die een man nooit zou kunnen bezitten, en ecofeministische auteurs stellen niet in vraag waar deze connectie in de eerste plaats vandaan zou kunnen komen. Het ecofeminisme zou zich niet genoeg vragen stellen bij de constructie van ‘natuurlijkheid’ gelinkt aan termen als baren, zorgen, et cetera, en zou geen rekening houden met de onderliggende sociale formaties die hier een veel belangrijkere rol in spelen.⁷⁶

Te westers

Ten slotte leg ik mij toe op de kritiek die zegt dat de denkstroming van het ecofeminisme te westers gericht zou zijn en geen rekening zou houden met de perspectieven van niet-westerse personen, die nochtans evengoed – zo niet nog meer – het slachtoffer zijn van de besproken ecologische problematieken. De kritiek die verschillende ecofeministen bijvoorbeeld geven op de patriarchale maatschappij die vrouwen gelijkstelt aan ‘natuur’ en mannen aan ‘cultuur’, is voor vrouwen van kleur namelijk nog een groter probleem, aangezien hun connectie met de natuur in verschillende imperialistische en koloniale narratieven nog sterker wordt benadrukt.⁷⁷ Vooral op vroege ecofeministische literatuur kan de commentaar worden gegeven dat deze bijkomende problematieken er genegeerd worden. Sommige critici stellen zelfs dat deze vroege ecofeministische literatuur op verschillende vlakken vrij racistisch is, bijvoorbeeld wanneer de auteurs zich inheemse of niet-witte ervaringen en kennis toe-eigenen en deze verheerlijken, zonder rekening te houden met de achterliggende imperialistische en koloniale problematieken hier.

Noël Sturgeon bespreekt deze problematiek in het hoofdstuk *The Nature of Race: Discourses of Racial Difference in Ecofeminism*, dat deel uitmaakt van het werk van Karen J. Warren dat eerder al werd aangehaald. Sturgeon stelt dat het onderzoeken van concepten als ‘ras’ cruciaal is om ecologische problematieken ten volle te kunnen vatten, een idee dat bovendien ook sterk aansluit bij de eerder aangehaalde intersectionaliteit. Antiracistisch activisme kan volgens haar niet los gezien worden van ecofeministisch activisme.⁷⁸ Sturgeon legt ook uit dat de feministische antiracistische theorie aan de ecofeministen een inspiratiebron bood voor een analyse van de manier waarop problematische hiërarchieën worden opgebouwd en in stand worden gehouden. Op die manier kon deze manier van denken een leidraad helpen vormen voor het conceptualiseren en opbouwen van een inclusieve en

⁷⁶ SANDILANDS, Kate, ‘Ecofeminism and its discontents: Notes towards a politics of diversity’, *The Trumpeter*, 8 (2), 1991, p. 90-93.

⁷⁷ Crosstalks, *Between Glitter and Compost - A conversation on Ecofeminism* [online video], 6 december 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op: <https://www.youtube.com/watch?v=2lpTSObWkZw>.

⁷⁸ STURGEON, Noël, ‘The Nature of Race: Discourses of Racial Difference in Ecofeminism’, in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 260.

antiracistische beweging. “Antiracism was thus a political position apparent in the very beginnings of ecofeminism as theory and as practice, even though it has been a movement which is predominantly white,” zo stelt Noël Sturgeon.⁷⁹ In Warrens *Ecofeminism: Women, Culture and Nature* bespreekt ook Dorceta Taylor gelijkaardige problemen. Zij legt uit waarom vrouwen van kleur het ecofeminisme zo lang niet aantrekkelijk vonden, iets wat we hiervoor ook al kort aanhaalden wanneer we het hadden over ecowomanism. Taylor stelt dat milieuactivisten en feministen lang geen aandacht schonken aan de specifieke negatieve impact die de klimaatverandering had op mensen van kleur, en dat deze perspectieven ook niet gevraagd werden bij debatten over het oplossen van deze problemen.⁸⁰ In haar bijdrage aan *Ecofeminism: Women, Culture and Nature* herhaalt Taylor dat zaken als ras en klasse in heel weinig ecofeministische literatuur worden besproken, tenzij als een soort van ideaalbeeld van vrouwen die ‘nog dichterbij de natuur zouden staan.’ Greta Gaard schenkt in haar boek *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*⁸¹ – vaak gezien als een van de meest prominente anthologieën van het ecofeminisme – bijvoorbeeld ook meer aandacht aan dierenrechten dan aan discussies omtrent ras en kleur, iets wat Taylor ook terecht aanklaagt.⁸² Rekening houden met niet-menselijke dieren is natuurlijk ook van cruciaal belang binnen ecofeministische debatten, maar dit zou andere belangrijke discussies niet mogen uitsluiten. Een bijkomende problematiek die Taylor aanhaalt, is dat wanneer ecofeministen het in uitzonderlijke gevallen toch hebben over vrouwen van kleur, ze zich vooral focussen op vrouwen van kleur die leven in gebieden ver buiten hun eigen leefwereld. De vrouwen van kleur die dichterbij de leefwereld van de auteurs – in de meeste gevallen de Verenigde Staten – worden op die manier genegeerd. Dit ‘ver van mijn bed’-denken limiteert de aanpak van belangrijke problematieken.⁸³

Noël Sturgeon haalt ook enkele problematieken aan uit het begin van de ecofeministische stroming. Zo geeft ze het voorbeeld van de eerste vergaderingen van de WomenEarth beweging, een ecofeministisch netwerk dat werd opgericht in 1985 en dat de bedoeling had om zich antiracistisch en volledig inclusief op te stellen. Een van de manieren waarop men wilde proberen deze raciale gelijkheid te impliceren, was door er voor te zorgen dat er telkens evenveel witte als niet-witte mensen in de vergaderingen aanwezig waren. Dit lijkt op het eerste gezicht een mooi idee, maar het probleem schuilt in het fictieve dualisme tussen ‘wit’ en ‘niet-wit’. Sturgeon stelt dat er binnen de categorie ‘niet-wit’ veel meer raciale identiteiten en unieke perspectieven schuilen die in deze binaire opdeling allemaal over één kam worden geschoren. Zo’n dualistisch concept laat witte mensen vervolgens toe om te denken dat ze goed en volledig antiracistisch bezig zijn door mensen van kleur toe te laten in

⁷⁹ STURGEON, Noël, ‘The Nature of Race: Discourses of Racial Difference in Ecofeminism’, in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 265.

⁸⁰ TAYLOR, Dorceta E., ‘Women of Color, Environmental Justice, and Ecofeminism’, in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 38-39.

⁸¹ GAARD, Greta (ed.), *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, Philadelphia: Temple University Press, 1993.

⁸² TAYLOR, Dorceta E., *Women of Color, Environmental Justice, and Ecofeminism*, p. 64.

⁸³ TAYLOR, Dorceta E., *Women of Color, Environmental Justice, and Ecofeminism*, p. 69.

organisaties en structuren die voordien alleen voor witte mensen open waren. Op die manier stellen deze witte mensen zich geen vragen meer bij het structurele racisme waar ze eventueel nog steeds aan bijdragen.⁸⁴ Binnen de organisatie van WomenEarth zorgde het goedbedoelde streven naar raciale gelijkheid er door middel van zo'n dualistische opvatting dus ook voor dat witte vrouwen als volledige helft van het paar, een dominante positie bleven behouden ten opzichte van de meervoudige perspectieven aan de zijde van de 'niet-witte' vrouwen.

Een andere commentaar die binnen deze antiracistische en dekoloniale literatuur vaak gegeven wordt op het ecofeminisme, is dat auteurs in deze denkstroming zich aspecten van allerlei culturen toe-eigenen om hun eigen ideeën kracht bij te zetten. Vooral inheemse Amerikaanse mensen lijken vaak het slachtoffer te zijn van zo'n vormen van 'cultural appropriation', aangezien witte ecofeministen hun tradities, kennis en gebruiken soms zien als bewijzen van het idee dat vrouwen dichter bij de natuur zouden staan en dus meer te maken zouden hebben met de ecologische crisis. Deze toe-eigening zorgt ervoor dat de kern van deze tradities en gebruiken erg vereenvoudigd wordt, en dat een echt begrip van wat de problematieken dan wel zijn, niet volledig tot stand kan komen. Zo wordt de spiritualiteit van inheemse mensen bijvoorbeeld gezien als de oplossing voor verschillende grootschalige problemen in de hedendaagse samenleving, iets wat volgens Andy Smith stamt uit een spiritueel tekort dat veel westerse mensen voelen in hun eigen leefwereld. Ecofeministen kijken naar inheemse spiritualiteit als iets wat hen kan helpen om connectie te zoeken met de aarde, waardoor ze de echte spiritualiteit volledig uit zijn context halen en alle nuances er van over het hoofd zien.⁸⁵ In *Ecofeminism and its discontents: Notes towards a politics of diversity* vat Kate Sandilands deze kritieken samen, en stelt ze dat essentialistische ecofeministische visies te westers gericht zijn en dat ze vrouwen van kleur alleen opnemen binnen discussies wanneer het gaat om hun sacraal gemaakte, vooronderstelde sterkere band met de natuur. Sandilands benadrukt dat het vooropstellen van ideeën omtrent 'pure' kennis wanneer het gaat over de kennis van inheemse en niet-witte vrouwen, geen rekening houdt met de gigantische schade die kolonisatie doorheen de geschiedenis heeft aangericht.⁸⁶ Ideeën omtrent de termen 'puur' en 'onaangetast' dragen bovendien nog een heleboel andere negatieve connotaties in zich, zowel op racistisch als op misogynistisch vlak. In het idealiseren van inheemse vrouwen en vrouwen van kleur oefenen witte vrouwen opnieuw een vorm van dominantie uit, door voor andere vrouwen op te komen zonder dat ze daar de toestemming voor hebben, of zonder eerst te overleggen met die andere vrouwen. Virginie Maris stelt dat deze vorm van dominantie dan misschien minder brutaal is, maar daarom zeker niet minder schadelijk.⁸⁷

⁸⁴ STURGEON, Noël, 'The Nature of Race: Discourses of Racial Difference in Ecofeminism', in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 265-267.

⁸⁵ SMITH, Andy, 'Ecofeminism through an Anticolonial Framework', in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 21-38.

⁸⁶ SANDILANDS, Kate, 'Ecofeminism and its discontents: Notes towards a politics of diversity', *The Trumpeter*, 8 (2), 1991, p. 94.

⁸⁷ MARIS, Virginie, 'Quelques pistes pour un dialogue fécond entre féminisme et écologie', *Multitudes*, 36 (1), 2009, p. 182.

Een perspectief dat binnen dit debat zeker niet mag ontbreken, is dat van het dekoloniaal feminisme. In *Un féminisme decolonial*⁸⁸ legt Françoise Vergès uit hoe wat zij ‘civilisational’ feminisme noemt, aan de basis ligt van het uitsluiten van verschillende belangrijke perspectieven in de strijd voor gelijkheid. Civilisational feminisme zou namelijk willen integreren in een problematische, imperialistische en kapitalistische wereld, zonder rekening te houden met de problemen van vrouwen die op basis van hun huidskleur nog meer gediscrimineerd worden dan enkel op basis van hun vrouw-zijn. Het dekoloniaal feminisme wilt zich hier net tegen verzetten.⁸⁹ Vergès linkt de inzichten van het dekoloniaal feminisme ook aan elementen die van belang zijn binnen deze thesis, zoals collectief activisme en groepswork; dit in tegenstelling tot de nadruk op de individuele opstand die civilisational feminisme lijkt te verheerlijken. De auteur gaat ook verder in op het belang van het zoeken naar connecties tussen allerlei elementen waarover binnen dit soort van discussies wordt gesproken, en haalt hier bijvoorbeeld ook het belang van het vechten voor milieurechtvaardigheid aan, iets wat dan weer gelinkt kan worden met de ideeën van het ecofeminisme. Ook hierbij wijst de auteur opnieuw op het belang van gemeenschappelijke inspanningen.⁹⁰ Vergès linkt haar ideeën omtrent dekoloniaal feminisme doorheen haar werk ook met de vraag ‘Who Cleans the World?’; een vraag die ook binnen verschillende ecofeministische debatten aan bod komt, alsook in ecofeministische kunst, maar die nog maar zelden werd bekeken vanuit dit dekoloniaal, antiracistisch perspectief.⁹¹

Dit soort van kritieken die de imperialistische tendensen van verschillende feministische bewegingen – inclusief het ecofeminisme – blootleggen, zijn erg belangrijk in de strijd voor gelijkheid. Veel van deze kritieken zijn dan ook onlosmakelijk met elkaar verbonden. De verschillende argumenten die door deze critici worden aangehaald, zijn van groot belang om rekening te kunnen houden met alle mogelijke partijen die baat zouden hebben bij het oplossen van de genoemde problemen. Pluraliteit van inzichten en perspectieven is cruciaal in onderzoeken en bewegingen als deze, en dient dan ook in rekening te worden gebracht bij iedere beschouwing er van. Ook hier kunnen we opnieuw verwijzen naar het belang van een intersectionele aanpak, die stelt dat de besproken problematieken niet vanuit één afzonderlijk denkkader beschouwd kunnen worden, maar dat we deze in de plaats moeten zien vanuit een breed netwerk van verschillende perspectieven.⁹² Dit moet zowel gebeuren in meer activistische contexten als deze van veel van de ecofeministische auteurs genoemd in dit hoofdstuk, in

⁸⁸ Zoals in het voorwoord door de Engelse vertaler van deze tekst wordt verduidelijkt, is de titel van Vergès’ werk niet voor niets ‘A decolonial feminism’, in de plaats van ‘The decolonial feminism’ of gewoon ‘Decolonial feminism’. Dit is volgens de vertaler een indicatie van het belang van de interessante pluraliteit van perspectieven binnen deze gedachtestroom. Het herinnert de lezer er bovendien aan dat er geen enkele theorie of methode is die alle wereldproblemen tegelijk kan oplossen, maar dat de antwoorden op die problemen net meervoudig en gevarieerd moeten zijn. (VERGÈS, 2021, p. xvi-xvii) Dit is ook een aspect dat ik in mijn eigen thesis graag wil benadrukken, bijvoorbeeld door hier te focussen op de vele verschillende onderstromen van het feminisme, alsook later op de verschillende stemmen binnen de ecofeministische hedendaagse kunst.

⁸⁹ VERGÈS, Françoise, *A Decolonial Feminism* (oorspr. titel: *Un féminisme decolonial*, Parijs: La Fabrique Éditions, 2019), vertaald door BOHRER, Ashley J. & VERGÈS, Françoise, Londen: Pluto Press, 2021.

⁹⁰ VERGÈS, *A Decolonial Feminism*, p. 17-24.

⁹¹ VERGÈS, *A Decolonial Feminism*, p. vi-ix; 78-83.

⁹² KINGS, A.E., ‘Intersectionality and the Changing Face of Ecofeminism’, *Ethics and the Environment*, 22 (1), 2017, p. 63-87.

wetenschappelijke publicaties over de linken tussen concrete milieuproblematieken en de impact ervan op vrouwen, als in meer academische werken zoals deze thesis, waarin de genoemde concepten bijvoorbeeld worden toegepast op hedendaagse kunst. In meer recente ecofeministische literatuur worden deze kritieken heel vaak ook expliciet aangehaald, en wordt er telkens op gewezen dat men er rekening mee zal houden binnen het onderzoek.

Een ander antwoord op deze kritieken zijn de eerder genoemde onderstromen van het ecofeminisme, die meer specifiek gaan focussen op de zaken waarvan de bovengenoemde critici aanhaalden dat ze niet genegeerd mochten worden. In het recente artikel *The Ethics and Aesthetics of Eco-caring: Contemporary Debates on Ecofeminism(s)* bespreken Margarite Estévez-Saá en María Jesús Lorenzo-Modia welke evoluties het ecofeminisme door de jaren heen doormaakte, en welke impact de genoemde kritieken hier op gehad hebben. Zo halen ze bijvoorbeeld aan dat sommige auteurs door de vele kritiek terughoudend zijn om zichzelf nog ecofeministisch te noemen, onder andere door de essentialistische en discriminerende geschiedenis die hier aan verbonden lijkt te zijn. Door de jaren heen zijn dan ook verschillende alternatieve namen voor deze gedachtestroom geopperd, zoals 'ecological feminism', 'feminist environmentalism', 'critical ecological feminism', 'critical feminist eco-socialism', 'gender and the environment', 'ecowomanism', 'queer ecologies', en 'global feminist environmental justice'.⁹³ In navolging van enkele recentere auteurs kies ik er voor om toch de term 'ecofeminisme' te blijven gebruiken, aangezien deze het meest alomvattend lijkt en door de meeste auteurs en verschillende van de later genoemde hedendaagse kunstenaars gebruikt wordt. Ik wil echter ook duidelijk maken dat de aanvullingen en kritieken die in de loop der jaren verschenen, van cruciaal belang zijn voor een alomvattend begrip van deze term. Recente trends binnen de literatuur die nu vanuit dit soort van perspectieven geschreven wordt, focussen bovendien ook op allerlei nieuwe zaken,⁹⁴ zoals de deconstructie van gender-dichotomieën,⁹⁵ het gebruik van taal om in te spelen op post-humanistische en post-antropologische ethiek,⁹⁶ en een aandacht voor zorg en milieurechtvaardig in lokale gemeenschappen.⁹⁷ Dit laatste is natuurlijk van groot belang binnen deze thesis.

⁹³ ESTÉVEZ-SAA, Margarita & LORENZO-MODIA, María Jesús, 'The Ethics and Aesthetics of Eco-caring: Contemporary Debates on Ecofeminism(s)', *Women's Studies*, 47 (2), 2018, p. 123.

⁹⁴ ESTÉVEZ-SAA & LORENZO-MODIA, *The Ethics and Aesthetics of Eco-caring*, p. 140-141.

⁹⁵ O.a. BIRKELAND, Janis, 'Disengendering Ecofeminism', *Trumpeter*, 12 (4), 1995, p. 178-180.; REED, Jennifer, 'From Ecofeminism to Ecosexuality: Queering the Environmental Movement', in: GAIA, Serena, D'ONOFRIO, Anderlini & HAGAMEN, Lindsay (eds.), *Ecosexuality: When Nature Inspires the Arts of Love*, Puerto Rico: 3WayKiss, 2015, p. 92-102.; LEE, Wendy Lynne & DOW, Laura M., 'Queering Ecological Feminism: Erotophobia, Commodification, Art, and Lesbian Identity', *Ethics and the Environment*, 6 (2), 2001, p. 1-21.

⁹⁶ O.a. WELLS, Grace, 'Culture and Nature: The Roots of Ecopoetics', *Women's Studies*, 47 (2), 2018, p. 147-159.

⁹⁷ O.a. SAINZ, Angel Chaparro, *Parting the Mormon Veil: Phyllis Barbers Writing*, Valencia: University Press of Valencia, 2013.; ALFONSO, Letitia Perez, 'Susan Howe's Historical Ethics of Space and Puritan Spirituality: An Ecofeminist Reading of Souls of the Labadie Tract', *Women's Studies*, 47 (2), 2018, p. 187-200.; MARTÍN-GONZÁLEZ, Matilde, 'Caring for People, Caring for Nature: A Deconstructive Ecofeminist Reading of Sylvia Wantanabe's Fiction', *Women's Studies*, 47 (2), 2018, p. 201-215.

Ideën rond samenwerking en community binnen (eco-)feminisme

Het prefix 'eco-' stamt van het Griekse woord 'oikos', wat 'thuis' betekent – meteen al een aanwijzing voor de belangrijkste punten die in deze thesis worden besproken. Het spreekt voor zich dat we de 'thuis' in deze context veel breder moeten opvatten dan alleen het klassieke kerngezin in hun middenklasse huis. 'Thuis' in de context van ecologie en ecofeminisme verwijst naar omgeving en gemeenschap, termen die van groot belang zijn om allerlei milieuproblemen op te lossen. Meer specifiek binnen de feministische context, kan men bij deze 'thuis' ook denken aan de plaats waar vrouwen historisch gezien het vaakst en het makkelijkst een zekere vorm van macht konden claimen, maar waar hun maatschappelijke rol vaak ook tot beperkt werd.⁹⁸ Een idee van gemeenschap is binnen het ecofeminisme cruciaal. Zoals in de inleiding van deze thesis al werd aangehaald, erkennen vele ecofeministen dat de menselijke samenleving net zo divers, complex en onderling verbonden is als de natuurlijke wereld, en dat samenwerking tussen mensen en gemeenschappen van mensen dan ook van even groot belang zijn als biodiversiteit in de natuur.⁹⁹ In de context van de hedendaagse kunst waar het later in deze thesis uitgebreid over zal gaan, is het dan ook niet verwonderlijk dat – als de natuurlijke omgeving gezien wordt als een thuis – de vrouwen die het vaakst met deze huiselijke sfeer geassocieerd worden, bezig zijn met het zorgen voor deze ecologie in de kunst.¹⁰⁰

Het begrip 'gemeenschap' is enorm breed en kent verschillende nuances. Wanneer ik het in deze thesis heb over een gemeenschap, definieer ik dit over het algemeen als een groep van mensen die een bepaalde connectie met elkaar hebben, en voor wie deze connectie een belangrijke rol speelt in hun leven. Dit kan dan bijvoorbeeld gaan om familiestructuren of dorpen, maar ook organisaties van mensen die samenwerken voor een gemeenschappelijk doel kunnen binnen deze algemene definitie gezien worden als een gemeenschap. Dit concept van samenwerking en groepsverband is van groot belang binnen hedendaagse ecofeministische debatten, en kan hier ook op verschillende manieren worden opgevat. Hoewel Zygmunt Bauman in de inleiding van *Community, Seeking Safety in an Insecure World* verklaart dat de term 'community' bijna altijd geassocieerd wordt met iets positief,¹⁰¹ zijn er volgens hem en volgens verschillende andere auteurs ook zaken die hierbij geproblematiseerd kunnen worden. Zo kunnen we het bijvoorbeeld hebben over wat er gebeurt wanneer mensen geen plaats vinden in de gemeenschappen waarin ze verondersteld worden te passen, of wanneer er spanningen ontstaan tussen mensen binnen dezelfde gemeenschap die verschillende opvattingen

⁹⁸ PLANT, Judy, 'Learning to Live with Differences: The Challenge of Ecofeminist Community', in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 133.; MERCHANT, Carolyn, 'Earthcare: Women and the Environment', *Environment*, 23 (5), 1981, p. 6.

⁹⁹ PLANT, *Learning to Live with Differences: The Challenge of Ecofeminist Community*, p. 133.

¹⁰⁰ BOETTGER, Suzaan, 'In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art', in: FRUEH, Joanna, LANGER, Cassandra & RAVEN, Arlene (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, New York: HarperCollins, 1994, p. 252.

¹⁰¹ BAUMAN, Zygmunt, 'An Overture, or Welcome to Elusive Community', in: BAUMAN, Zygmunt, *Community. Seeking Safety in an Insecure World*, Cambridge & Malden: Polity Press, 2001, p. 1.

hebben over die gemeenschap. Hier komen we later in dit hoofdstuk nog op terug. Bij deze gemeenschappen kunnen zo bovendien ook verschillende nieuwe vragen worden gesteld, bijvoorbeeld over identiteit en over de rol van het individu.

Het belang van gemeenschap wordt benadrukt in verschillende ‘branches’ van het ecofeminisme. Het spiritueel ecofeminisme bijvoorbeeld, met auteurs als Starhawk en Carol J. Adams, stelt dat de volledige aarde een levend organisme is, en dat alles op deze aarde met elkaar verbonden is in een soort van universele gemeenschap tussen mensen onderling en tussen de mens en de natuur.¹⁰² Dit is een eerder filosofische benadering van het idee van gemeenschap, maar ook binnen verschillende andere ecofeministische kwesties speelt zo’n gedachtegoed een belangrijke rol. Zoals in de inleiding van deze thesis bijvoorbeeld al werd vermeld, focust ecofeministische literatuur zich vandaag vaak op het idee van collectieve zorg voor elkaar en voor de planeet, iets waar we later in dit hoofdstuk ook nog op terugkomen. Gemeenschap is bovendien ook van groot belang wanneer het gaat om concreet actievoeren voor het verbeteren van de problematische systemen waar ecofeministen op focussen, aangezien protesten en manifestaties vaak een veel grotere impact hebben wanneer ze komen van collectieven van mensen in de plaats van van individuen. Doorheen de geschiedenis van het ecofeminisme wordt er op verschillende plaatsen en op verschillende momenten gewezen op het belang van gemeenschap, zowel op een kleinere, lokale schaal, als op een grotere, meer universele schaal zoals deze waarover sprake bij de spirituele ecofeministen. In dit hoofdstuk tracht ik uit te leggen hoe het precies komt dat het ecofeministische gedachtegoed hier zo veel aandacht aan schenkt, en geef ik enkele voorbeelden die dit fenomeen kunnen illustreren. Deze basisfundamenten begrijpen, is cruciaal voor het vervolg van deze thesis, waarin gefocust wordt op het belang van gemeenschap in ecofeministische hedendaagse kunst. Binnen deze ecofeministische kunst is gemeenschap namelijk een onderwerp dat geregeld terugkomt, en waar de literatuur over deze kunst ook vaak op focust.¹⁰³ Een voorbeeld van een manier waarop hedendaagse kunstenaars omgaan met het idee van gemeenschap binnen ecofeministische debatten, is bijvoorbeeld door werken te maken die focussen op interdisciplinariteit en relaties tussen mens en omgeving. ‘Verbindende praktijken’ zouden zorgen voor meer empathie en een groter verantwoordelijkheidsgevoel tussen mensen en niet-mensen, in tegenstelling tot de tot dan toe vaak erg individualistische benadering van de mens ten opzichte van de maatschappij.¹⁰⁴ In de komende delen van deze thesis kom ik hier uitgebreid op terug.

¹⁰² ZEIN, Laila Fariha & SETIAWAN, Adib Rifqi, ‘General Overview of Ecofeminism’, *LAXARS*, 2017, p. 4, <https://dx.doi.org/10.31219/osf.io/fmjgk>.

¹⁰³ ORENSTEIN, Gloria Feman, ‘The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden’, *Ethics & the Environment*, 8 (1), 2003, p. 103-111.

¹⁰⁴ KAGAN, Sacha, ‘The practice of ecological art’, *Plastik* [pdf], 4, 2014, p. 1-6, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op: https://www.researchgate.net/publication/274719395_The_practice_of_ecological_art.

Ecofeministisch activisme

Een vroege case die verschillende ecofeministische auteurs aanhalen als inspiratiebron en voorbeeld van het belang van de gemeenschap binnen feministisch en ecologisch activisme, is de Indiase ‘Chipko-movement’ uit de jaren 1970. Deze beweging ontstond wanneer een belangrijk bosrijk gebied in de Garhwal-bergen, een onderdeel van de Indiase Himalaya, werd bedreigd door commerciële ontbossing en waar een monocultuur de rijke en levensnoodzakelijke biodiversiteit dreigde te vervangen. Het gebied – dat voor deze exploitatie altijd beschermd en in evenwicht werd gehouden door interne, informele sociale structuren – liep nu groot gevaar, en de lokale bevolking zag in dat zij actie moesten ondernemen om het in stand te houden.¹⁰⁵ Zoals Karen J. Warren aanhaalt, waren de bomen vooral van belang voor de vrouwen in de dorpen rondom het gebied, aangezien zij het dichtst stonden bij de rurale economieën en huishoudens waarin deze bomen een cruciale rol speelden. Ontbossing was in die zin dan, zoals Warren het uitdrukt, “an ecofeminist issue.”¹⁰⁶ Dorpelingen uit de buurt van het Mandal-bos organiseerden als reactie dan ook verschillende protesten; de eerste in april 1973, en in maart 1974 bonden 27 lokale vrouwen zich als zogenaamde ‘boomknuffelaars’ vast aan de bomen, zodat de ingehuurd houthakkers ze niet langer konden kappen. ‘Chipko’ is Hindi voor ‘plakken’, wat de naam van de beweging verklaart. Deze vorm van geweldloos verzet werd indertijd gezien als een internationaal toonbeeld dat mensen moest wijzen op het belang van gemeenschappen en de bescherming van de omgeving.¹⁰⁷ De Chipko-beweging blijft tegenwoordig nog steeds een belangrijke inspiratiebron voor ecofeministische auteurs, maar de aandacht er voor werd bijvoorbeeld door Dorceta Taylor ook bekritiseerd, aangezien het verhaal te ver zou staan van de ‘achtertuin’ van veel – voornamelijk Noord-Amerikaanse – ecofeministische auteurs, en het op die manier zou afleiden van de problematieken die recht onder hun neus ook nog steeds plaatsvinden.¹⁰⁸ Dit ‘ver-van-mijn-bed’-gegeven werd hierboven al aangehaald bij de kritieken op het ecofeminisme.

Ook andere voorbeelden van ecofeministisch activisme vinden zo goed als altijd plaats vanuit de bekommernissen van een bepaalde gemeenschap, bijvoorbeeld wanneer de omgeving van die gemeenschap in gevaar komt. The Environmental Justice Movement uit de jaren 1980, die bestaat uit verschillende internationale takken, is een ander voorbeeld van een beweging waarbij gemeenschappen van minderheden worden geëngageerd om actie te ondernemen tegen de structuren die hun natuurlijke omgeving willen doen verdwijnen. Binnen deze beweging zijn het vooral vrouwen van kleur die opkomen tegen zaken als pollutie en dreigingen voor natuurrampen als gevolg van

¹⁰⁵ HOLEMANS, Dirk, FRANSEN, Marie-Monique & OSMAN, Philsan, *Voor wie willen we zorgen? Ecofeminisme als inspiratiebron*, Berchem: EPO, 2021, p. 15-17.

¹⁰⁶ WARREN, Karen J., ‘Taking Empirical Data Seriously: An Ecofeminist Philosophical Perspective’, in: WARREN, Karen J. (ed.), *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 6-7.

¹⁰⁷ HOLEMANS et al., *Voor wie willen we zorgen?*, p. 15-17.

¹⁰⁸ TAYLOR, Dorceta E., ‘Women of Color, Environmental Justice, and Ecofeminism’, in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 69.

menselijke overmoed.¹⁰⁹ Milieurechtvaardigheid is volgens vele auteurs en activisten dan ook iets wat het meest efficiënt bereikt kan worden wanneer verschillende mensen er achter staan, en wanneer de belangen van het individu opzij worden gezet om te focussen op de belangen van de hele gemeenschap. The Environmental Justice Movement strijdt collectief tegen ecologische ongelijkheden op basis van ras, gender of klasse, en trekt door te focussen op het concept van 'justice', rechtvaardigheid, de aandacht van een erg gevarieerde groep activisten.¹¹⁰

Gemeenschappen in het ecofeminisme

Waarom is gemeenschap nu net zo belangrijk specifiek binnen het gedachtegoed van het ecofeminisme? Ook hier worden in de literatuur verschillende antwoorden op geformuleerd. Een interessant citaat om dit uit te leggen, is er een van Cynthia Hamilton uit 1990, dat ook vermeld wordt in Karen J. Warrens *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*.¹¹¹ Dit citaat kan opnieuw bekritiseerd worden op grond van vrij essentialistische ideeën, maar het is wel interessant binnen deze discussie over gemeenschap in het ecofeminisme, aangezien het enkele van de cruciale punten van deze denkwijze toepast op ideeën omtrent samenwerking en groepsverband:

“Women often play a primary role in community action because it is about things they know best. They also tend to use organizing strategies and methods which are the antithesis of those of the traditional environmentalist movement. Minority women in several urban areas have found themselves as part of a new radical core as the new wave of environmental action, precipitated by the irrationalities of capital-intensive growth, has catapulted them forward. These individuals are responding not to “nature” in the abstract but to their homes, and the health of their children. [...] Women are more likely to take on these issues than men precisely because the home has been defined and prescribed as a woman’s domain.”¹¹²

Hamilton haalt aan dat groepsgebonden en gemeenschapsgericht activisme vaak zijn oorsprong kent in vrouwenbewegingen, aangezien vrouwen volgens haar het vaakst gelinkt zijn aan de problemen in deze gemeenschappen. Heel belangrijk hierbij is om deze link niet te zien als iets inherent vrouwelijk of iets dat in de vrouwelijke genen zou liggen, aangezien dit het argument opnieuw zou reduceren tot een essentialistische kwestie die in verschillende bronnen al sterk bekritiseerd werd. Hamilton's

¹⁰⁹ TAYLOR, Dorceta E., 'Women of Color, Environmental Justice, and Ecofeminism', in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 40.

¹¹⁰ TAYLOR, *Women of Color, Environmental Justice, and Ecofeminism*, p. 40.

¹¹¹ WARREN, Karen J., 'Taking Empirical Data Seriously: An Ecofeminist Philosophical Perspective', in: WARREN, Karen J. (ed.), *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 11.

¹¹² HAMILTON, Cynthia, 'Women, Home & Community. The Struggle in an Urban Environment', *Race, Poverty & the Environment*, 1 (1), 1990, p. 10.

verwijzingen naar het huishouden en de kinderen van de vrouw kan op die manier problematisch worden bevonden, tenzij we haar argument anders benaderen. Wat namelijk wel uit het citaat van Hamilton afgeleid zou kunnen worden, is dat vrouwen door hun sociaal geconstrueerde maatschappelijke rol het vaakst gelinkt worden aan gemeenschappen, en dat kleinere gemeenschappen als gezinnen en dorpen vaak enkele van de weinige plekken zijn waarin ze in de huidige patriarchale samenleving een zekere vorm van zeggenschap kunnen hebben. Het zorgen voor de ‘gezondheid van de kinderen’, zoals Hamilton het uitlegt, kan binnen een meer hedendaagse benadering van het ecofeminisme ook opgevat worden als een algemener zorgen voor elkaar en voor de planeet, en zo dus ook voor een mooiere toekomst voor toekomstige generaties.

‘Ecocommunity’ is een term die in 1997 door Judith Plant werd voorgesteld in haar bijdrage aan Karen J. Warren’s *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, en die binnen deze discussie ook bijzonder interessant is. Met deze term wijst de auteur op het belang van duurzame menselijke gemeenschappen die focussen op respect voor alles wat leeft op planeet Aarde. Plant legt uit dat dit ook wilt zeggen dat we moeten leren leven met de verschillen die inherent en onmisbaar zijn in het menselijk bestaan, en dat een tolerantie van diversiteit kan zorgen voor “voortdurende wederzijdse hulp tussen en onder soorten.”¹¹³ Deze ideale ‘ecocommunity’ kan volgens Judith Plant ook niets anders zijn dan feministisch. Als het dit niet is, zijn we als mens gedoemd om opnieuw terug te vallen in steeds dezelfde destructieve patronen die we net willen doorbreken.¹¹⁴ Lucy Sargisson, die ook over dit onderwerp schrijft, haalt bovendien aan dat gemeenschap ook van groot belang is binnen het ecofeminisme, aangezien het zorgt voor een veel duurzamere vorm van activisme.¹¹⁵

Hamilton en Plant drukten dit belang van gemeenschap al in een vrij vroeg stadium van het ecofeminisme uit, wat wijst op het feit dat deze ideeën altijd al een cruciaal onderdeel van de ecofeministische theorie zijn geweest. Vandaag zien we in heel veel hedendaagse literatuur dat dit belang van intersectionaliteit en samenwerking steeds meer wordt benadrukt, met verschillende bronnen die specifiek daarop gaan focussen.¹¹⁶ Modern ecofeminisme zet zich af tegen het westerse ideaal van individualisme, en focust in de plaats op gemeenschappen, connectie, en ‘alternative ethics of care’.¹¹⁷ Verschillende ecofeministische auteurs wijzen ook op het belang van interdisciplinaire samenwerking tussen activisten, wetenschappers, juristen, et cetera.¹¹⁸ Concrete ecofeministische actie focust volgens sommige auteurs ook steeds meer op het ondersteunen van lokale gemeenschappen,

¹¹³ PLANT, Judy, ‘Learning to Live with Differences: The Challenge of Ecofeminist Community’, in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 121. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “[...] ongoing mutual aid between and among species.”)

¹¹⁴ PLANT, *Learning to Live with Differences: The Challenge of Ecofeminist Community*, p. 121.

¹¹⁵ SARGISSON, Lucy, ‘What’s wrong with ecofeminism?’, *Environmental Politics*, 10 (1), 2001, p. 56.

¹¹⁶ ZEIN, Laila Fariha & SETIAWAN, Adib Rifqi, ‘General Overview of Ecofeminism’, *LAXARS*, 2017, p. 2, <https://dx.doi.org/10.31219/osf.io/fmjgk>.

¹¹⁷ ESTÉVEZ-SAA, Margarita & LORENZO-MODIA, María Jesús, ‘The Ethics and Aesthetics of Eco-caring: Contemporary Debates on Ecofeminism(s)’, *Women’s Studies*, 47 (2), 2018, p. 131, 141.

¹¹⁸ ESTÉVEZ-SAA & LORENZO-MODIA, *The Ethics and Aesthetics of Eco-caring*, p. 131.

eventueel ook om deze kleinere cases te gebruiken als een voorbeeld voor het oplossen van globale problemen.¹¹⁹ Virginie Maris legt uit dat hedendaags ecofeminisme uitnodigt om nieuwe manieren van samenleven uit te vinden, die gebaseerd zijn op coöperatie en een afwezigheid van dominantie en onderdrukking, zowel tussen mensen onderling als tussen mensen en 'niet-mensen'.¹²⁰

De publicatie van Holemans et al. die reeds verschillende keren in deze thesis al werd aangehaald, is een voorbeeld van zo'n recent ecofeministisch werk dat focust op het belang van zorg en gemeenschap als cruciale stap om maatschappelijke en ecologische problematieken aan te pakken.¹²¹ De nadruk op deze zorgende en 'moederende' rol wordt door sommige feministische auteurs wel bekritiseerd, maar de manier waarop ecofeministische auteurs dit vandaag uitleggen, lijkt minder problematisch te zijn. Holemans et al. stellen dat we als mens "deel uitmaken van het web van het leven en ingebed zijn in tal van natuurlijke en sociale relaties en afhankelijkheden."¹²² Op die manier ziet men zorg als een collectieve en politieke opdracht, en niet enkel als iets wat alleen op de schouders van de vrouw komt te vallen. In de inleiding van hun publicatie pleiten de auteurs ook voor een zorgethiek als leidend principe in het realiseren van een rechtvaardige samenleving.¹²³ Verder in dit werk leggen Holemans et al. nog uit hoe ze zorg en samenwerking dan precies zien in deze nieuwe samenleving, en stellen de auteurs zich verschillende vragen over deze kwestie. Een van deze vragen wordt zelfs als titel van de hele publicatie gebruikt: "Voor wie willen we zorgen?" Het antwoord op die vraag is opnieuw om af te stappen van het individualistische westerse ideaal, en zorg te zien als iets collectief en gemeenschappelijk dat voor iedereen toegankelijk moet zijn. Er moet voor elkaar gezorgd worden, als een gemeenschap. Conform met de ideeën van het ecofeminisme, wordt deze zorg ook verder getrokken naar zorg voor de planeet.¹²⁴ Op die manier is de recente publicatie van Holemans et al. een bijzonder interessante bron om een hedendaagse benadering van deze ideeën omtrent gemeenschap binnen het ecofeminisme te illustreren. Om deze kwestie ook terug te brengen naar het hoofdonderwerp van deze thesis, haal ik opnieuw de publicatie van Hicks en King aan, waarin zij uitdrukken dat er ook binnen de kunst veel belang gehecht moet worden aan collectiviteit en gemeenschap, om zo een meer bewuste en verantwoordelijke attitude tegenover de natuurlijke en maatschappelijke omgeving te kunnen verwezenlijken. Hier kom ik in het tweede deel van deze thesis zeker op terug.¹²⁵

¹¹⁹ ESTÉVEZ-SAA, Margarita & LORENZO-MODIA, María Jesús, 'The Ethics and Aesthetics of Eco-caring: Contemporary Debates on Ecofeminism(s)', *Women's Studies*, 47 (2), 2018, p. 141.

¹²⁰ MARIS, Virginie, 'Quelques pistes pour un dialogue fécond entre féminisme et écologie', *Multitudes*, 36 (1), 2009, p. 180.

¹²¹ HOLEMANS, Dirk, FRANSEN, Marie-Monique & OSMAN, Philsan, *Voor wie willen we zorgen? Ecofeminisme als inspiratiebron*, Berchem: EPO, 2021.

¹²² HOLEMANS et al., *Voor wie willen we zorgen?*, p. 8.

¹²³ HOLEMANS et al., *Voor wie willen we zorgen?*, p. 8-9.

¹²⁴ HOLEMANS et al., *Voor wie willen we zorgen?*.

¹²⁵ HICKS, Laurie E. & KING, Roger J. H., 'Confronting Environmental Collapse: Visual Culture, Art Education, and Environmental Responsibility', *Studies in Art Education*, 48 (4), 2007, p. 332-335.

De aandacht voor gemeenschap kan ook opnieuw gelinkt worden aan het dekoloniaal perspectief dat in deze thesis al een paar keer werd vermeld. Françoise Vergès benadrukt bijvoorbeeld dat het collectieve aspect van actievoeren essentieel was tijdens de strijd tegen segregatie in de Verenigde Staten om een anti-racistische politieke structuur te kunnen ontwikkelen. Vergès geeft het voorbeeld van Rosa Parks, wiens protest vaak als een individuele actie wordt voorgesteld; een actie van een enkele sterke vrouw die opkwam tegen de racistische wetten in haar land in die tijd. Wat men echter vaak vergeet te vermelden, is dat de actie van Parks onderdeel was van iets wat veel grootschaliger was. De actie werd namelijk opgezet door de Women's Political Council (WPC), een collectief dat zich inzette voor de mobilisering van zwarte vrouwen in het zuiden van de Verenigde Staten. Het courante narratief scheidt Parks op die manier van de activistische gemeenschap waar ze wel degelijk deel van uitmaakte.¹²⁶ Het is belangrijk om deze gevallen opnieuw te benoemen als wat ze waren; collectieve vormen van activisme die net door hun collectieve aspect veel meer invloed konden hebben. Dorceta Taylor legt uit dat verschillende ecofeministische gemeenschappen in de eerste plaats zijn opgericht door vrouwen van kleur, aangezien het concept van gemeenschap in niet-westerse samenlevingen vaak een veel belangrijkere rol krijgt dan in het westen. Vrouwen van kleur stonden dan ook vaak als eersten op de barricades om aandacht te vragen voor milieurechtvaardigheid. Taylor benadrukt dat het vrouwen van kleur waren die de eerste milieugroepen oprichtten, die de eerste conferenties organiseerden, die verschillende activisten, onderzoekers, lobbyisten en dergelijke samenbrachten en die campagnes en milieugemeenschappen startten.¹²⁷ De bijdragen van vrouwen van kleur in het vormen van milieubewuste gemeenschappen mogen niet langer onderschat worden. Belangrijk is hierbij echter wel om niet opnieuw terecht te komen in de val van het idealiseren van niet-westerse gemeenschappen. We moeten deze zaken appreciëren voor wat ze zijn, maar het is belangrijk voor witte (eco)feministen om dit niet opnieuw te gaan over-simplificeren en zich toe-eigenen.

Kritiek

Bij deze nadruk op het idee van gemeenschap binnen het ecofeminisme, dienen we natuurlijk ook enkele nuances te formuleren. Zo mag er niet over het hoofd gezien worden dat er binnen deze gemeenschappen ook soms conflicten en spanningen kunnen ontstaan, bijvoorbeeld wanneer verschillende leden van eenzelfde gemeenschap andere ideeën hebben over het welzijn van die gemeenschap, of wanneer sommige mensen geen plaats zouden vinden in de gemeenschap waarin ze

¹²⁶ VERGÈS, Françoise, *A Decolonial Feminism* (oorspr. titel: *Un féminisme décolonial*, Parijs: La Fabrique Éditions, 2019), vertaald door BOHRER, Ashley J. & VERGÈS, Françoise, Londen: Pluto Press, 2021, p. 58-60.

¹²⁷ TAYLOR, Dorceta E., 'Women of Color, Environmental Justice, and Ecofeminism', in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 39.

zouden moeten passen – of waarvan hen verteld is dat ze er in zouden moeten passen. Ook andere problematieken worden in verschillende bronnen besproken.

Een eerste nuance wordt bijvoorbeeld uitgedrukt door Christine Spretnak, die in *Critical and Constructive Contributions of Ecofeminism* uitlegt dat het ecofeminisme – in tegenstelling tot andere vormen van feminisme – dan wel de nadruk mag leggen op samenwerking en collectiviteit, het wel meestal participatie in sociale en politieke instituties, alsook in het bedrijfswezen, probeert te mijden. Hier bestaan natuurlijk ook uitzonderingen op, en er bestaan wel degelijk ecofeministische denkers die zich aansluiten bij een bepaalde politieke partij of ideologie, maar vaak leidt deze aansluiting tot ontgoocheling, zo stelt Spretnak.¹²⁸ In plaats van toegang te zoeken tot deze teleurstellende politieke structuren, proberen verschillende ecofeministen daarom om deze vormen van destructief beleid zichtbaar te maken en ze vervolgens een halt toe te roepen, om zo “alternatieven te creëren die geworteld zijn in een op gemeenschap gebaseerde legitimiteit die de zelfbeschikking van vrouwen en het welzijn van de gehele aardse gemeenschap eer aandoet.”¹²⁹ Lucy Sargisson bekritiseert deze attitude ten opzichte van politieke inclusie door te stellen dat ecofeminisme als ‘the fluffy face of feminism’¹³⁰ haar volle potentieel niet kan waarmaken omdat het niet efficiënt en niet consistent genoeg is. Hoewel Sargisson wel degelijk de sterktes van het ecofeminisme inziet – uitgedrukt in het citaat “ecofeminism is not perfect but it is necessary”¹³¹ –, stelt ze ook dat de vaak utopische en ‘dromerige’ ideeën van deze beweging er voor zorgen dat concrete politieke en structurele veranderingen belemmerd worden.¹³²

Een andere kritiek op het idee van gemeenschap binnen ecofeminisme, is dat dit zeker niet mag betekenen dat iedereen gelijk kan zijn. Gemeenschap mag niet gelimiteerd worden tot een idee van ‘gezellig met iedereen samen zijn.’ Verschillende auteurs benadrukken het belang van het omarmen van onderlinge verschillen, aangezien net deze diversiteit de ecofeministische debatten interessant en vruchtbaar kan maken. Kate Sandilands waarschuwt ons bijvoorbeeld om op te letten voor de ‘myth of unity’ die het ecofeminisme wel eens durft voor te stellen, en merkt op dat het belangrijk is om verschillende problematieken niet over éénzelfde kam te scheren, en ze niet alleen te zien als deelaspecten van de grote centrale problematiek van het ecofeminisme. Dit zou een meer inclusief en productief benaderen van de besproken kwesties namelijk kunnen verhinderen.¹³³ In de conclusie van haar artikel *Ecofeminism and its discontents: Notes towards a politics of diversity* stelt Sandilands dat

¹²⁸ SPRETNAK, Christine, ‘Critical and Constructive Contributions of Ecofeminism’, in: TUCKER, Mary Evelyn & GRIM, John A. (eds.), *Worldviews and Ecology*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1993, p. 181-189.

¹²⁹ SPRETNAK, *Critical and Constructive Contributions of Ecofeminism*, p. 188. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “[...] to create alternatives rooted in community-based legitimacy that honors the self-determination of women as well as the well-being of the entire earth community.”)

¹³⁰ SARGISSON, Lucy, ‘What’s wrong with ecofeminism?’, *Environmental Politics*, 10 (1), 2001, p. 52.

¹³¹ SARGISSON, *What’s wrong with ecofeminism?*, p. 62.

¹³² SARGISSON, *What’s wrong with ecofeminism?*, p. 52-64.

¹³³ SANDILANDS, Kate, ‘Ecofeminism and its discontents: Notes towards a politics of diversity’, *The Trumpeter*, 8 (2), 1991, p. 95.

we spanningen tussen deze verschillende ‘struggles’ niet per se als mislukkingen moeten zien, maar als een vorm van hoop, om “vanuit deze diversiteit naar diversiteit te streven.”¹³⁴ Binnen deze kritiek kan ook de rol van het individu in deze gemeenschappen bekeken worden. Wendy Donner stelt zich bijvoorbeeld vragen bij de verwerping en onderwaardering van typisch menselijke capaciteiten als rede, autonomie en een sterk zelfbesef binnen het ecofeminisme, wat zou kunnen botsen met het idee van gemeenschap dat deze ecofeministische denkers vaak vooropstellen.¹³⁵ Donner stelt dat rede en emotie, individualiteit, autonomie en zorg en connectie in een balans met elkaar moeten bestaan, en dat net deze balans van cruciaal belang is.¹³⁶ De auteur wijst op de term ‘self-in-relation’, die ook door Val Plumwood al werd gebruikt, om uitdrukking te geven aan het belangrijke evenwicht tussen het individu en diens omgeving, zij het de natuur of de gemeenschappen waar dit individu deel van uitmaakt. Donners definitie van deze self-in-relation is niet holistisch, en focust op individuen in plaats van op gemeenschappen. Deze individuen zijn in de eerste plaats volledig op zichzelf staand, maar hebben bepaalde relaties met andere individuen, gemeenschappen en omgevingen. Dit laatste benoemt Donner als ‘relational properties’, en deze eigenschappen binden ons met de rest van de wereld. Donner becommentarieert de verschillende aspecten van dit ‘self-in-relation’-concept uitgebreid in haar hoofdstuk in Karen J. Warrens *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, om op het einde van haar tekst nogmaals te herhalen dat – hoewel relaties en gemeenschappen zeker van groot belang zijn om verschillende problematieken aan te pakken – de rol van het individu ook niet over het hoofd mag worden gezien. Dit individu heeft op zich al een zekere vorm van ‘agency’, en door deze ook in rekening te brengen en door verschillende individuele ‘agencies’ naast elkaar te leggen, kan men de problematieken waar het ecofeminisme op wijst vanuit een veel breder en interessanter perspectief bekijken.¹³⁷

Als kritiek op deze kritieken kan echter ook wel gezegd worden dat deze diversiteit en het samenbrengen van individuele denkwijzen, nog steeds een groot onderdeel is van wat veel mensen zien als een gemeenschap. Verschillende van deze kritische auteurs lijken te stellen dat het ecofeminisme een ‘unieke, uniforme gemeenschap’ tracht voor te stellen, maar in het merendeel van de oorspronkelijke ecofeministische literatuur is dit niet het geval. Er zullen zeker wel voorbeelden te vinden zijn van bronnen die perfecte harmonie en uniformiteit gaan idealiseren en vooropstellen als de oplossing voor alle problemen in de wereld, maar meestal benadrukken deze auteurs ook dat diversiteit hierbij cruciaal is. Zo kunnen we bijvoorbeeld terugdenken aan de vergelijking met biodiversiteit die aan het begin van dit hoofdstuk reeds werd aangehaald, of aan de nadruk op het opnemen van

¹³⁴ SANDILANDS, Kate, ‘Ecofeminism and its discontents: Notes towards a politics of diversity’, *The Trumpeter*, 8 (2), 1991, p. 96. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “[...] as we struggle from diversity for diversity.”)

¹³⁵ DONNER, Wendy, ‘Self and Community in Environmental Ethics’, in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 375.

¹³⁶ DONNER, *Self and Community in Environmental Ethics*, p. 375-376.

¹³⁷ DONNER, *Self and Community in Environmental Ethics*, p. 379-388.

verschillende, multiculturele discours. De gemeenschap die verschillende ecofeministische auteurs vooropstellen, is er een die bestaat uit een diverse groep van mensen, die vanuit hun diverse achtergronden samenwerken aan een gemeenschappelijk doel.

Een andere, meer substantiële kritiek op het idealiseren van gemeenschappen, is het concept van 'imagined communities' van Benedict Anderson.¹³⁸ Dit is geen specifieke kritiek op het idee van gemeenschap binnen het ecofeminisme, maar wel een belangrijke nuance om in het achterhoofd te houden wanneer we het hebben over het belang van 'communities' in het algemeen. In zijn invloedrijke werk stelt Anderson dat zo'n 'ingebeelde gemeenschap' bestaat uit verschillende leden die elkaar nooit allemaal kunnen kennen, maar waarbij iedereen toch een zekere connectie voelt met de andere leden van de gemeenschap. De leden van de ingebeelde gemeenschap voelen zich als een echt onderdeel van de groep, ook al hebben ze met het merendeel van de andere leden geen persoonlijke band. Naties zijn de voornaamste voorbeelden die Anderson aanhaalt van zo'n ingebeelde gemeenschappen, aangezien het zelfs voor mensen in heel kleine naties zo goed als onmogelijk is om alle andere leden van hun 'gemeenschap' op persoonlijk niveau te kennen, maar iedereen in de verbeelding van de leden toch met elkaar verbonden is.¹³⁹ Deze ingebeelde verbintenis binnen de natie komt bijvoorbeeld erg duidelijk tot uiting bij evenementen als de Olympische Spelen of het Eurovisie Song Festival. Het concept van 'imagined communities' in naties zal later in deze thesis ook nog kort besproken worden bij een van de casestudies, wanneer vragen rond nationaliteit en 'exile' naar boven komen in het werk van Ana Mendieta.¹⁴⁰ Belangrijk om te benadrukken bij het concept van Anderson, is dat dit niet wilt zeggen dat deze verbindingen fout of gefabriceerd zijn, maar dat ze in de verbeelding van de leden wel degelijk echt bestaan. Op die manier kunnen de positieve aspecten van gemeenschap toch nog steeds hun werk doen.¹⁴¹ Dit is ook belangrijk om te onthouden bij de benadering van gemeenschap die in deze thesis voorop wordt gesteld. Hoewel de verschillende voorbeelden die reeds werden aangehaald voornamelijk bestonden uit kleinere, nauw verwante gemeenschappen, spreken sommige ecofeministen ook van het belang van een 'globale gemeenschap'.¹⁴² Het spreekt voor zich dat alle leden van zo'n globale gemeenschap elkaar onmogelijk allemaal kunnen kennen, maar zo'n gevoel van verbintenis kan wel bijzonder belangrijk zijn om mensen aan te moedigen om beter voor elkaar en voor de planeet te zorgen. Wanneer we onszelf zien als een onderdeel van zo'n grote gemeenschap, zijn we misschien sneller geneigd om niet alleen aan onszelf te denken, en bijvoorbeeld ook aandacht te schenken aan het voorzien van een aangename toekomst voor de leden van de gemeenschap die na ons zullen komen.

¹³⁸ ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 2e ed. (1e ed. 1983), Londen & New York: Verso, 1991.

¹³⁹ ANDERSON, *Imagined Communities*, p. 6.

¹⁴⁰ BLOCKER, Jane, 'Exile', in: BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham & Londen: Duke University Press, 1999, p. 69-89.

¹⁴¹ ANDERSON, *Imagined Communities*, p. 6.

¹⁴² O.a. KING, Ynestra, 'The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology', in: PLANT, Judy (ed.), *Healing the Wounds: The Promise of Ecofeminism*, Gabriola Island: New Society Publishers, 1989, p. 18-28.

Om na deze kritieken terug te komen op alle belangrijke voordelen van gemeenschappen, verwijs ik terug naar de ideeën van Judith Plant. In *Learning to Live with Differences: The Challenge of Ecofeminist Community* ziet zij problemen in de westerse beschaving die geneigd is om het leven op te delen in allerlei dualiteiten, in een typische ‘either/or’ structuur waarbij het ene het andere zeggend zou uitsluiten. Voorbeelden zijn de dualiteiten ‘zelf versus de ander’ en ‘verstand versus lichaam.’ Vanuit deze eenzame en geïsoleerde positie worden alle onderdelen van het menselijk leven sterk van elkaar gescheiden. Plant drukt ook uit dat mensen door deze dualiteiten geneigd zijn om zich op basis van verschillen op te stellen in ingebeelde hiërarchieën, waarbij de ene kant van de dualiteit zeggend beter zou zijn en meer zou verdienen dan de andere. “This view doesn’t recognize or value the fact that life is a mutual affair, that there are consequences that move in circles, not in hierarchical straight lines,” zo stelt Plant.¹⁴³ Net daarom zijn gemeenschappen zo belangrijk. Plant geeft verschillende voorbeelden van gemeenschappen van mensen die vanuit allerlei perspectieven samenwerken voor een betere wereld, zowel op sociaal als op ecologisch vlak. Deze voorbeelden krijgen vaak niet dezelfde lof als individuele, ‘heroïsche’ verhalen, maar dat maakt ze zeker niet minder relevant.¹⁴⁴ Hoewel we nog steeds de voorgenoemde problematieken en aanvullingen die hierboven werden genoemd in het achterhoofd moeten houden, mogen we de voordelen van werken in gemeenschappen ook zeker niet onderschatten. Plant vraagt zich af hoe een ecologisch duurzame menselijke samenleving er zou kunnen uitzien, en concludeert dat dit alleen kan gebeuren wanneer we een waar proces van het ontwikkelen van een ‘thuis’ op gang zetten en onderhouden, waarbij deze ‘thuis’ – de ‘oikos’ van aan het begin van dit hoofdstuk – gezien moet worden in de bredere zin van het woord, als een gemeenschap.¹⁴⁵

¹⁴³ PLANT, Judy, ‘Learning to Live with Differences: The Challenge of Ecofeminist Community’, in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 129.

¹⁴⁴ PLANT, *Learning to Live with Differences: The Challenge of Ecofeminist Community*, p. 134.

¹⁴⁵ PLANT, *Learning to Live with Differences: The Challenge of Ecofeminist Community*, p. 134.

Ecofeminisme in de kunst

De veronderstelde link tussen vrouwen en de natuur wordt al langer op verschillende manieren uitgedrukt doorheen zo goed als de volledige geschiedenis van de kunst, iets wat kunstwetenschappelijke auteurs al meerdere keren is opgevallen. De artistieke tradities die vrouwen linken aan natuurkrachten gaan ver terug; van figurines van de Minoïsche Slangengodin die verbanden legt tussen ‘vrouwelijke krachten’ als menstruatie en geboorte, en natuurlijke krachten als vruchtbaarheid en overvloed,¹⁴⁶ over voorstellingen van de Griekse godinnen Demeter en Persephone die instaan voor de groei en bloei van de natuur, de Christelijke traditie van Eva die haar vertrouwen stelt in de onvoorspelbare natuur van de Tuin van Eden, tot de afbeeldingen van de Maagd Maria in haar weelderige *hortus conclusus*, het zogenaamde ‘besloten hof’ waarin haar maagdelijkheid wordt gegarandeerd en de mogelijk te krachtige relatie tussen haar vrouwelijkheid en de natuur wordt ingedijkt.¹⁴⁷ Een meer concreet voorbeeld van deze vroege associatie tussen vrouwelijkheid en natuurlijkheid, is onder andere te vinden in het werk van de middeleeuwse mysticus, filosofe, kunstenaar en componist Hildegard von Bingen, die reeds in de twaalfde eeuw al aandacht schonk aan de manier waarop vrouwen een belangrijke rol konden spelen in het zorgen voor de natuur. Eventueel als een vroege voorloper van de latere spirituele ecofeministen, wees Hildegard in haar geschriften ook op een inerte ‘goddelijkheid’ van de natuur, de zogenaamde *viriditas* of ‘groenheid’ die geassocieerd wordt met vruchtbaarheid en transformatie of hernieuwing. Hoewel de middeleeuwse auteur in veel van haar poëzie wijst op de vrouwelijke krachten die te maken hebben met krachten in de natuur, is ze – net zoals meer recente ecofeministen – ook overtuigd van de kracht en het belang van samenwerkingen tussen mensen. De wereld kan alleen gedijen als we allemaal collectief voor de natuur zorgen, zo lijkt de auteur ons te vertellen. Als eventuele ‘proto-ecofeminist’ is Hildegard von Bingen nog steeds een inspiratiebron voor verschillende hedendaagse denkers.¹⁴⁸ Andere voorbeelden die door auteurs wel eens worden aangehaald als vroege uitdrukkingen van de relatie tussen vrouwen en natuur in de kunstgeschiedenis, zijn de botanische illustratrices en fotografes uit de achttiende en negentiende eeuw. Deze vrouwen richtten zich op het zo gedetailleerd mogelijk weergeven van verschillende aspecten van de natuur in hun kunst, vaak omdat dit voor hen toen een van de enige opportuniteiten was om academisch artistiek bezig te kunnen zijn.¹⁴⁹ Suzaan Boettger wijst daarnaast ook nog op enkele van de meest prominente werken van de westerse kunstgeschiedenis, waarin voornamelijk mannelijke

¹⁴⁶ BOETTGER, Suzaan, ‘In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art’, in: FRUEH, Joanna, LANGER, Cassandra & RAVEN, Arlene (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, New York: HarperCollins, 1994, p. 252.

¹⁴⁷ BOETTGER, *In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art*, p. 252.

¹⁴⁸ FISHER, Johanna, ‘Hildegard von Bingen: celebrating an early eco-feminist. How women in the past have strongly advocated for better care of our fragile planet’, *Europeana*, 26 maart 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.europeana.eu/en/blog/hildegard-von-bingen-celebrating-an-early-ecofeminist>.

¹⁴⁹ TEKIN, Nezaket, ‘Ecofeminist Discourse and Eco Art’, *European Journal of Literature, Language and Linguistics Studies*, 5 (3), 2021, p. 14-15.

kunstenaars dit verband tussen vrouwelijkheid en natuurlijkheid trachten uit te drukken door vrouwen af te beelden in een natuurlijke omgeving, vaak omringd door bloemen en planten met suggestieve betekenissen. Voorbeelden zijn Boticelli's *Primavera* en Manet's *Olympia*.¹⁵⁰ Al deze zaken kunnen natuurlijk nog niet letterlijk als 'ecofeministisch' bestempeld worden, maar ze geven wel aanwijzingen voor de manier waarop het idee van een gelijkenis tussen vrouw en natuur al lang in de kunstgeschiedenis aanwezig is.

Vanaf de vroege jaren '70 zien we op verschillende plaatsen ook expliciet ecofeministische kunst verschijnen, vaak gegroeid uit eerdere feministische of ecologische kunstpraktijken. De hedendaagse kunstenaars in deze periode begonnen werken te maken die focusten op dezelfde problematieken waar ecofeministische auteurs op focusten; problematieken waar ze in hun werk soms ook letterlijk naar refereren. Opvallend is dat de werken van deze kunstenaars pas recentelijk vanuit een uitdrukkelijk ecofeministisch perspectief bekeken worden, en dat ze daardoor ook pas recentelijk meer aandacht beginnen te krijgen in kunstwetenschappelijke literatuur. Daarvoor werden ze soms wel besproken binnen een breder feministisch of ecologisch kader, maar het meer specifieke ecofeministisch perspectief werd nog niet zo vaak toegepast. Nochtans kan dit wel een interessante extra dimensie zijn om deze werken beter te kunnen begrijpen. In dit hoofdstuk tracht ik een overzicht te geven van hoe deze ecofeministische kunstpraktijken precies tot stand zouden zijn gekomen en hoe ze in elkaar zouden zitten. Door eerst kort te onderzoeken wat de primaire kenmerken van ecologische en feministische kunst zijn, hoop ik daaruit al te destilleren wat ook belangrijke kenmerken van de ecofeministische kunst zijn. Ik geef vervolgens voorbeelden van enkele van de meest prominente kunstenaars, de belangrijkste ideeën waar deze mensen op focussen, alsook hun ideeën omtrent het concept van gemeenschap binnen dit gedachtegoed. In het volgende deel van deze thesis ga ik dan uitgebreider in op enkele specifieke casestudies van werken van ecofeministische kunstenaars of van kunstenaars die interessant zijn om vanuit een ecofeministisch perspectief te bekijken. Deze kunstenaars zijn naar mijn mening ook goede voorbeelden van de manier waarop het concept 'gemeenschap' uitgedrukt kan worden in ecofeministische hedendaagse kunst.

Ecologische kunst

Voor we focussen op de specifieke ecofeministische praktijken in de hedendaagse kunst, kan het nuttig zijn om eerst een kort overzicht te bieden van wat het bredere 'genre' van ecologische kunst precies inhoudt. In het volgende onderdeel van dit hoofdstuk doen we dan hetzelfde voor feministische kunst. Hoewel ecofeministische kunst niet louter mag gezien worden als een combinatie van

¹⁵⁰ BOETTGER, Suzaan, 'In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art', in: FRUEH, Joanna, LANGER, Cassandra & RAVEN, Arlene (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, New York: HarperCollins, 1994, p. 252-253.

ecologische en feministische kunst, zijn er toch enkele interessante overlappingsen, en zijn er binnen deze twee bredere ‘kunststromingen’ wel al enkele aanwijzingen te vinden voor de belangrijkste aspecten van de ecofeministische kunstpraktijken.

De eerder besproken ecologische problematieken die in de jaren '60 en '70 van de vorige eeuw steeds meer onder de aandacht werden gebracht, hadden ook een impact op de toenmalige kunstproductie.¹⁵¹ De termen ‘ecologische kunst’ en ‘eco-art’ kennen hun oorsprong pas concreet in de jaren 1990, maar werden ook dan vooral gebruikt om te wijzen op praktijken die reeds vanaf de jaren 1960 een belangrijke plaats begonnen in te nemen in de hedendaagse kunst.¹⁵² Definities van wat deze ecologische kunst precies inhoudt, worden op verschillende plaatsen op verschillende manieren geformuleerd. Sacha Kagan beschrijft deze ecologische kunst bijvoorbeeld vrij eenvoudig als een kunstvorm die “een ecologische ethiek omarmt, zowel in zijn inhoud als in zijn vorm of materiaal.”¹⁵³ Andere auteurs kiezen dan weer voor een complexere definitie, door bijvoorbeeld te stellen dat de kunstpraktijken aan bepaalde voorwaarden moeten voldoen om gezien te mogen worden als ecologische kunst. Op de webpagina van het *EcoArt Network* bijvoorbeeld – een organisatie opgericht in 1999 door een groep van kunstenaars, wetenschappers en activisten die zich bezighouden met interdisciplinaire kunstpraktijken en andere projecten in de zoektocht naar een duurzamere toekomst¹⁵⁴ – wordt ecologische kunst uitgedrukt in de volgende principes. In de eerste plaats moet het de aandacht vestigen op het web van onderlinge relaties in onze omgeving, en op de verschillende fysieke, biologische, culturele, politieke en historische aspecten van ecologische systemen. Daarnaast roept het netwerk op om binnen deze ecologische kunstpraktijken natuurlijke materialen te gebruiken, of gebruik te maken natuurkrachten als wind, water en zonne-energie. Vervolgens zou eco-art zich moeten richten op het herwinnen en herstellen van natuurlijke omgevingen, en zou het zijn publiek moeten informeren over ecologische dynamieken en de vele milieu-problematieken waar de wereld mee te maken krijgt. Ten slotte zou ecologische kunst volgens de principes van het *EcoArt Network* moeten dienen om ecologische relaties opnieuw te conceptualiseren, en om op een creatieve manier voorstellen te doen over het potentieel van co-existentie, duurzaamheid en genezing.¹⁵⁵ Kunsthistorica Suzi Gablik, auteur van het invloedrijke werk *Has Modernism Failed*¹⁵⁶ dat later in deze thesis nog wordt aangehaald, drukte in 1991 in haar werk *The Reenchantment of Art* bovendien ook al uit dat ecologische kunst om goed te

¹⁵¹ HEARTNEY, Eleanor, ‘How the Ecological Art Practices of Today Were Born in 1970s Feminism’, *Art in America*, 22 mei 2020, geraadpleegd op 18 mei 2022, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/ecofeminism-women-in-environmental-art-1202688298/>.

¹⁵² KAGAN, Sacha, ‘The practice of ecological art’, *Plastik* [pdf], 4, 2014, p. 1-6, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op: https://www.researchgate.net/publication/274719395_The_practice_of_ecological_art.

¹⁵³ KAGAN, *The practice of ecological art*, p. 1. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “[Ecological art] embraces an ecological ethic in both its content and form/materials.”)

¹⁵⁴ EcoArt Network, ‘A Brief History’, *EcoArt Network*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.ecoartnetwork.org/about>.

¹⁵⁵ EcoArt Network, ‘About the Community’, *EcoArt Network*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.ecoartnetwork.org/about>.

¹⁵⁶ GABLIK, Suzi, *Has Modernism Failed?*, New York: Thames and Hudson, 1985.

doen, zou moeten focussen op ‘verbindende praktijken’, die mensen moeten aanmoedigen om empathisch en verantwoordelijk om te gaan met andere mensen en ‘niet-mensen’.¹⁵⁷

Het spreekt voor zich dat deze idealen over wat ecologische kunst zou moeten zijn, ook op verschillende manieren genuanceerd kunnen worden. Sue Spaid legt in haar boek *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies* bijvoorbeeld uit hoe zij verschillende vormen van kunst onderscheidt die te maken hebben met de natuur en die “het land activeren.”¹⁵⁸ De term ‘ecovention’ die Spaid gebruikt als titel van haar boek, wijst op een artistieke strategie die lokale omgevingen transformeert, en waarbij – zoals het woord al doet vermoeden – een interventie in de omgeving plaatsvindt. Spaid geeft verschillende voorbeelden van zo’n projecten, en stelt zich hierbij telkens ook vragen over de soms moeilijke grens tussen wat nu precies kunst is, en wat we als een veel breder en meer activistisch of herstellend project moeten zien.¹⁵⁹ Dit is een eerste nuance die bij verschillende werken binnen het genre van ecologische – en later ook ecofeministische – kunst geformuleerd kan worden, aangezien de vraag “is dit nog kunst?” al snel naar boven komt wanneer het gaat om performances of conceptuele installaties die in de eerste plaats vooral grootschalige projecten lijken te zijn die met de natuur te maken hebben. Spaid en haar co-curator Amy Lipton hechten daarom bijvoorbeeld veel belang aan het concept van ‘uitvinding’ bij ieder besproken werk, als criterium om iets als een kunstwerk te kunnen beschouwen.¹⁶⁰ Gelijkaardige vragen worden ook bij verschillende andere activistische kunstpraktijken gesteld, wat bijvoorbeeld wordt uitgedrukt in de invloedrijke anthologie die werd samengesteld door Nina Felshin in 1995 en die de titel *But is It Art? The Spirit of Art as Activism* draagt. Hierin onderzoeken verschillende kunstcritici, historici en journalisten werken van onder andere de Guerrilla Girls, Gran Fury en The Artist and Homeless Collaborative, en vragen ze zich af in hoeverre men deze werken nog als kunst kan zien, of ze eventueel nog ‘meer kunst’ zouden kunnen zijn dan de zogenaamde traditionele kunst, en waar men nu net de lijn zou kunnen trekken tussen kunst en activisme – als zo’n strakke grens überhaupt nodig is.¹⁶¹

Spaid erkent zoals gezegd dus ook dat er verschillende vormen van kunst bestaan die te maken hebben met de natuur, en dat deze allemaal hun eigen focuspunten en kenmerken hebben. Vooreerst definieert de auteur het concept van ‘ecoventions’, dat volgens haar in verschillende vormen van natuurlijke kunstpraktijken zou kunnen voorkomen.¹⁶² Ecoventions zijn in de eerste plaats bedoeld om een specifieke ecologische functie te vervullen, en richten zich voornamelijk op het herstellen van

¹⁵⁷ GABLIK, Suzi, *The Reenchantment of Art*, New York: Thames and Hudson, 1991.

¹⁵⁸ SPAID, Suzy, *Ecovention: Current Art To Transform Ecologies*, Cincinnati: The Contemporary Arts Center, 2002.; LINTOTT, Sheila, ‘Ethically Evaluating Land Art: Is It Worth It?’, *Ethics, Place & Environment. A Journal of Philosophy & Geography*, 10 (3), 2007, p. 264.

¹⁵⁹ SPAID, Suzy, ‘Introduction’, in: SPAID, Suzy, *Ecovention: Current Art To Transform Ecologies*, Cincinnati: The Contemporary Arts Center, 2002, p. 3.

¹⁶⁰ SPAID, *Introduction*, p. 3.

¹⁶¹ FELSHIN, Nina (ed.), *But is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle: Bay Press, 1995.

¹⁶² SPAID, Suzy, ‘Land art, earthworks, environmental art, ecological art, ecoventions...’, in: SPAID, Suzy, *Ecovention: Current Art To Transform Ecologies*, Cincinnati: The Contemporary Arts Center, 2002, p. 10.

natuurlijke omgevingen en het verbeteren van de algemene “ecologische gezondheid”. Dit kan volgens Spaid dus zoals eerder vermeld gebeuren binnen verschillende van de kunstvormen die met de natuur omgaan. De andere categorieën die de auteur onderscheidt zijn ‘earthworks’, ‘environmental art’ en ‘ecological art’, allemaal termen die volgens Spaid voorbeelden kunnen zijn van soorten natuurkunst onder de overkoepelende term ‘land art’,¹⁶³ hoewel andere bronnen deze definitie wel betwisten. Op sommige plaatsen wordt de term land art namelijk gelijkgesteld met wat Spaid definieert als earthworks, en ziet men in deze specifieke vorm van ‘natuurkunst’ verschillende problemen.¹⁶⁴ Spaid ziet earthworks – in andere bronnen dus ook ‘land art’ genoemd – als voornamelijk permanente, grootschalige en niet-natuurlijke vormen in wijd open omgevingen, waarbij de kunstenaars in kwestie weinig rekening lijken te houden met de natuurlijke omgeving waarin ze hun werken plaatsen, of met de impact die hun werk kan hebben op deze omgevingen. Earthworks worden vaak gedocumenteerd met enkele schetsen, (lucht)foto’s en eventueel wat videobeelden, waardoor ze bij het grote publiek bekend raken, maar de echte fysieke werken op locatie worden in realiteit maar al te vaak het slachtoffer van verwaarlozing en vandalisme, in een situatie die volgens Spaid “niet veel anders is dan [de situatie van] de verlaten industriële sites die verspreid liggen over het landschap”.¹⁶⁵ In haar essay *Ethically Evaluating Land Art: Is It Worth It?* stelt Sheila Lintott zich nog meer en nog dringendere vragen over de ethische aspecten van land art, en wijst ze op de controverses die over deze soort van kunst bestaan.¹⁶⁶ Bij verschillende voorbeelden van grote en bekende land art-werken, zoals het werk van Robert Smithson, stelt Lintott zich de vraag “is dit het waard?”. Is het sterk aantasten van de natuurlijke omgeving het waard om een zekere boodschap over te brengen, en is deze boodschap belangrijk genoeg om zo sterk in het landschap in te grijpen? Ook Suzana Milevska heeft gelijkaardige bekommernissen, en zegt dat zelfs kunstenaars die beschouwd kunnen worden als ecofeministisch en die bovendien belangrijke boodschappen willen brengen, ook erg moeten opletten dat ze de omgeving waarin ze werken en die ze zagezegd zouden willen beschermen, niet beschadigen. Voorbeelden die Milevska geeft, zijn het werk van Nancy Holt (fig. 1) en Betty Beaumont (fig. 2), waarbij grote installaties in woestijn of in de zee worden geplaatst om aandacht te schenken aan de klimaatveranderingen, maar waarbij die werken daardoor ook wel zelf een permanente en eventueel gevaarlijke impact kunnen hebben op de natuurlijke omgeving waarin ze zijn geplaatst.¹⁶⁷ Lintott benadrukt dat deze bekommernissen voor ieder apart geval opnieuw overwogen

¹⁶³ SPAID, Suzy, ‘Land art, earthworks, environmental art, ecological art, ecoventions...’, in: SPAID, Suzy, *Ecovention: Current Art To Transform Ecologies*, Cincinnati: The Contemporary Arts Center, 2002, p. 10.

¹⁶⁴ LINTOTT, Sheila, ‘Ethically Evaluating Land Art: Is It Worth It?’, *Ethics, Place & Environment. A Journal of Philosophy & Geography*, 10 (3), 2007, p. 263-277.

¹⁶⁵ SPAID, *Land art, earthworks, environmental art, ecological art, ecoventions...*, p. 10-11. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “[Several earthworks have become] victims of neglect, vandalism and degradation, not unlike the abandoned industrial sites that dot the landscape.”)

¹⁶⁶ LINTOTT, *Ethically Evaluating Land Art: Is It Worth It?*, p. 263-277.

¹⁶⁷ Crosstalks, *Between Glitter and Compost - A conversation on Ecofeminism* [online video], 6 december 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op: <https://www.youtube.com/watch?v=2lpTSObWkZw>.



Figuur 1: Nancy Holt, *Sun Tunnels* [beton, staal, aarde], (Collectie Dia Art Foundation met steun van Holt/Smithson Foundation), Utah: Great Basin Desert, VS, 1973-76.



Figuur 2: Betty Beaumont, *Ocean Landmark* [documentatie van performance], (The Schuylkill Center Project), uitgevoerd in Atlantische Oceaan, 64 km van New York Harbor, VS, 1978-1980.

moeten worden, aangezien er zeker ook gevallen zijn die wel degelijk het potentieel hebben om bepaalde belangrijke ethische boodschappen over te brengen zonder permanente schade aan te richten aan het landschap. Ze waarschuwt echter voor de hubris en het mogelijke megalomane karakter van veel 'land artists' die weinig rekening houden met de impact van hun werk en die alleen focussen op het uitvoeren van een persoonlijk esthetisch idee.¹⁶⁸ Stephanie Ross beschrijft enkele van deze earthworks als "masculine gestures in the environment"; mannelijk vanwege hun immense schaal, afgelegenheid en ontoegankelijkheid. Het bezoeken van earthworks vraagt namelijk veel moeite, en vaak is het niet duidelijk van waar het werk het best bekeken kan worden.¹⁶⁹ Sheila Lintott verwijst in haar tekst ook naar een eerder, zeer kritisch artikel van Peter Humphrey uit 1985, waarin deze auteur zich afvraagt waarom kunst, en meer specifiek land art, middelen zou mogen gebruiken die anders ethisch verboden zouden worden binnen ons huidige waardesysteem. Humphrey staat heel erg twijfelachtig tegenover de ethische vraagstukken omtrent land art, en stelt dat het feit dat men iets als kunstwerk beschouwt, geen excuus mag zijn voor de immense schade die het werk aanricht aan de omgeving. Het toelaten van zo'n vernietigende kunstwerken zou bovendien gevaarlijke precedentes kunnen stellen voor andere gelijkaardige gevallen.¹⁷⁰ Land art heeft met andere woorden dus wel met de natuur te maken, maar niet op een manier die voordelig is voor de omgeving. Daarom is het ook moeilijker om deze kunstvorm op te nemen binnen de definitie van ecologische kunst.

De andere kunstvormen die te maken hebben met de natuur die Suzy Spaid ten slotte nog verder onderscheidt, zijn 'environmental art' en 'ecological art'. Environmental art is over het algemeen minder monumentaal dan de eerder besproken earthworks, en gaat met de natuur om als een medium

¹⁶⁸ LINTOTT, Sheila, 'Ethically Evaluating Land Art: Is It Worth It?', *Ethics, Place & Environment. A Journal of Philosophy & Geography*, 10 (3), 2007, p. 263-277.

¹⁶⁹ ROSS, Stephanie, 'Gardens, earthworks, and environmental art', in: KEMAL, Salim & GASKELL, Ivan (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 170-171.

¹⁷⁰ HUMPHREY, Peter, 'The Ethics of Earthworks', *Environmental Ethics*, 7 (1), 1985, p. 5-21.; LINTOTT, *Ethically Evaluating Land Art: Is It Worth It?*, p. 263-277.

om het bewustzijn van de toeschouwer omtrent natuurkrachten en -fenomenen aan te scherpen.¹⁷¹ ‘Ecological art’ ten slotte, ziet Spaid als kunst die heel bewust bezig is met problematieken van duurzaamheid, aanpassingsvermogen, interdependentie, hernieuwbare bronnen en biodiversiteit, maar die niet per se de intentie heeft om de lokale omgeving en ecologische structuren ook te transformeren.¹⁷²

Een andere term die binnen de recente discussies omtrent ecologische kunst wel eens wordt gebruikt, is ‘eco-aesthetics’. Kunstenaars en kunstwetenschappers die op deze term focussen, gaan op zoek naar nieuwe esthetische strategieën die uitdrukking geven aan de druk van ‘ecologische noodgevallen’.¹⁷³ Bij deze zoektocht komen verschillende vragen naar boven. Hoe kan kritische ecologische kunst in een politieke context bijvoorbeeld bijdragen tot een alomvattend concept van ecologie dat rekening houdt met sociale tegenstellingen in verband met ras, klasse en gender? Op welke manier kunnen internationale tentoonstellingen en milieutoppen centrale plaatsen worden voor het onderzoek naar de link tussen kunst en ecologie, en hoe hebben kritische kunstenaars zich doorheen de tijd ingezet voor een interdisciplinaire benadering van ecologisch activisme?¹⁷⁴ Dit zijn maar enkele voorbeelden van de vragen waarop aanhangers van de ideeën van ‘eco-aesthetics’ antwoorden zoeken. In zijn *Manifesto for the twenty-first century* roept kunstenaar Rasheed Araeen zijn lezers op om af te stappen van wat hij het narcistische ego van de mensheid noemt, en over te schakelen naar een kunst die alleen nog maar met deze eco-aesthetics bezig is. Alleen op die manier zou er volgens hem kunst gemaakt kunnen worden die heilzaam is voor de hele planeet. “Art can and should strive for an alternative that is not only aesthetically affirmative and productive but is also beneficial to all forms of life on our planet,” zo verklaart Araeen.¹⁷⁵

Verschillende aspecten die belangrijk zijn voor ecologische kunstpraktijken, zijn ook focuspunten voor de kunstenaars die werken binnen de ecofeministische kunstbeweging. Zo promoten beide bewegingen bijvoorbeeld een idee dat afstapt van het ideaalbeeld van de ‘getalenteerde individuele kunstenaar’, en focust men in de plaats op een gedeeld auteurschap dat projecten creëert die uiteindelijk een “eigen leven zullen ontwikkelen,” zoals voorgesteld door de kunstenaars en ecologische activisten Helen en Newton Harrison. De Harrisonson zagen creativiteit als een gedeelde ‘flow’, die individuele en collectieve processen met elkaar verbindt ten voordele van de natuur.¹⁷⁶ Sacha Kagan wijst ook op de dualiteit van ‘eco-’ tegenover ‘ego-centrisme’, en zegt dat kunstenaars die bezig zijn met ecologische kunst een balans moeten zoeken tussen beide en een evenwicht moeten creëren

¹⁷¹ SPAID, Suzy, ‘Land art, earthworks, environmental art, ecological art, ecoventions...’, in: SPAID, Suzy, *Ecovention: Current Art To Transform Ecologies*, Cincinnati: The Contemporary Arts Center, 2002, p. 11.

¹⁷² SPAID, *Land art, earthworks, environmental art, ecological art, ecoventions...*, p. 12.

¹⁷³ DEMOS, TJ, ‘Contemporary art and the politics of ecology. An Introduction’, *Third Text*, 27 (1), 2013, p. 1-9.

¹⁷⁴ DEMOS, *Contemporary art and the politics of ecology*, p. 1-2.

¹⁷⁵ ARAEEN, Rasheed, ‘Ecoaesthetics: A manifesto for the twenty-first century’, *Third Text*, 23 (5), 2009, p. 679-684.

¹⁷⁶ KAGAN, Sacha, ‘The practice of ecological art’, *Plastik* [pdf], 4, 2014, p. 1-6, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op: https://www.researchgate.net/publication/274719395_The_practice_of_ecological_art.

tussen het individuele en het gemeenschappelijke, tussen verschillende soorten van gemeenschappen, alsook tussen menselijke en niet-menselijke gemeenschappen. Ecologische kunst kan volgens Kagan dan niet anders dan complex zijn, omdat het niet anders kan dan met al deze gerelateerde perspectieven rekening houden.¹⁷⁷ Deze aandacht voor samenwerking en interdisciplinariteit wordt ook benadrukt bij besprekingen van ecofeministische kunst.

Een ander kenmerk van ecologische kunst dat zeker ook bij ecofeministische kunst aanwezig is, is de diversiteit in de vorm en de uitwerking van de projecten. Ecologische en ecofeministische kunst houden zich niet aan één specifieke stijl of techniek, maar kiezen elk op zichzelf een aanpak die het best werkt om de boodschap over te brengen die ze willen overbrengen. Hierdoor zien we zowel fotografische werken, tekeningen, performances, installaties en allerhande mixed media werken voorkomen die onder de noemers van ecologische of ecofeministische kunst vallen. Ecofeministische kunst kan enerzijds gezien worden als een subcategorie van ecologische kunst, aangezien beide verschillende focuspunten met elkaar gemeen hebben, zoals onder andere de aandacht voor gemeenschap en interdisciplinariteit. Anderzijds is het 'genre' van ecofeministische kunst ook een aparte stroming op zich, waarin ecologische problematieken en feministische vraagstukken uitgedrukt en met elkaar verbonden worden in allerlei verschillende kunstvormen. Suzaan Boettger legt bovendien uit dat sommige ecofeministische kunstenaars zich niet comfortabel voelden bij verschillende werken van mannelijke ecologische kunstenaars, aangezien hierin vaak alleen hun mannelijke perspectief naar boven komt en een meer inclusief verhaal soms uitblijft.¹⁷⁸ Ecofeministische kunst kan op die manier een interessant en vruchtbaar alternatief bieden.

Feministische kunst

Ecofeministische kunst ontstond ongeveer gelijktijdig met het merendeel van de ecologische kunst die in het deel hierboven werd besproken. Het grote verschil in deze oorsprongsgeschiedenis, is dat ecofeministische kunst naast de grote ecologische problematieken van de jaren 1960 en '70, ook veel inspiratie haalde uit het feministisch activisme dat in die periode aan een enorme opmars bezig was. De woelige periode van de jaren '60 en '70 van de vorige eeuw wordt gekenmerkt door het opkomen van allerhande activistische bewegingen en protesten, en het is dan ook niet verwonderlijk dat hier verschillende interessante kunstpraktijken uit zijn voortgevloeid.¹⁷⁹ In verschillende bronnen wordt aangehaald hoe opvallend het is dat veel van de eerste ecologische kunstenaars zoals ze worden

¹⁷⁷ KAGAN, Sacha, 'The practice of ecological art', *Plastik* [pdf], 4, 2014, p. 1-6, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op: https://www.researchgate.net/publication/274719395_The_practice_of_ecological_art.

¹⁷⁸ BOETTGER, Suzaan, 'In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art', in: FRUEH, Joanna, LANGER, Cassandra & RAVEN, Arlene (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, New York: HarperCollins, 1994, p. 252-253.

¹⁷⁹ HEARTNEY, Eleanor, 'How the Ecological Art Practices of Today Were Born in 1970s Feminism', *Art in America*, 22 mei 2020, geraadpleegd op 18 mei 2022, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/ecofeminism-women-in-environmental-art-1202688298/>.

besproken in het hoofdstuk hierboven, ook overtuigde feministen waren.¹⁸⁰ Dit is niet verwonderlijk, aangezien het een van de basisideeën van het ecofeminisme is dat ecologische en feministische kwesties niet los van elkaar gezien kunnen worden. Feministische kunst is dan ook een belangrijke beweging om te bespreken binnen dit onderzoek, aangezien het eveneens bijdroeg tot de ontwikkeling van de kernideeën van de ecofeministische kunst.

Zoals gezegd waren de jaren '60 en '70 van de vorige eeuw een broeihaard voor allerlei nieuwe en radicale activistische ideeën; zaken waar verschillende kunstenaars sterk door geïnspireerd werden. Zo kende feministische kunst bijvoorbeeld een enorme bloei, en had het – net zoals de feministische beweging in haar geheel – de ambitie om een radicaal nieuw begin in te luiden, door perspectieven van vrouwen en andere onderdrukte groepen een plek te geven in de samenleving, en ook meer specifiek in de kunstgeschiedenis.¹⁸¹ In 1980 benadrukte de invloedrijke auteur en kunstcriticus Lucy Lippard al het belang van feministische kunst binnen de avant-garde en de modernistische kunsten van de jaren 1970, en stelt ze dat deze complexe kunstbeweging enorm subversief is geweest voor de rest van de kunstgeschiedenis die volgde.¹⁸² Dit idee was met andere woorden al duidelijk in de jaren '80, en is ook vandaag nog steeds een belangrijk argument voor feministische kunst. Lippard stelt bovendien dat feministische kunst niet per se een concrete bijdrage heeft geleverd aan de modernistische kunsten, maar dat het eerder een dringend nodig alternatief bood om op een nieuwe, andere manier aan kunstproductie te doen. Het is ook belangrijk, zo stelt Lippard, om feministische kunst – en ecofeministische kunst dus evenmin – niet te zien als een specifieke, afzonderlijke kunststroming, net omdat het zo complex en veelzijdig is. “Feminisme”, zegt Lippard, “is een ideologie, een waardesysteem, een revolutionaire strategie, een manier van leven. [...] Feministische kunst is daarom ook uit noodzaak al een hybride.”¹⁸³ De kracht van feministische kunst was dus niet dat het een radicaal nieuwe vorm uitvond, maar eerder dat het een nieuwe inhoud gaf aan reeds bestaande kunstvormen, door perspectieven toe te voegen die lang uit de kunstgeschiedenis werden gemeden. In *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact* stellen Norma Broude en Mary D. Garrard dat de feministische kunstbeweging door het herinvoeren van onder andere figuratieve beelden, portretten en decoratieve kunsten in de toen vrij strakke modernistische kunst-‘trends’, de definitie van moderne kunst uitbreidde en nieuwe expressiemogelijkheden bood voor zowel vrouwelijke als mannelijke kunstenaars.¹⁸⁴ Sinds de jaren '70 wordt er over feministische kunst en feministische kunstwetenschappen bovendien ook bijzonder veel

¹⁸⁰ HEARTNEY, *How the Ecological Art Practices of Today Were Born in 1970s Feminism*, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/ecofeminism-women-in-environmental-art-1202688298/>.

¹⁸¹ BROUDE, Norma & GARRARD, Mary, D., 'Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century', in: BROUDE, Norma & GARRARD, Mary, D. (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harry N. Abrams, 1994, p. 10.

¹⁸² LIPPARD, Lucy, 'Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s', *Art Journal*, 40 (1-2), 1980, p. 362-365.

¹⁸³ LIPPARD, *The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*, p. 362. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: "Feminism is an ideology, a value system, a revolutionary strategy, a way of life. [...] Therefore, feminist art is, of necessity, already a hybrid.")

¹⁸⁴ BROUDE & GARRARD, *Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century*, p. 10-12.

geschreven en gedebatteerd. Gekende auteurs binnen dit paradigma van feministische kunstwetenschappen zijn onder andere Griselda Pollock, Linda Nochlin, Laura Mulvey en de hierboven reeds genoemde Lucy Lippard. Hun bijdragen aan de kunstwetenschappelijke literatuur zijn ook vandaag nog bijzonder relevant, en dienen als een belangrijke referentie voor onderzoekers die met dit thema bezig zijn.

Net zoals bij ecologische kunst het geval was, laat feministische kunst zich ook niet beperken tot een bepaalde stijl of vorm, en kiezen kunstenaars opnieuw voor de vormen die het best in staat zijn om de gewenste boodschappen over te brengen. Performance kunst, videokunst en fotografie zijn bijvoorbeeld opnieuw populaire media, maar ook meer ‘traditionele, vrouwelijke’ kunstvormen als weven en borduren kunnen aangewend worden.¹⁸⁵ Het veld van feministische kunst is dan ook enorm breed, en bespreekt een heleboel verschillende problematieken. De onderwerpen van deze kunstwerken kunnen bijvoorbeeld gaan van de uitsluiting van vrouwen uit de (kunst)geschiedenis, over seksueel geweld en feminicide, moederschap en rollenpatronen, afwijzingen van rigide definities van gender, tot de specifieke problematieken waar vrouwen van kleur mee te maken krijgen. Naargelang het feminisme evolueert, evolueert ook de feministische kunst, en komen er telkens nieuwe problematieken aan bod die de beweging steeds inclusiever maken. Feministische kunst uit de jaren ‘60 en ‘70 werd vaak nog gelinkt aan essentialistische noties omtrent vrouwelijkheid, waarbij men die vrouwelijkheid zag als een aangeboren, vaste en fundamentele seksuele identiteit. Deze kunst kreeg ook kritiek op de notie van een universele, ahistorische ‘vrouw’ die de belangrijke en interessante verschillen tussen vrouwen zou vervagen.¹⁸⁶ Hoewel zo’n problemen vandaag nog steeds voorkomen en nog steeds terecht bekritiseerd worden in de literatuur, valt het wel op dat feministische perspectieven tegenwoordig haast onmogelijk zijn om weg te denken uit musea – voornamelijk musea voor hedendaagse kunst – en kunstwetenschappelijke literatuur. Deze musea en onderzoekers kunnen vaak zelfs commentaar krijgen als ze zo’n perspectieven zouden vergeten of bewust weglaten. De taak voor kunstenaars en kunstwetenschappers blijft hierbij nog steeds om deze trend verder te zetten, en op die manier nog inclusiever en diverser te worden.

De genese van ecofeministische kunst

Ideeën omtrent de link tussen vrouwen en de natuur hingen in de jaren ‘70 al langer in de lucht. Met het uitbouwen van meer concrete ecologische en feministische activistische bewegingen en kunstpraktijken, kwamen deze ideeën ook steeds duidelijker naar boven in de hedendaagse kunst van

¹⁸⁵ BROUDE, Norma, ‘The Pattern and Decoration Movement’, in: BROUDE, Norma & GARRARD, Mary, D. (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harry N. Abrams, 1994, p. 208-225.

¹⁸⁶ SOLOMON-GODEAU, Abigail, ‘The Woman Who Never Was: Self-representation, Photography, and First-wave Feminist Art’, in: BUTLER, Cornelia (ed.), *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Cambridge: MIT Press, 2007, p. 336-345.; MEAGHER, Michelle, ‘Telling stories about feminist art’, *Feminist Theory*, 12 (3), 2011, p. 297-316.

die tijd. De meeste kritische literatuur die over deze kunstpraktijken werd geschreven, begon pas te verschijnen vanaf de late jaren '80 en vroege jaren '90 van de vorige eeuw, maar ook in die bronnen begon men meestal met uitleggen dat deze ideeën toen al langer zichtbaar werden. Suzaan Boettger schrijft in 1994 bijvoorbeeld een van de eerste overzichtsteksten die specifiek over ecofeministische kunst gaan, en legt daarin uit wat de belangrijkste kenmerken waren van deze werken in de beginjaren van de beweging.¹⁸⁷ Volgens haar hebben de verschillende vrouwelijke kunstenaars die ze noemt in die periode de vooronderstelde 'cross-culturele associaties tussen vrouw en natuur' volledig op hun kop gekeerd. Boettger legt uit dat deze kunstenaars in verschillende projecten een erg interessante positie innemen, aangezien ze zich enerzijds nog steeds identificeren met hun symbolische band met de natuur, maar ze anderzijds ook de traditionele 'mannelijke kant' van het cultuur-natuur-dualisme in zich opnemen door hun projecten uit te voeren als een kunstwerk. Op die manier creëren deze kunstenaars niet alleen kunstwerken die natuurlijke omgevingen trachten te recupereren, maar verwezenlijken ze ook projecten die genderstereotypen op creatieve, vernieuwende manieren uitdagen.¹⁸⁸ Dat vrouwelijke feministische kunstenaars vaak enkele van de belangrijkste figuren zijn binnen de beweging van de hedendaagse ecologische kunst, wordt door Boettger ook nog aangevuld door te zeggen dat het ook deze kunstenaars zijn die het genre prominent hebben gemaakt, hoewel hun concrete appreciatie in de mainstream/'manstream'¹⁸⁹-kunstwereld vaak nog wat op zich liet wachten.¹⁹⁰

Spirituele ecofeministische kunst

Het ecofeminisme heeft sinds haar ontstaansgeschiedenis verschillende periodes doorlopen, waarin telkens andere zaken belicht en benadrukt werden. Veel vroege ecofeministische kunstenaars – die zichzelf toen trouwens nog niet altijd expliciet met die naam benoemden – gingen bijvoorbeeld op zoek naar meer poëtische en metaforische, en daardoor ook vaak meer essentialistische uitdrukkingen van het verband dat gezien wordt tussen vrouwelijkheid en natuurlijkheid. Gloria Orenstein verwijst in haar essay *The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden* bijvoorbeeld naar de werken van vrouwelijke kunstenaars die focussen op figuren als 'the Great Mother', 'The Goddess' en 'Gaia'. Deze figuren zouden de verbanden moeten uitdrukken tussen de vrouw en de natuur en de drie daarbij horende niveaus van creatie: kosmische creatie, voorplanting ('pro-CREATION') en artistieke creatie.¹⁹¹ Deze vroege ecofeministische kunstenaars gingen vaak op zoek naar zo'n figuren in oude of niet-westerse culturen, om zo ook meer respect te cultiveren voor ecosystemen en de cycli van de natuur.¹⁹²

¹⁸⁷ BOETTGER, Suzaan, 'In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art', in: FRUEH, Joanna, LANGER, Cassandra & RAVEN, Arlene (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, New York: HarperCollins, 1994, p. 248-263.

¹⁸⁸ BOETTGER, *In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art*, p. 248.

¹⁸⁹ SPRETNAK, Christine, 'Critical and Constructive Contributions of Ecofeminism', in: TUCKER, Mary Evelyn & GRIM, John A. (eds.), *Worldviews and Ecology*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1993, p. 181-189.

¹⁹⁰ BOETTGER, *In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art*, p. 248-249.

¹⁹¹ ORENSTEIN, Gloria Feman, 'The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden', *Ethics & the Environment*, 8 (1), 2003, p. 103.

¹⁹² ORENSTEIN, *The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden*, p. 104.

Een bekend voorbeeld van een ecofeministische kunstenaar die bezig is met deze vorm van spirituele ecofeministische kunst, is Mary Beth Edelson, die in haar erg lichamelijke 'Goddess'-kunst op zoek gaat naar een spiritueel feminisme als katalysator voor een grootschaliger politiek en ecologisch activisme.¹⁹³ Edelson's fotografie en performancekunst focussen op het in vraag stellen van het patriërchaat, onder andere door haar vrouwelijk lichaam terug te winnen, haar moederschap te vereren en de metaforische relaties tussen vrouwen en de natuur op een nieuwe manier te benaderen.¹⁹⁴ Dit zijn meteen al enkele van de belangrijkste kenmerken van ecofeministische kunst. In haar artikel over feministische kunst en spiritualiteit in de jaren 1970 legt Jennie Klein uit dat vrouwelijke spiritualiteit voor vrouwelijke kunstenaars in die tijd een bijzonder interessante werkplaste was, onder andere door de verwijzingen naar reeds bestaande spirituele en religieuze opvattingen die vrouwen in het centrum van hun geloofsovertuigingen zetten. De visuele markers die deze oudere of minder bekende spirituele opvattingen voortbrachten, gaven feministische kunst meteen al een interessant vertrekpunt.¹⁹⁵ Een voorbeeld van een andere ecofeministische kunstenaar die in de jaren 1970 ook heel erg bezig was met spiritualiteit, en meer specifiek met deze verwijzingen naar reeds bestaande spiritualiteit, is Betsy Damon. In haar performance *The 7000 Year Old Woman* uit 1979 bijvoorbeeld, refereert Damon naar verschillende Goddess-figuren uit allerhande spirituele tradities, in een poging om de relaties tussen mens en natuur te veranderen in een positieve zin.¹⁹⁶ Damon hecht bovendien ook erg veel belang aan interconnectiviteit en het samenbrengen van gemeenschappen, wat natuurlijk ook een belangrijk focuspunt is binnen de thema's besproken in deze thesis.¹⁹⁷ (fig. 3)



Figuur 3: Betsy Damon, *The 7000 Year Old Woman* [documentatie van performance, foto door Su Friedrich], uitgevoerd in de straten van New York, VS, 1976-1979.

¹⁹³ KLEIN, Jennie, 'Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s', *Feminist Studies*, 35 (3), 2009, p. 577.

¹⁹⁴ BLOCKER, Jane, 'Earth', in: BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham & Londen: Duke University Press, 1999, p. 48.

¹⁹⁵ KLEIN, *Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s*, p. 580.

¹⁹⁶ BROUDE, Norma & GARRARD, Mary, D., 'Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century', in: BROUDE, Norma & GARRARD, Mary, D. (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harry N. Abrams, 1994, p. 22.

¹⁹⁷ HEARTNEY, Eleanor, 'How the Ecological Art Practices of Today Were Born in 1970s Feminism', *Art in America*, 22 mei 2020, geraadpleegd op 18 mei 2022, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/ecofeminism-women-in-environmental-art-1202688298/>.

Een volgend aspect dat verschillende ecofeministische kunstenaars aantrok tot een spirituele benadering, was de erkenning van iets goddelijks in alle levensvormen, wat zou betekenen dat alles in de natuur en in het lichaam vereerd zou moeten worden. Dit sluit sterk aan bij het gedachtegoed van vroege ecofeministische denkers. Het is ook daarom dat veel spirituele ecofeministische kunstenaars vaak gebruik maken van hun eigen (naakte) lichaam in hun kunst, net omdat ze die link tussen het lichaam en de natuur willen benadrukken.¹⁹⁸ Feministische kunstenaars in het algemeen in de jaren '70 waren zich volgens verschillende auteurs bijzonder bewust van hun lichaam in sociale en culturele idealisering, en gaan hier vaak op een erg subversieve manier mee om in hun werk.¹⁹⁹ Vervolgens was spiritualiteit ook aantrekkelijk voor feministische kunstenaars die een alternatief zochten voor de vrij simplistische, beperkte en 'ziellose' onderwerpen waar de modernistische kunst zich op dat moment mee bezig hield. Bij deze spiritueel geïnspireerde kunst was er namelijk ook plaats voor persoonlijke en 'heilige' connecties, iets wat moderne kunst vaak schuwde.²⁰⁰

Een voorbeeld dat we bij dit overzicht van spirituele ecofeministische kunst zeker niet mogen vergeten, is het werk van Ana Mendieta. In het volgende onderdeel van deze thesis zal deze kunstenaar ook uitgebreider besproken worden als een casestudy om het belang van gemeenschappen binnen deze beweging aan te tonen, maar hier wijs ik wel al even op een bijzonder interessant werk van Mendieta dat met deze spirituele 'Goddess'-ideeën gelinkt kan worden; haar *Venus Negra* uit 1981. In dit werk, dat werd gepubliceerd in het feministische kunstmagazine *Heresies*, voegt Mendieta een Engelse vertaling van de Cubaanse legende van de Venus Negra toe aan een foto van een van haar eigen werken, een *Siluetta* gemaakt van aarde en buskruit net buiten de stad Iowa in de Verenigde Staten. (fig. 4) Door haar eigen werk te combineren met de Cubaanse legende, creëert de kunstenaar een complex verhaal over geschiedenis en spiritualiteit, en wat dat voor haar betekent als een Cubaanse vrouw die al in haar jeugd uit haar geboorteland werd verbannen. De legende van de Venus Negra vertelt een verhaal uit de periode van de kolonisatie en slavernij, en gaat over een zwarte vrouw uit een inheemse Zuid-Amerikaanse gemeenschap die zo sterk met de natuur en met haar land verbonden was dat de indringers niet konden vatten wat ze zagen.²⁰¹ De Venus Negra bleef door deze connectie met de natuur en door haar weigering om toe te geven en zich aan te passen aan de westerse gewoonten beschermd van een leven van slavernij en onderdrukking. De fetisjering door de westerse bezoekers van deze nauwe band met de natuur en de weigering om zich aan te passen, mag natuurlijk ook niet vergeten worden in dit verhaal. Mendieta gebruikt dit inheemse symbool voor vrijheid en connectiviteit om zich vragen te stellen over de verschillende krachtige kenmerken van gender, ras, nationaliteit en natuur, en

¹⁹⁸ KLEIN, Jennie, 'Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s', *Feminist Studies*, 35 (3), 2009, p. 581.

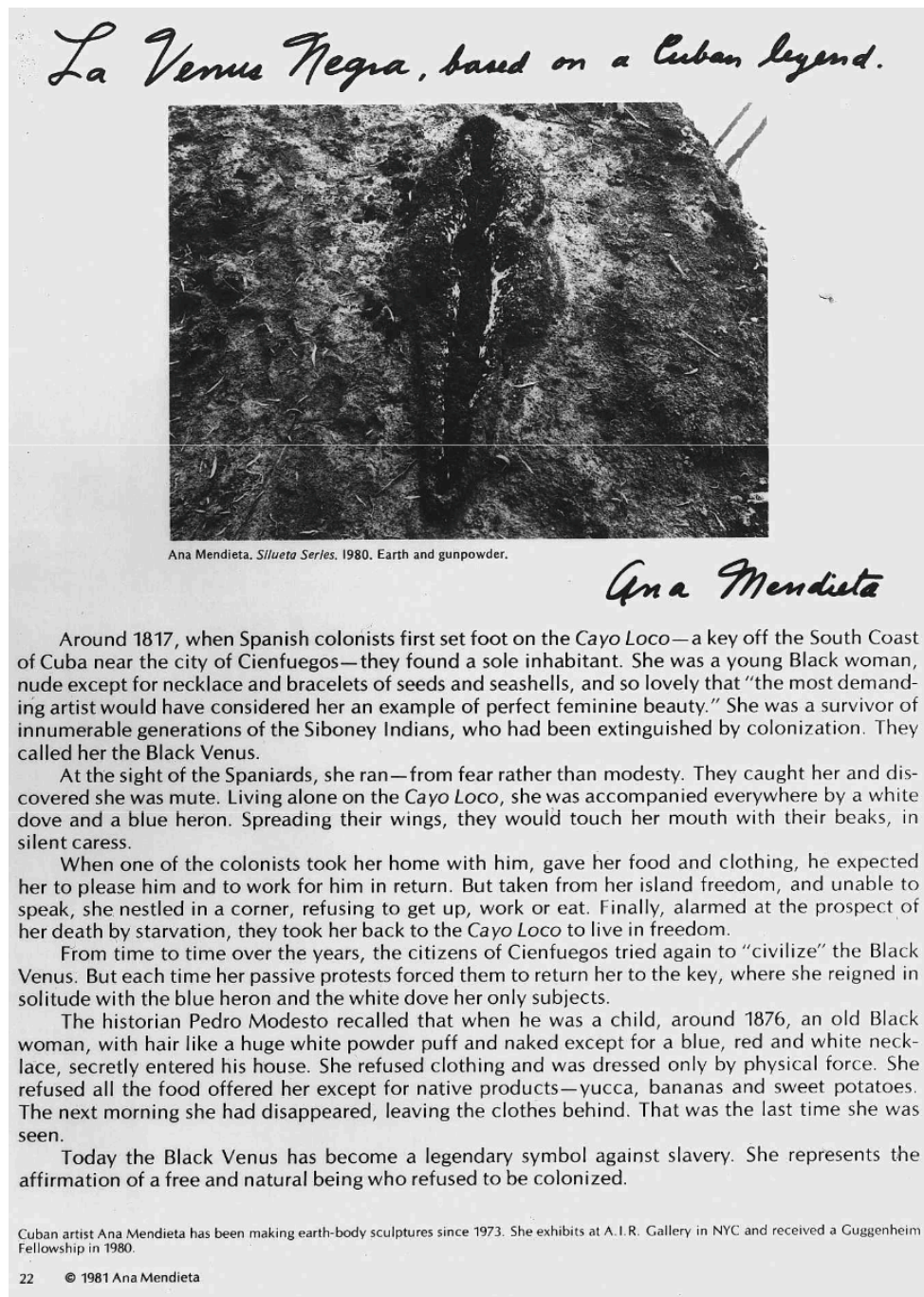
¹⁹⁹ FRUEH, Joanna, 'The Body Through Women's Eyes', in: BROUDE, Norma & GARRARD, Mary, D. (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harry N. Abrams, 1994, p. 190-207.

²⁰⁰ KLEIN, *Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s*, p. 581.

²⁰¹ Voor de volledige legende, zie MENDIETA, Ana, 'La Venus Negra, based on a Cuban legend', *Heresies*, 4 (1), 1981, p. 22.

draait deze concepten op zo'n manier om dat het moeilijk wordt om ze nog los van elkaar te beschouwen.²⁰²

Het spreekt natuurlijk voor zich dat deze spirituele ecofeministische kunst dezelfde commentaar kreeg als het spiritueel ecofeminisme an sich. Jennie Klein stelt dat feministische spiritualiteit altijd in de marges van de academische wereld heeft bestaan, en dat het vaak bekritiseerd werd door critici – voornamelijk door feministische critici, meer dan door mannelijke avant-garde-



Figuur 4: Ana Mendieta, 'La Venus Negra, based on a Cuban legend', *Heresies*, 4 (1), 1981, p. 22.

²⁰² BLOCKER, Jane, 'Ana Mendieta and the Politics of the Venus Negra', *Cultural Studies*, 12 (1), 1998, p. 31-50.

kunstenaars.²⁰³ Hoewel verschillende van de spirituele ecofeministische auteurs en kunstenaars expliciete uitspraken deden over het belang van inclusiviteit en diversiteit, bleven critici hun werk bekritisieren op hun vermeende essentialistische basis. Klein stelt echter dat dit essentialisme in spirituele ecofeministische kunst een reactie zou zijn geweest op andere essentialistische patriarchale verwachtingen ten opzichte van de rollen toebedeeld aan vrouwen, en dat hun vermeende essentialisme deze meer problematische maatschappelijke structuren net in vraag wilt stellen.²⁰⁴ Stellen dat spirituele ecofeministische kunst te essentialistisch is, brengt volgens verschillende auteurs de complexiteit van deze werken in diskrediet, maar deze vooroordelen zijn vaak wel wat het nachleben van deze kunst hebben vertroebeld.²⁰⁵ Ook bij de spirituele feministische kunst bestaan bovendien opnieuw dezelfde bekommernissen als diegene besproken in het eerste deel van deze thesis, onder andere over het toe-eigenen van niet-westerse tradities en gebruiken, die in verschillende gevallen minder makkelijk goed te praten zijn. In haar monografie over het werk van Ana Mendieta bijvoorbeeld, maakt Jane Blocker een vergelijking tussen Mendieta en Mary Beth Edelson, beiden hierboven al besproken. Blocker wijst op het idee dat huidskleur en het 'anders-zijn' dat daarmee te maken heeft bij Mendieta's werken cruciaal staan, terwijl Edelson zich met deze problematieken minder lijkt bezig te houden. Blocker vergelijkt werken van Mendieta en Edelson met elkaar, waarbij ze Edelson's Goddess-figuur ziet als een verpersoonlijking van vrouwelijke kracht in het idee van 'Every Women'. Een gelijkaardige Goddess-figuur van Mendieta gaat echter veel specifiek ook om met de vragen omtrent etniciteit en nationaliteit die aan de basisideeën van het ecofeministisch gedachtegoed gelinkt worden. Hoewel Mendieta zich nog steeds leek bezig te houden met vrij essentialistische noties over vrouwen en het 'primitivistische' aspect hiervan, zo stelt Blocker, had ze ook hevige kritiek op (eco)feministen die de figuur van 'Every Women' alleen voorstelden als een witte vrouw.²⁰⁶ Bij Mendieta's werk kan de kwestie van ras en afkomst niet weggedacht worden, terwijl andere ecofeministische kunstenaars soms wel in de val van over-simplificering en toe-eigening trappen. Andere kritische auteurs die over spirituele ecofeministische kunst schrijven, reageren later ook dat het niet nodig zou moeten zijn om terug te grijpen naar het verleden, maar dat het belangrijker is om te focussen op het heden en op de herstelwerken die vandaag uitgevoerd moeten worden.²⁰⁷

Belangrijkste kenmerken van ecofeministische kunst

Na deze eerste periode van spirituele ecofeministische kunst begonnen verschillende kunstenaars zich ook op andere problematieken te focussen, en gaan ze naast een 'heilig maken' van

²⁰³ KLEIN, Jennie, 'Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s', *Feminist Studies*, 35 (3), 2009, p. 578-579.

²⁰⁴ KLEIN, *Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s*, p. 592.

²⁰⁵ MEAGHER, Michelle, 'Telling stories about feminist art', *Feminist Theory*, 12 (3), 2011, p. 298, 301-302.

²⁰⁶ BLOCKER, Jane, 'Earth', in: BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham & Londen: Duke University Press, 1999, p. 58-63.

²⁰⁷ ORENSTEIN, Gloria Feman, 'The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden', *Ethics & the Environment*, 8 (1), 2003, p. 104.

de natuur en de vrouwelijkheid ook op zoek naar oplossingen voor of attentmakingen op andere ecologische en feministische kwesties. Aan de hand van enkele prominente voorbeelden geef ik in wat volgt een overzicht van verschillende andere problematieken waar ecofeministische kunstenaars zich mee bezighouden. Belangrijk om hierbij op te merken, is dat verschillende van de kunstenaars die ik in dit deel bespreek, zichzelf niet per se expliciet als ecofeministische kunstenaars hebben benoemd, maar dat ze in overzichtsbronnen wel vaak in deze categorie worden opgenomen aangezien ze met een gelijkaardig gedachtegoed bezig zijn. Het bekijken van de achterliggende ideeën bij de besproken werken is hier natuurlijk ook cruciaal. Het is bijvoorbeeld niet zo dat omdat een vrouwelijke kunstenaar een ecologisch werk maakt, haar vrouwelijkheid van dit werk automatisch een ecofeministisch werk zou maken, maar wanneer haar ideeën nauw aansluiten bij het gedachtegoed van het ecofeminisme, kan ze wel zo bestudeerd worden. Daarenboven kunnen ook mannelijke kunstenaars, of kunstenaars die buiten het binaire gender-spectrum vallen, als ecofeministisch beschouwd worden, zeker als ze met gelijkaardige concepten bezig zijn. In de literatuur zijn hier echter wel minder voorbeelden van te vinden. Zoals in deze thesis al vaak herhaald, zijn het de ideeën omtrent gelijkheid gelinkt aan ecologische rechtvaardigheid, met daarbij alle onderliggende gedachten, die aan de basis van het ecofeministisch gedachtegoed liggen. Iedereen die met deze problematieken bezig is, kan dus bijgevolg als een ecofeministisch kunstenaar beschouwd worden.

Zoals hierboven al werd aangehaald, houden meer recente ecofeministische kunstenaars zich bezig met 'dringendere' zaken dan hetgeen waar hun spirituele collega's op focusten, en concentreren ze zich op de actuele problematieken die vandaag bestaan. Recente ecofeministen hebben volgens Gloria Orenstein de "geïnternaliseerde kennis dat mensen in staat zijn om op de aarde te leven zonder die te vernielen,"²⁰⁸ en focussen daarom op projecten die als doel hebben reeds bestaande schade te herstellen, en een planeet te genezen die in het recente verleden vernield werd door patriarchale en kapitalistische structuren. "These artists tend to focus on healing the damage through direct, hands-on, aesthetic and scientific collaborations with the earth *herself*", zo stelt Orenstein.²⁰⁹ De kunstenaars beginnen het landschap niet langer alleen te zien als een mooie achtergrond of decor, maar als de ruimte waarin we leven en waarin de systemen bestaan waar al het leven op aarde op rekt.²¹⁰ Suzaan Boettger legt bovendien ook uit dat de aandacht van kunstenaars ten opzichte van de natuurlijke omgeving in de jaren '70 en '80 van de vorige eeuw steeds toenam, wat bijvoorbeeld te zien was in een stijging van het aantal inschrijvingen in activistische milieuorganisaties. In een periode waarin de huidige ecologische crisis steeds duidelijker werd, groeide ook het bewustzijn van deze problematieken, wat

²⁰⁸ ORENSTEIN, Gloria Feman, 'The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden', *Ethics & the Environment*, 8 (1), 2003, p. 104. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: "[..., ecofeminist artists of the new millennium,] who have internalized the knowledge that humans are capable of living on the earth without destroying it [...].")

²⁰⁹ ORENSTEIN, *The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden*, p. 104.

²¹⁰ SOLNIT, Rebecca, *As Eve Said To The Serpent: On Landscape, Gender, And Art*, Athens: University of Georgia Press, 2001, p. 47.; ORENSTEIN, *The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden*, p. 104.

zich vervolgens uitte in een grotere artistieke aandacht voor zaken als natuur, omgeving en landschap.²¹¹ Wat hieruit volgt, is een nauwe samenwerking van kunstenaars met het landschap. Deze samenwerking maakt hun werk daarom vaak 'site-specific', aangezien het de traditionele tentoonstellingsruimte verlaat en in de plaats daarvan wordt uitgevoerd op plaatsen waar zo'n herstelprojecten dringend nodig zijn. Op die manier kan iedere omgeving bovendien een mogelijke kunstsituatie worden, zegt Gloria Orenstein, waardoor nieuwe collaboratieve relaties tussen mens en natuur sneller tot uiting kunnen komen.²¹² Zoals in het onderdeel over ecologische kunst al vermeld werd, moet men hier natuurlijk ook rekening houden met de ethische aspecten van kunstwerken die in bepaalde omgevingen worden uitgevoerd. Ecofeministische kunstenaars moeten zich dezelfde vragen stellen als diegene waarover Sheila Lintott en Peter Humphrey het hadden, en moeten er dus ook voor zorgen dat de esthetische waarde van hun werk rekening houdt met de ethische vragen omtrent vervuiling en vernieling van systemen. Aangezien het net deze systemen zijn waar ecofeministische kunstenaars zo veel belang aan hechten, worden deze wel meestal in rekening gebracht bij het uitwerken van de verschillende projecten.²¹³ Aviva Rahmani is een belangrijk voorbeeld van zo'n kunstenaar die in haar werk specifiek omgaat met het herstellen van natuurlijke omgevingen. Zij zet hiervoor ook vaak het belang van gemeenschappen en samenwerkingen centraal, waardoor ze een interessante casestudy is binnen deze paper en later dus ook uitgebreider zal worden besproken.

Een ander vrij bekend voorbeeld van een kunstenaar die verschillende auteurs aanhalen omwille van haar herstellende kunstprojecten, is Agnes Denes. Sue Spaid noemt Denes een voorbeeld van een 'ecological artist', aangezien haar werk minder monumentaal is dan de grote 'earthworks' waarvan eerder sprake, en het de natuur gebruikt als een medium om de aandacht van de toeschouwer te vestigen op natuurkrachten, -processen en -fenomenen.²¹⁴ Denes richt haar werk op het concept van 'eco-logic'; "een complex van locatiegerichte kunstwerken die filosofische concepten samenbrengen met ecologische bekommernissen."²¹⁵ Het werk van Denes met de titel *Wheatfield, A Confrontation* (fig. 5), is een goed voorbeeld van wat Spaid wellicht bedoelde met haar definitie van ecological art. In haar uitleg van de filosofie achter dit werk, zegt de kunstenaar namelijk dat ze geen grote publieke kunststructuur wilde bouwen zoals er al zo veel bestaan, maar in de plaats daarvan wilde ze een project uitwerken dat op een slimme manier de soms twijfelachtige prioriteiten in het uitbouwen van een omgeving aankaart. In het midden van het New Yorkse stadsdeel Manhattan plantte Denes daarom een

²¹¹ BOETTGER, Suzaan, 'In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art', in: FRUEH, Joanna, LANGER, Cassandra & RAVEN, Arlene (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, New York: HarperCollins, 1994, p. 249.

²¹² ORENSTEIN, Gloria Feman, 'The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden', *Ethics & the Environment*, 8 (1), 2003, p. 104.

²¹³ ORENSTEIN, *The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden*, p. 104-105.

²¹⁴ SPAID, Suzy, 'Land art, earthworks, environmental art, ecological art, ecoventions...', in: SPAID, Suzy, *Ecovention: Current Art To Transform Ecologies*, Cincinnati: The Contemporary Arts Center, 2002, p. 11.

²¹⁵ DENES, Agnes, 'Notes on Eco-Logic: Environmental Artworks, Visual Philosophy and Global Perspective', *Leonardo*, 26 (5), 1993, p. 388. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: "a complex of site-oriented artworks that brought together philosophical concepts and ecological concerns.")

graanveld van ongeveer twee are groot, waarop het graan vervolgens ook onderhouden en uiteindelijk geoogst moest worden. De grond waarop het project plaatsvond, was bovendien ook geen gemakkelijke grond voor landbouw, noch was de drukke en vervuilende stedelijke omgeving echt gunstig voor een project als dit. De absurditeit hiervan maakte volgens de kunstenaar echter even goed deel uit van het concept. Door op die manier de kostbare bouwgrond in de stad als het ware te ‘verspillen’ met een kunstproject, wijst Denes haar publiek op de dubieuze prioriteiten van onze huidige samenleving, en toont ze aan hoe kapitalistisch gewin in andere situaties vaak boven de menselijke waarden van een duurzame levenskwaliteit wordt gesteld. Door zijn locatie had het werk ook een grote symbolische impact, die zelfs op globaal niveau begrepen werd.²¹⁶ “De kracht van de paradox,” zoals Denes het stelt, bracht reacties teweeg die gingen van pure shock tot tranen,²¹⁷ en ook vandaag nog blijven de intussen iconische foto’s van het graanveld een herinnering aan het feit dat zelfs machtige en moderne stedelijke omgevingen als Manhattan niet zouden kunnen overleven zonder de eeuwenoude kennis van de landbouw.²¹⁸ Agnes Denes legt de impact van het project wellicht zelf nog het best uit:



Figuur 5: Agnes Denes, *Wheatfield, A Confrontation* [documentatie van performance, foto John McGrall], Battery Park Landfill, Manhattan, VS, 1982.

²¹⁶ DENES, Agnes, ‘Notes on Eco-Logic: Environmental Artworks, Visual Philosophy and Global Perspective’, *Leonardo*, 26 (5), 1993, p. 389-399.

²¹⁷ DENES, *Notes on Eco-Logic*, p. 389-399.

²¹⁸ HEARTNEY, Eleanor, ‘How the Ecological Art Practices of Today Were Born in 1970s Feminism’, *Art in America*, 22 mei 2020, geraadpleegd op 18 mei 2022, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/ecofeminism-women-in-environmental-art-1202688298/>.

*“Wheatfield was a symbol, a universal concept. It represented food, energy, commerce, world trade, economics. It referred to mismanagement, waste, world hunger and ecological concerns. It was an intrusion into the Citadel, a confrontation of High Civilization. Then again, it was also Shangri-la, a small paradise, one’s childhood, a hot summer afternoon in the country, peace, forgotten values, simple pleasures.”*²¹⁹

Andere kunstenaars die bezig zijn met ‘probleem-oplossende werken’, zijn Helen Mayer en Newton Harrison, ook bekend als The Harrison Studio. Zeker in hun latere werk zijn deze kunstenaars bezig met boeiende projecten omtrent het herstellen van landschappen en omgevingen.²²⁰ De Harrisons worden in verschillende bronnen alleen vermeld als een voorbeeld van ecologische kunstenaars, maar enkele auteurs geven aan dat hun diepgaande aandacht voor sociale en maatschappelijke problematieken hen ook kwalificeerde voor een beschouwing als ecofeministische kunstenaars.²²¹ Voor ze aan hun kunst begonnen, waren de Harrisons eerst activisten, wat hun werk ook een bijzonder interessante meerwaarde gaf. Ze zagen zichzelf namelijk in de eerste plaats als ‘aanstokers’ (‘instigators’), en pas daarna als kunstenaars. Net als veel andere kunstenaars binnen de ecofeministische beweging, hechten ze ook veel belang aan interdisciplinaire en ‘system-wide’ benaderingen.²²² Projecten van The Harrison Studio hebben onder andere al gefocust op het herstellen van stroomgebieden, stedelijke omgevingen, en de problematieken omtrent landbouw en bosbouw. Op hun website wordt ook vermeld dat hun projecten veranderingen teweeg hebben gebracht op politiek en organisatorisch vlak,²²³ wat ook blijkt geeft van hun diepgaande engagement.

Ecofeminisme wordt vervolgens dan ook gekenmerkt door een sterke activistische benadering. Zo maakten verschillende kunstenaars bijvoorbeeld deel uit van allerhande activistische groeperingen, en gingen ze in hun kunst aan de slag met de kennis van activistische strategieën die ze uit deze bewegingen haalden.²²⁴ Gloria Orenstein zegt dat het ecofeminisme in zijn activisme ook erg bijzonder is, aangezien het “de kunsten niet ziet als een aanvulling op politieke activiteiten of als afleidingen van politiek activisme, maar als essentiële katalysators van verandering.”²²⁵ Hierboven werden kort al even

²¹⁹ DENES, Agnes, ‘Notes on Eco-Logic: Environmental Artworks, Visual Philosophy and Global Perspective’, *Leonardo*, 26 (5), 1993, p. 389.

²²⁰ BOETTGER, Suzaan, ‘In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art’, in: FRUEH, Joanna, LANGER, Cassandra & RAVEN, Arlene (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, New York: HarperCollins, 1994, p. 251.

²²¹ BOETTGER, *In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art*, p. 251.; HEARTNEY, Eleanor, ‘How the Ecological Art Practices of Today Were Born in 1970s Feminism’, *Art in America*, 22 mei 2020, geraadpleegd op 18 mei 2022, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/ecofeminism-women-in-environmental-art-1202688298/>.

²²² HEARTNEY, *How the Ecological Art Practices of Today Were Born in 1970s Feminism*, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/ecofeminism-women-in-environmental-art-1202688298/>.

²²³ The Harrison Studio, ‘Helen & Newton’, *The Harrison Studio*, s.d., geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.theharrisonstudio.net>.

²²⁴ BOETTGER, *In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art*, p. 251.

²²⁵ ORENSTEIN, Gloria Feman, ‘Artists as Healers: Envisioning Life-Giving Culture’, in: DIAMOND Irene & ORENSTEIN, Gloria Feman (eds.), *Reweaving the Web: The Emergence of Ecofeminism, Ethics & the Environment*, San Francisco: Sierra Club Books, 1990, p. 287. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: [...] instead of viewing the arts as adjuncts to political activity or as distractions from political activism, ecofeminism considers the arts to be essential catalysts of change.)

de Harrisons aangehaald, die beide een activistische achtergrond hebben, en voor wie die achtergrond een belangrijke rol speelde in hun werk. Een ander voorbeeld van een ecofeministische kunstenaar met een activistische achtergrond en insteek, is Helène Aylon. Aylon is een kunstenaar die zichzelf expliciet ecofeministisch noemt, en die vanuit dat perspectief verschillende werken maakt rond thema's als vervuiling, nucleaire dreigingen en haar identiteit als joodse vrouw. Haar werk *Earth Ambulance* is een goed voorbeeld van een ecofeministisch kunstwerk met een duidelijke activistische benadering. (fig. 6) In een bestelwagen met daarop een rood kruis en de woorden 'Earth Ambulance' geschilderd, trokken Aylon en enkele metgezellen voor dit werk door de Verenigde Staten en verzamelden ze



Figuur 6: Helène Aylon, *Earth Ambulance* [documentatie van performance], New York, VS, 1982.

aarde van op verschillende plaatsen rondom nucleaire sites in oude kussenslopen. Onderweg trachtten ze ook de militairen die aanwezig waren op deze sites te overtuigen om het leger te verlaten. De aarde die op die manier 'gered' werd van nucleaire vervuiling, nam de kunstenaar vervolgens mee naar een van de grootste anti-wapenbetogingen van de Verenigde Naties in 1982, waarbij ze de aarde en de kussenslopen waarin deze werd bewaard, gebruikte in demonstraties.²²⁶ Aylons activistische insteek is duidelijk; ze gebruikt haar kunst om statements te maken omtrent de zaken waarvoor ze wilt strijden, iets wat andere ecofeministische kunstenaars ook zeker geïnspireerd lijkt te hebben. Een activistische focus is natuurlijk ook aanwezig in andere kunstpraktijken, maar binnen het ecofeminisme is dit zeker een van de centrale kenmerken.

Een ander kenmerk van ecofeministische kunst is dat het de mentale structuren van hiërarchie en dominantie wilt doorbreken, en in de plaats daarvan wilt focussen op concepten van affiniteit en gelijkheid.²²⁷ Dit idee van gelijkheid strekt zich ook uit tot gelijkheid tussen mensen en niet-mensen. De holistische filosofie van het ecofeminisme stelt namelijk dat de wereld bestaat uit allerlei verschillende netwerken die op verschillende manieren nauw met elkaar verbonden zijn, en dat alle levensvormen op een niet-hiërarchische manier ten opzichte van elkaar zouden moeten bestaan. Hierbij zijn culturele en biologische diversiteit cruciaal.²²⁸ Een voorbeeld van een kunstenaar die werkt rond deze affiniteiten

²²⁶ AYLON, Helène, *Whatever Is Contained Must Be Released. My Jewish Orthodox Girlhood, My Life as a Feminist Artist*, New York: The Feminist Press, 2012, p. 190-203.

²²⁷ BOETTGER, Suzaan, 'In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art', in: FRUEH, Joanna, LANGER, Cassandra & RAVEN, Arlene (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, New York: HarperCollins, 1994, p. 254.

²²⁸ BOETTGER, *In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art*, p. 254.

tussen mensen en niet-mensen, en die focust op het belang van biodiversiteit, is de Amerikaanse Lynne Hull. Zij maakt kunstwerken – voornamelijk sculpturen en installaties – die tegelijkertijd dienst doen als een veilige habitat voor de inheemse fauna in de omgeving waarin ze haar werken plaatst.²²⁹ Hull ondervond op een bepaald moment namelijk dat er in haar thuisstaat Wyoming meer dieren dan mensen leefden – dieren die bovendien heel erg zichtbaar waren in haar omgeving –, en besloot vervolgens om ook voor deze dieren kunst te gaan maken.²³⁰ Wanneer Hull stelt dat ze ‘trans-species’ kunst maakt voor dieren, bedoelt ze niet dat deze werken dienen ter entertainment of amusement voor haar ‘klanten’, zoals misschien voor een menselijke kunstliefhebber wel het geval zou zijn, maar in de plaats daarvan zouden ze moeten zorgen voor goed leefbare omgevingen voor de dieren in kwestie.²³¹ Een voorbeeld van een werk van Hull is *Raptor’s Roost*, een structuur van meer dan 6 meter hoog waarop roofvogels veilig kunnen rusten, en van waaruit menselijke toeschouwers de dieren kunnen bewonderen zonder ze te storen (fig. 7). *Duck Island* is dan weer een drijvend sculptuur dat dienst doet als rustplaats voor alle dieren die leven in, op en rond het water (fig. 8). Hull is er van overtuigd dat het verlies van de biodiversiteit een van de meest dringende problematieken is waar de aarde mee te maken heeft, maar gelukkig ziet ze ook in dat kunst wel degelijk zou kunnen helpen om deze problemen tegen te gaan.²³² Belangrijk ook bij de werken van Lynne Hull, is dat ze telkens zijn ontworpen in samenwerking



Figuur 7: Lynne Hull, *Raptor’s Roost* [hout, metaal, mixed media], Wyoming, VS, 1990.



Figuur 8: Lynne Hull, *Duck Island* [gerecycleerd hout en mixed media], Grizedale: Grizedale Forest Sculpture Park, Groot-Brittannië, 1998.

²²⁹ PREECE, R. J., ‘Lynne Hull interview: Heart and Soul’, *artdesigncafé*, 19 november 2011, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.artdesigncafe.com/lynne-hull-art-interview>.

²³⁰ PREECE, Lynne Hull interview: *Heart and Soul*, <https://www.artdesigncafe.com/lynne-hull-art-interview>.

²³¹ ORENSTEIN, Gloria Feman, ‘The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden’, *Ethics & the Environment*, 8 (1), 2003, p. 105.; PREECE, Lynne Hull interview: *Heart and Soul*, <https://www.artdesigncafe.com/lynne-hull-art-interview>.

²³² PREECE, Lynne Hull interview: *Heart and Soul*, <https://www.artdesigncafe.com/lynne-hull-art-interview>.

met biologen en zoölogen.²³³ De constructies worden ook telkens na hun voltooiing geobserveerd om te zien wat hun effecten zijn op de omgeving, en om te verzekeren dat ze hun doel bereiken. “Thus, her prolific body of work is a gesture towards the nurturance of endangered species,” zo verklaart Gloria Orenstein over het werk van Lynne Hull.²³⁴ Hull werkt met gerecycleerde of lokale materialen om de omgeving zo min mogelijk te beïnvloeden, en om opnieuw – zoals zoveel ecofeministische kunstenaars – op een holistische manier samen te werken met de natuur.²³⁵

Uit dit hoofdstuk mag blijken dat ecofeministische kunstpraktijken enorm gevarieerd zijn, en dat er hierbinnen op allerlei verschillende zaken gefocust kan worden. Deze kunstpraktijken zijn oorspronkelijk gegroeid uit feministische en ecologische kunst, maar kennen ook hun eigen specifieke kenmerken. Bij de vroege conceptie van het begrip ecofeminisme richtten verschillende kunstenaars zich zoals gezegd eerst op het ‘heilig maken’ van de natuurlijke omgeving en van de vrouwelijkheid; zaken die vaak bekritiseerd werden omwille van een vermeend essentialistisch en simplistisch karakter. Verschillende auteurs halen echter ook aan dat deze kunst in sommige gevallen verkeerd begrepen werd, en dat het in werkelijkheid veel complexere betekenissen in zich droeg. Vroege spirituele ecofeministische kunstenaars leggen zich even goed toe op het aanpakken van ecologische problematieken en sociale ongelijkheden, en gebruiken hun filosofische en metaforische werken vooral om hun belangrijke boodschappen op een duidelijke manier over te brengen. Hoewel de kritieken op verschillende van de spirituele ecofeministische kunstwerken zeker gegrond en begrijpbaar zijn, is het ook belangrijk om te onthouden dat deze werken als een soort van wegbereider hebben gediend voor de ecofeministische kunst die volgde.

Andere ecofeministische kunst die dus volgde – of die soms ook gelijktijdig ontwikkelde – wordt gekenmerkt door enkele centrale focuspunten. Een eerste punt is dat de kunstpraktijken vaak erg activistisch opgevat zijn. Zij het in het concept of in de uitvoering, ecofeministische kunstpraktijken dragen zo goed als altijd een centrale politieke of maatschappijkritische boodschap in zich. Aangezien het ecofeminisme ecologische met feministische ideeën combineert, is het ook logisch dat ecofeministische kunst zich toelegt op het aanpakken van zowel milieuproblematieken als sociale onrechtvaardigheden, en bijgevolg dus activistisch van aard is. Ecofeministische kunst werkt bovendien in een variatie van vormen, technieken en materialen. Net als bij andere vormen van activistische kunst, maakt het voor ecofeministische kunstenaars vaak niet veel uit op welke manier ze hun boodschap overbrengen, zolang die boodschap maar duidelijk is. Ecofeministische kunst kan vervolgens dus bestaan uit sculpturen, performances, fotografisch werk et cetera. Het centrale ecofeministische

²³³ ORENSTEIN, Gloria Feman, ‘The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden’, *Ethics & the Environment*, 8 (1), 2003, p. 107.; PREECE, R. J., ‘Lynne Hull interview: Heart and Soul’, *artdesigncafé*, 19 november 2011, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.artdesigncafe.com/lynne-hull-art-interview>.

²³⁴ ORENSTEIN, *The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden*, p. 105-107.

²³⁵ BOETTGER, Suzaan, ‘In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art’, in: FRUEH, Joanna, LANGER, Cassandra & RAVEN, Arlene (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, New York: HarperCollins, 1994, p. 257.

gedachtegoed staat bij deze kunst centraal, de vorm van de werken hangt vaak af van de intenties van de kunstenaar in kwestie. Een volgend kenmerk van ecofeministische kunst, is het holistisch aspect er van. De term 'holistisch' in dit opzicht, wijst op het idee dat alles in de natuur met elkaar verbonden is in complexe netwerken, waar ook de mens, en dus de kunstenaar, deel van uitmaakt. Deze holistische netwerken zouden in niet-hiërarchische relaties tot elkaar moeten bestaan. Met dit idee in het achterhoofd, komen veel ecofeministische kunstenaars tot kunst die met de natuur 'samenwerkt'. De omgeving wordt met andere woorden gebruikt als medium of materiaal, of zelfs als toeschouwer of gebruiker van het werk. Verschillende ecofeministische kunstenaars maken werken met de natuur en voor de natuur, om zo te wijzen op het belang van deze holistische opvatting van de wereld, en op het belang van samenwerking en gemeenschap. Op dit laatste aspect wordt in het volgende deel van deze thesis nog dieper ingegaan. Ten slotte zijn ook intersectionaliteit en interdisciplinariteit belangrijke kenmerken van ecofeministische kunst. Ecofeministische kunstenaars werken vaak samen met biologen, zoölogen, allerhande andere wetenschappers, juridici, politieke activisten en een hele resem aan betrokkenen. Ook dit kan opnieuw gelinkt worden aan het concept van gemeenschap, dat in verschillende van deze algemene kenmerken al naar boven kwam. Mijn these is dat het centrale belang van gemeenschap, samenwerking en alle complicaties die daarbij komen kijken, gezien kan worden als een van de meest cruciale kenmerken van ecofeministische kunst. Dit lijkt zo aangezien het in ieder ecofeministisch werk wel in de een of de andere capaciteit lijkt terug te komen, zij het in de sociale bekommernissen van de activistisch geïnspireerde werken, of in de restauraties van natuurlijke omgevingen die vaak ook voordelen hebben voor de gemeenschappen die in deze omgevingen leven. In wat volgt ga ik hier verder op in, om na een korte uitleg van dit concept enkele casestudies te belichten die deze gemeenschap duidelijk centraal zetten in hun kunstpraktijken.

Gemeenschap in ecofeministische kunst – Casestudies

Uit de bovengenoemde voorbeelden kwam al verschillende keren het belang van gemeenschap in ecofeministische kunst duidelijk naar boven. In deze thesis stel ik dan ook voor dat deze focus op gemeenschap en samenwerking een van de belangrijkste kenmerken is van de ecofeministische kunstpraktijken. Samenwerkingen en gemeenschappen, de zogenaamde ‘communities’, kunnen hier verschillende betekenissen hebben, en worden dus ook op verschillende manieren uitgedrukt. Deze diversiteit maakt het geheel aan ecofeministische kunstpraktijken net zo boeiend. In dit hoofdstuk geef ik zowel voorbeelden van kunstenaars die werken met het idee van gemeenschap in de zin van vriendschap, multiculturaliteit en samenwerking, als voorbeelden van kunstpraktijken die zich toeleggen op de minder positieve kanten hiervan, zoals de antagonismen, fricties en verschillen die binnen gemeenschappen kunnen voorkomen. Ik begin dit hoofdstuk met een algemeen overzicht van waar deze aandacht voor het concept van gemeenschap in ecofeministische kunst precies vandaan komt, en hoe we dit vervolgens kunnen opvatten. Ten slotte bespreek ik vier verschillende casestudies die een goede illustratie van deze ideeën zouden kunnen zijn.

Judith Stein legt uit hoe artistieke samenwerking voor verschillende feministische kunstenaars vanaf de jaren '70 van de vorige eeuw een bewuste politieke keuze werd.²³⁶ Het spreekt bijna voor zich dat dit op hetzelfde moment dan bijgevolg ook voor ecofeministische kunstenaars zou gaan gelden. De kunstenaars in kwestie zetten zich op die manier af tegen het traditionele westerse ideaal van de individuele, geniale kunstenaar, en legden in de plaats daarvan de nadruk op onderlinge relaties, relaties ten opzichte van de maatschappij en uiteindelijk ook relaties ten opzichte van de planeet.²³⁷ De westerse idealisering van de individualistische, vaak mannelijke, soms getormenteerde, kunstenaar werd in die periode steeds vaker in vraag gesteld en bekritiseerd. Dit ideaal stamt volgens sommigen nog uit de periode van de renaissance, waarin men de ‘homo universalis’, het geniale individu dat op zijn eentje overal in was gespecialiseerd, voorop stelde als het streefdoel voor aspirant-kunstenaars. Belangrijk om op te merken is dat zelfs dit genie zich wel telkens erg bewust was van zijn publiek en van zijn opdrachtgever, en daarom niet altijd helemaal op zichzelf stond.²³⁸ In *Has Modernism Failed?* verwijt Suzy Gablik vooral het modernisme en de avant-garde voor de idealisering van de individualistische kunstenaar. Gablik legt uit hoe kunstenaars – na het uiteenvallen van religie in de moderne samenleving – zich in die periode steeds meer naar binnen keerden, en hun kunst gingen centreren rondom hun eigen innerlijke ego. “If valid meaning could no longer be found in the social world, they would seek it

²³⁶ STEIN, Judith, E., ‘Collaboration’, in: BROUDE, Norma & GARRARD, Mary, D. (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harry N. Abrams, 1994, p. 226.

²³⁷ STEIN, *Collaboration*, p. 226.

²³⁸ GABLIK, Suzi, ‘Individualism: Art for Art’s Sake, or Art for Society’s Sake?’, in: GABLIK, Suzi, *Has Modernism Failed?*, New York: Thames and Hudson, 1985, p. 20-35.

instead within themselves,” stelt Gablik.²³⁹ Dit fenomeen werd al duidelijk zichtbaar in de periode van de romantiek in de negentiende eeuw, wanneer ‘enkelvoudigheid’ (‘singularity’) steeds meer de norm begon te worden, en autonomie en individuele vrijheid als het ultieme streefdoel werden gezien.²⁴⁰ Het modernisme begon zich af te zetten van het sociale gemeenschapsleven, en trok zich in de plaats terug in een innerlijke, ego-centrische kunst. Vanaf de jaren ‘60 leek hier op sommige plaatsen verandering in te komen. Suzy Gablik stelt dat verschillende kunstenaars zich in die periode stilaan afkeerden van de beperktheid van deze modernistische ideeën, en zich grotere vragen begonnen stellen over politieke en maatschappelijke kwesties. Deze kunstenaars werden vervolgens wat Gablik ‘community artists’ noemt, en kwamen in die hoedanigheid vooral in activistische kunststromingen voor.²⁴¹ Judith Stein legt uit hoe dit fenomeen er specifiek bij feministische kunst uit ziet. Ze toont aan hoe het feministische credo “the personal is political” door deze focus op gemeenschap een diepere betekenis krijgt, wanneer verschillende individuen hun inzichten met elkaar delen om maatschappelijke veranderingen te bewerkstelligen.²⁴² Stein geeft bovendien ook verschillende voorbeelden van hoe deze samenwerkingen en gemeenschappen er binnen feministische kunst zouden kunnen uitzien. Zo stelt ze dat sommige kunstenaars samenwerkten in wat Stein een ‘esthetisch partnerschap’ noemt, waarbij iedere deelnemer van de samenwerking de verantwoordelijkheid voor het kunstproject deelt, en iedereen samen zorgt voor de uitwerking van het gehele werk, zowel vormelijk als inhoudelijk. Andere projecten namen dan weer de vorm aan van een zogenaamde ‘quilting bee’, waarbij een bepaalde artistieke visie, meestal van een centrale kunstenaar, werd uitgevoerd door een grotere groep mensen. Nog anderen pasten het concept van een ‘potluck’ etentje toe; iedere deelnemer bracht hierbij een eigen deel van het werk mee, zodat het geheel een krachtige combinatie van verschillende perspectieven werd.²⁴³

Dit soort van kunst had een grote invloed op de ecofeministische beweging. Zoals in het eerste hoofdstuk van deze thesis reeds uitgebreid werd besproken, verzet het ecofeminisme zich sowieso al sterk tegen de individualistische idealen van de westerse, kapitalistische en patriarchale samenleving, iets wat nog duidelijker wordt uitgedrukt in ecofeministische kunst. In het vorige hoofdstuk werden reeds enkele algemene kenmerken van de ecofeministische kunst besproken, waarvan sommigen ook al duidelijk blijken gaven van een grote focus op gemeenschap en samenwerking. Ecofeministische kunstenaars zijn bijvoorbeeld overtuigd van een holistische aanpak, in de zin dat men gelooft dat alles op deze aarde met elkaar verbonden zou zijn in grootschalige netwerken. Deze kunstenaars werken

²³⁹ GABLIK, Suzi, ‘Individualism: Art for Art’s Sake, or Art for Society’s Sake?’, in: GABLIK, Suzi, *Has Modernism Failed?*, New York: Thames and Hudson, 1985, p. 21.

²⁴⁰ GABLIK, *Individualism: Art for Art’s Sake, or Art for Society’s Sake?*, p. 25.

²⁴¹ GABLIK, *Individualism: Art for Art’s Sake, or Art for Society’s Sake?*, p. 26.

²⁴² STEIN, Judith, E., ‘Collaboration’, in: BROUDE, Norma & GARRARD, Mary, D. (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harry N. Abrams, 1994, p. 226.

²⁴³ STEIN, *Collaboration*, p. 226.

daarom bijvoorbeeld samen met de natuur,²⁴⁴ maar hechten ook belang aan samenwerkingen tussen verschillende mensen. Dit kan zich op verschillende manieren uiten. Sommige kunstenaars nemen dit idee van gemeenschap – zowel de goede als de minder goede aspecten ervan – bijvoorbeeld op als onderwerp van hun kunstpraktijk. Dit is wat onder andere Ana Mendieta in verschillende van haar werken doet wanneer ze zich vragen stelt over concepten als identiteit binnen een gemeenschap, over nationaliteit en de problemen die daarbij komen kijken, alsook over de rol die de natuur hierin kan spelen. Daarnaast ziet Mendieta in haar manier van werken en in haar curatorische praktijk ook in dat samenwerkingen in de kunst wel degelijk interessant kunnen zijn om nieuwe ideeën op te doen en om andere perspectieven te kunnen incorporeren. Dit wordt later uitgebreid besproken wanneer we Mendieta bestuderen als casestudy van deze thesis. Vervolgens zijn er ook kunstenaars die dit idee van gemeenschap in participatieve kunstprojecten uitwerken; projecten die vaak de vorm van een performance aannemen. Gloria Orenstein legt bijvoorbeeld uit hoe politieke activisten en kunstenaars in dit soort van participatieve projecten samenkomen om werken te creëren die in opstand komen tegen ecologische schade.²⁴⁵ Het werk van Mierle Laderman Ukeles is hier een goed voorbeeld van. Ukeles, die zo dadelijk ook als casestudy wordt besproken, is in haar performancewerken namelijk sterk bezig met een participatieve benadering, waarbij verschillende deelnemers samenwerken aan een kunstproject. De deelnemers van Ukeles werk zijn bovendien meer dan enkel politieke activisten en kunstenaars; vaak werkt de kunstenaar ook samen met mensen van allerlei verschillende achtergronden om een zo divers mogelijke boodschap te kunnen overbrengen. Ook in de films van Marwa Arsanios wordt samengewerkt met verschillende mensen om de boodschap van de kunstenaar over te brengen. Arsanios hecht veel belang aan het opnemen van verschillende stemmen en perspectieven in haar werk, iets wat we later ook verder zullen bespreken. De filmmaker stelt zich anderzijds ook wel vragen over welke rol deze gemeenschappen nu eigenlijk zouden kunnen spelen in ecofeministische kwesties, en welke problemen er hier eventueel bij zouden kunnen komen kijken. Op die manier is ze ook een goed voorbeeld van een kunstenaar die kritisch met dit onderwerp bezig is. Een andere manier waarop gemeenschap en samenwerking ten slotte nog tot uiting komen in ecofeministische kunst, is in interdisciplinaire kunstprojecten. Met interdisciplinaire kunstprojecten verwijs ik naar projecten waarbij kunstenaars samenwerken met bijvoorbeeld wetenschappers, juridici of activisten om hun werk te kunnen verwezenlijken. Eerder in deze thesis werden hierbij bijvoorbeeld al Lynne Hull en The Harrison Studio aangehaald, die beiden samenwerken met wetenschappers om hun projecten op een zo'n goed mogelijke manier te kunnen uitvoeren, en hun boodschap zo het duidelijkst te kunnen overbrengen. In dit hoofdstuk leg ik mij nog toe op het werk van Aviva Rahmani, die met behulp van juridische

²⁴⁴ STEIN, Judith, E., 'Collaboration', in: BROUDE, Norma & GARRARD, Mary, D. (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harry N. Abrams, 1994, p. 227.

²⁴⁵ ORENSTEIN, Gloria Feman, 'The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden', *Ethics & the Environment*, 8 (1), 2003, p. 103.

specialisten bijvoorbeeld projecten uitwerkt om natuurgebieden te beschermen tegen vernieling door grote multinationals,²⁴⁶ of samenwerkt met wetenschappers en lokale gemeenschappen om andere natuurgebieden te herstellen en te restaureren.

De reden waarom zo veel van deze projecten werken vanuit het perspectief van de kunst, lijkt net in een van de belangrijkste eigenschappen van deze discipline te liggen. Hedendaagse kunst werkt namelijk vaak tegen de stroom in, en vormt een plaats waar dingen worden toegelaten die in de rest van de maatschappij misschien moeilijker zouden zijn. Kunstwerken worden op die manier een soort van 'oefening' voor de realiteit van de wereld buiten, en laten nieuwe experimenten toe. De manier waarop de besproken kunstenaars bijvoorbeeld met gemeenschappen en samenwerkingen omgaan, kan aan dit idee gelinkt worden. Vanuit hun positie als kunstenaar gaan zij namelijk op zoek naar innovatieve manieren om anders na te denken over de besproken problematieken van gemeenschap binnen het ecofeministische denkkader. Daarnaast worden verschillende van de besproken ecofeministische kunstenaars in de literatuur bovendien soms over het hoofd gezien of ondergewaardeerd. Dit zorgt er wel voor dat ze vanuit die minder zichtbare positie toegang kunnen krijgen tot plaatsen die voor andere mensen misschien minder makkelijk bereikbaar zijn, en zaken aan het licht kunnen brengen waar anderen misschien niet naar zouden omkijken.²⁴⁷

Casestudies

Ana Mendieta – Gemeenschap, nationaliteit en identiteit in vraag

De Cubaans-Amerikaanse kunstenaar Ana Mendieta (Havana, 1948 – New York, 1985) wordt door verschillende auteurs gezien als een van de eerste noemenswaardige ecofeministische kunstenaars binnen de hedendaagse kunst, hoewel ze haar eigen werk zelf nooit op die manier gedefinieerd zou hebben. "Mendieta was both of her time and, more importantly, beyond her time," stellen Heidi Rauch en Federico Suro in een vroege overzichtstekst,²⁴⁸ een eventuele verwijzing naar het feit dat haar ideeën en concepten vroege indicaties zijn voor een ecofeministisch gedachtegoed dat op dat moment steeds duidelijker naar boven kwam. Mendieta was vooral actief in performancekunst, en experimenteerde met haar bijzonder lichamelijke werken met zaken als identiteit, natuurlijkheid, afkomst, verbanning en de zoektocht naar een plek om thuis te horen. In haar oeuvre zijn dan ook verschillende interessante aanwijzingen te vinden voor de positie van een vroege 'ecofeministische' kunstenaar ten opzichte van het concept gemeenschap. Veel literatuur focust vooral op Mendieta's 'zelf-portretten' en haar eigen identiteit, maar we mogen ook niet vergeten dat deze eigen identiteit

²⁴⁶ RAHMANI, Aviva, 'The music of the trees: The blue trees symphony and opera as environmental research and legal activism', *Leonardo Music Journal*, 29, 2019, p. 8-19.

²⁴⁷ Crosstalks, *Between Glitter and Compost - A conversation on Ecofeminism* [online video], 6 december 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op: <https://www.youtube.com/watch?v=2lpTSObWkZw>.

²⁴⁸ RAUCH, Heidi & SURO, Federico, 'Ana Mendieta's Primal Scream', *Américas*, 44 (5), 1992, p. 44.

vaak gelinkt is aan die van anderen. De kunstenaar gaat de concepten van identiteit en gemeenschap op verschillende manieren bevragen, en onderzoekt in haar werk bijvoorbeeld ook wat er precies gebeurt wanneer iemand uit deze gemeenschap wordt geweerd.

Ana Mendieta's biografie had een bijzondere invloed op haar werk, en is om die reden ook interessant om hier te bespreken. 'Tropic-Ana' – zoals ze door familie en vrienden soms liefkozend werd genoemd – werd geboren in de Cubaanse hoofdstad Havana in 1948.²⁴⁹ Haar familie was er een van vooraanstaande Cubaanse aristocraten, die een familiegeschiedenis hadden die op verschillende plaatsen gelinkt was aan belangrijke gebeurtenissen in de geschiedenis van het land. Haar grootvader Carlos Maria de Rojas was bijvoorbeeld een belangrijke figuur binnen de Cubaanse onafhankelijkheidsstrijd tegen Spanje aan het einde van de negentiende eeuw, en haar grootoom Carlos Mendieta was president van het land in de jaren 1930.²⁵⁰ Haar vader, Ignatio Mendieta, was dan weer advocaat van verschillende vooraanstaande politieke figuren in de jaren '40 en '50.²⁵¹ Aanvankelijk schaarde de familie Mendieta zich – zoals het merendeel van de Cubaanse bevolking indertijd – achter Fidel Castro's gewapende strijd in de jaren '50 tegen de tirannie van de toenmalige president Fulgencio Batista.²⁵² Naargelang de revolutie echter alsmat complexer werd en ook de katholieke kerk zich tegen Castro keerde, begonnen de Mendieta's deze strijd steeds meer in vraag te stellen. Uiteindelijk nam de familie een contra-revolutionaire positie in, onder andere door de Amerikaanse inlichtingendiensten bij te staan bij aanvallen op Castro.²⁵³ Door zijn betrokkenheid bij de invasie van de Varkensbaai in 1961 werd Ignatio Mendieta daarom verbannen naar een van Cuba's politieke gevangenis, wat er uiteindelijk voor zorgde dat ook de rest van zijn familie het land zou moeten gaan verlaten.²⁵⁴ In datzelfde jaar werd Ana Mendieta, toen dertien jaar oud, samen met haar oudere zus Raquelín en duizenden andere Cubaanse kinderen, dan ook naar de Verenigde Staten gestuurd in de context van de zogenaamde Operatie Peter Pan ('Operación Pedro Pan'). Eens aangekomen in Iowa in de VS, werden Mendieta en haar zus vijf jaar lang van het ene pleeggezin naar het andere gestuurd – een traumatiserende ervaring die de toenmalige tiener haar hele leven lang zou bijblijven.²⁵⁵ Als 'banneling' van haar vaderland Cuba, voelde Mendieta zich ook nergens in de Verenigde Staten thuis, en schrok ze van de wrede discriminatie waar ze toen mee te maken kreeg. Dit zijn zaken die ook later sterk naar boven zouden komen in haar artistieke output.²⁵⁶

²⁴⁹ CABAÑAS, Kaira M., 'Ana Mendieta: "Pain of Cuba, body I am"', *Woman's Art Journal*, 20 (1), 1999, p. 12.

²⁵⁰ RAUCH, Heidi & SURO, Federico, 'Ana Mendieta's Primal Scream', *Américas*, 44 (5), 1992, p. 44.; BLOCKER, Jane, 'Earth', in: BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham & Londen: Duke University Press, 1999, p. 50-54.

²⁵¹ BLOCKER, *Earth*, p. 50.

²⁵² CABAÑAS, *Ana Mendieta: "Pain of Cuba, body I am"*, p. 12.

²⁵³ RAUCH & SURO, *Ana Mendieta's Primal Scream*, p. 44.; BLOCKER, *Earth*, p. 50.

²⁵⁴ CABAÑAS, *Ana Mendieta: "Pain of Cuba, body I am"*, p. 12.

²⁵⁵ ROULET, Laura, 'Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba', *American Art*, 26 (2), 2012, p. 21.; RAUCH & SURO, *Ana Mendieta's Primal Scream*, p. 44.; BLOCKER, *Earth*, p. 50-54.

²⁵⁶ BLOCKER, Jane, 'Exile', in: BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham & Londen: Duke University Press, 1999, p. 69-89.; BLOCKER, *Earth*, p. 50-54.

In Iowa begon Mendieta in 1966 met haar studies aan de universiteit, en van 1969 tot 1977 nam ze er ook deel aan het Intermedia Arts Program. Aan de universiteit van Iowa en binnen dit specifieke programma bouwde ze haar eerste belangrijke netwerken en relaties op met verschillende interessante namen uit de toenmalige kunstwereld, waartoe onder andere de Duits-Amerikaanse kunstenaar Hans Breder behoorde. Mendieta maakte in Iowa ook haar eerste noemenswaardige kunstwerken.²⁵⁷ Tijdens haar studies in de kunsten nam de kunstenaar bovendien vakken op over de kunst en de archeologie van inheemse culturen, wat haar latere eigen werk sterk zou gaan beïnvloeden.²⁵⁸ Verschillende auteurs stellen dat haar deelname aan het multi- en intermediaire programma aan de universiteit van Iowa voortkwam uit een zoektocht naar een spirituele connectie in haar kunst; een connectie die de traditionele schilderkunst niet zou kunnen uitdrukken. Haar kunst moest dienen als een soort van therapie en een zoektocht naar zichzelf, en de uitdrukkingsvormen die de performancekunst bood, leken hiervoor de beste optie.²⁵⁹ Een bekend citaat van Mendieta legt dit als volgt uit:

“When I realized that my paintings were not real enough for what I wanted the imagery to convey – and by real I mean I wanted my images to have power, to be magic. I decided that for the images to have the magic qualities I had to work directly with nature. I had to go to the source, to mother earth.”²⁶⁰

Uit dit citaat komt meteen ook Mendieta’s interesse voor zogenaamde ‘natuurkunst’ naar boven, wat een aanwijzing geeft voor haar ecofeministische praktijken. Net als verschillende van de andere ecofeministische kunstenaars die in deze thesis reeds besproken zijn, wilde Mendieta samenwerken met de natuur, meer specifiek met Moeder Natuur, om zo de oorsprong van de ‘magische’ kwaliteiten van de aarde en van de kunst te onderzoeken.

Erg belangrijk om op te merken, is dat Mendieta zichzelf nooit als feministisch heeft bestempeld, laat staan als ecofeministisch kunstenaar. De kunstenaar was geen liefhebber van labels, vaak omdat ze zich te beperkt voelde in de rigide categorieën van enkel ‘feministische’ of ‘latina kunstenaar’.²⁶¹ Daarenboven weigerde ze om zich ‘(eco)feministisch’ te laten noemen, onder andere omdat ze aanvoelde dat deze stroming op dat moment nog lang niet inclusief genoeg was. Verschillende auteurs hebben haar werk door de jaren heen echter wel geregeld in deze categorie ingedeeld of in die

²⁵⁷ SAGE ELWELL, J., ‘Where Embodiment Meets Environment: A Meditation on the Work of Hans Breder and Ana Mendieta with an Accompanying Interview with Hans Breder’, in: BERGMAN, Sigurd & CLINGERMAN, Forrest (eds.), *Arts, Religion, and the Environment. Exploring Nature’s Texture*, Leiden: Brill, 2018, p. 167-168.

²⁵⁸ SAGE ELWELL, *Where Embodiment Meets Environment*, p. 168.

²⁵⁹ RAUCH, Heidi & SURO, Federico, ‘Ana Mendieta’s Primal Scream’, *Américas*, 44 (5), 1992, p. 44-45.

²⁶⁰ MENDIETA, Ana, ‘A Selection of Statements and Notes’, *Sulfur*, 22, 1988, p. 70.

²⁶¹ ROULET, Laura, ‘Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba’, *American Art*, 26 (2), 2012, p. 22.

context besproken, omdat verschillende van haar concepten en praktijken overeenkomen met basisideeën van het ecofeminisme.

De interesse in Mendieta's werk binnen feministische literatuur kan wellicht ook gelinkt worden aan haar tragische overlijden in 1985. In dat jaar overleed de kunstenaar na een val uit het raam van het appartement waarin ze woonde met haar echtgenoot en collega-kunstenaar Carl Andre, dat zich op de vierendertigste verdieping van een flatgebouw bevond. Hoewel de autoriteiten indertijd stelden dat het zou gaan om een tragisch ongeval, is een hele groep mensen- en vrouwenrechtenactivisten het hier niet mee eens. Reeds sinds het overlijden van Mendieta wordt er gepleit voor een veroordeling van Andre, van wie veel mensen geloven dat hij zijn echtgenote wellicht geduwd zou hebben tijdens een verhitte ruzie in hun moeilijke huwelijk. Dat Carl Andre hier zomaar mee weg zou zijn gekomen, en dat hij zijn eigen artistieke carrière daarna zonder problemen verder heeft kunnen uitbouwen, vinden de vele activisten dan ook onaanvaardbaar. Dit gruwelijk voorbeeld van de femicide op een belangrijke vrouwelijke kunstenaar zette verschillende feministische auteurs aan om meer over Mendieta's werk te schrijven, en zo haar herinnering in ere te houden.²⁶² Los van deze feitelijke gegevens die een interesse in haar werk inspireerden, was Mendieta's werk ook sterk bezig met ideeën omtrent vrouwelijkheid en de natuur. Vooral om die reden wordt ze dan ook in deze thesis besproken, omdat ze binnen haar vroege verkenning van deze concepten ook aandacht schonk aan termen als gemeenschap en identiteit. Haar gegronde weigering van labels als feministe en ecofeministe maken het echter moeilijk om hier zomaar op die manier over te spreken, vandaar dat een korte uitleg van haar ideeën hieromtrent cruciaal is.

Mendieta leverde bovendien verschillende commentaren die vandaag overeen zouden kunnen komen met zaken als dekoloniaal of antiracistische feminisme, wat hier zeker ook interessant is. "Als inwoner van de Derde Wereld was haar nationale en etnische identiteit niet te verzoenen met de termen van het Amerikaanse feminisme," zo stelt Jane Blocker.²⁶³ Hoewel Mendieta actief was binnen verschillende activistische bewegingen vanaf de jaren '70, voelde ze aan dat de toenmalige feministische stroming nog te wit en te zeer op vrouwen van de middenklasse was gericht. Vrouwen die buiten deze voorwaarden vielen, leken er niet in thuis te horen, en werden vervolgens ook uitgesloten uit de discussies.²⁶⁴ Verschillende van haar vroege werken, zoals haar film *Moffitt Building Piece* uit 1973 (fig. 9), zijn wel bezig met onderwerpen als seksueel geweld en genderidentiteit, wat nog maar eens de interesse van feministische auteurs en critici in haar werk verklaart.²⁶⁵ Mendieta was daarnaast onder

²⁶² BLOCKER, Jane, 'Introduction', in: BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham & Londen: Duke University Press, 1999, p. 1-27.; CRAWFORD, Marisa, 'Crying for Ana Mendieta at the Carl Andre Retrospective', *Hyperallergic*, 10 maart 2015, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://hyperallergic.com/189315/crying-for-ana-mendieta-at-the-carl-andre-retrospective/>.

²⁶³ BLOCKER, Jane, 'Earth', in: BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham & Londen: Duke University Press, 1999, p. 62-63. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: "[In part it means that,] as a member of the Third World, her national and ethnic identity was illegible within the terms of U.S. feminism.")

²⁶⁴ BLOCKER, *Earth*, p. 63.; BRYAN-WILSON, Julia, 'Against the Body. Interpreting Ana Mendieta', in: KENNEDY, Jen, MALLORY, Trista E. & SZYMANEK, Angelique (eds.), *Transnational Perspectives on Feminism and Art, 1960-1985*, New York: Routledge, 2021, p. 144-147, 148.

²⁶⁵ CABAÑAS, Kaira M., 'Ana Mendieta: "Pain of Cuba, body I am"', *Woman's Art Journal*, 20 (1), 1999, p. 12-13.

meer betrokken bij de Task Force on Discrimination against Women and Minority Artists van het Artists in Residence (A.I.R.) Gallery Collective – een activistische beweging die probeerde om meer feministische kunst en kunst gemaakt door vrouwen tentoon te stellen in musea en galerijen.²⁶⁶ Voor de kunstenaar bood haar betrokkenheid bij deze groep haar in de eerste plaats een platform om



Figuur 9: Ana Mendieta, *Moffitt Building Piece* [2 stills uit film], (The Estate of Ana Mendieta Collection), uitgevoerd in Iowa, VS, 1973.

haar eigen werk tentoon te stellen en verder uit te werken. Hetzelfde kan gezegd worden over haar bijdragen aan het gekende feministische tijdschrift *Heresies*.²⁶⁷ In verschillende van deze publicaties en tentoonstellingen zette Mendieta zich vrij expliciet af tegen de ‘witte feministische agenda’ van deze bewegingen, en pleitte ze voor een cross-historische en cross-culturele benadering van verschillende van de problematieken waar deze groepen zich volgens haar te beperkt op toelegden.²⁶⁸ De kunstenaar focuste in verschillende van haar werken, zowel binnen A.I.R. en *Heresies* als daarbuiten, ook op de link tussen haar identiteit als vrouwelijke kunstenaar van kleur en ecologische kwesties, wat verschillende auteurs aanspoorde om haar werk ook als ecofeministisch te gaan beschouwen.²⁶⁹ Een interessante analyse van J. Sage Elwell beschrijft de belangrijkste aspecten van Mendieta’s werk als volgt:

*“The dominant interpretations of Mendieta’s work orbit about six interrelated themes: feminism, the female body and its image; goddess imagery; mother earth imagery; her Cuban background and her fascination with Afro-Cuban folklore and Santarí in particular; and her identity and position as ‘exiled.’”*²⁷⁰

²⁶⁶ BLOCKER, Jane, ‘Earth’, in: BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham & Londen: Duke University Press, 1999, p. 63.

²⁶⁷ BRYAN-WILSON, Julia, ‘Against the Body. Interpreting Ana Mendieta’, in: KENNEDY, Jen, MALLORY, Trista E. & SZYMANEK, Angelique (eds.), *Transnational Perspectives on Feminism and Art, 1960–1985*, New York: Routledge, 2021, p. 144.

²⁶⁸ BRYAN-WILSON, *Against the Body. Interpreting Ana Mendieta*, p. 146.

²⁶⁹ BRYAN-WILSON, *Against the Body. Interpreting Ana Mendieta*, p. 146, 152, noot 25.

²⁷⁰ SAGE ELWELL, J., ‘Where Embodiment Meets Environment: A Meditation on the Work of Hans Breder and Ana Mendieta with an Accompanying Interview with Hans Breder’, in: BERGMAN, Sigurd & CLINGERMAN (eds.), *Forrest, Arts, Religion, and the Environment. Exploring Nature’s Texture*, Leiden: Brill, 2018, p. 174.



Figuur 10: Ana Mendieta, *Untitled* [documentatie van *Siluetas* Performance, zand, rode tempera], (The Estate of Ana Mendieta Collection), uitgevoerd in La Ventosa, Mexico, 1976.



Figuur 11: Ana Mendieta, *Untitled* [documentatie van *Siluetas* performance, sneeuw], (The Estate of Ana Mendieta Collection), uitgevoerd in Iowa, VS, 1977.



Figuur 12: Ana Mendieta, *Siluetas en Fuego* [documentatie van *Siluetas* performance, filmstill], (The Estate of Ana Mendieta Collection), uitgevoerd in Iowa, VS, 1976.

De verbanden die in Mendieta's werk worden gezien met de ideeën van het ecofeminisme, zijn talrijk. Het is ten eerste niet onlogisch dat het feministisch en ecologisch activisme dat in Mendieta's leefwereld zo alomtegenwoordig was, een invloed heeft gehad op haar manier van denken en werken. Zoals al eerder aangehaald in het citaat van Rauch en Suro, was de kunstenaar wel degelijk een kind van haar tijd, en werd ook zij beïnvloed door de ideeën omtrent gendergelijkheid en klimaatrechtvaardigheid die in de jaren '60 en '70 sterk opkwamen in de Verenigde Staten en op andere plaatsen in de wereld. In verband met de ecofeministische concepten die in Mendieta's werk aanwezig zouden zijn, verwijzen auteurs vaak naar haar talrijke bijzonder lichamelijke 'earthworks', waarbij haar lichaam zowel 'subject' als 'object' van haar performances wordt.²⁷¹ In haar *Siluetas*-reeks bijvoorbeeld – begonnen in 1973 en daarna permanent aanwezig in haar artistieke praktijk – plaatst ze ofwel haar eigen lichaam, ofwel 'silhouetten' van haar lichaam, in verschillende natuurlijke omgevingen. De afdrukken van deze performances documenteerde ze vervolgens in foto's of in videowerk.²⁷² (fig. 10-12) Op een heel elementaire en essentialistische basis zou men deze afdrukken van een vrouwelijk lichaam in een natuurlijke omgeving al als ecofeministische kunstwerken kunnen bestempelen, maar het spreekt voor zich dat hier ook meer aan de hand is. In iedere zogenaamde *Siluetas* verwerkte Mendieta 'transformerende natuurelementen', zoals vuur, aarde en water in de vorm van rivieren en oceanen, om daarmee de kracht van creatie en vernieling in de natuurlijke wereld aan te tonen en deze

²⁷¹ CABAÑAS, Kaira M., 'Ana Mendieta: "Pain of Cuba, body I am"', *Woman's Art Journal*, 20 (1), 1999, p. 14.

²⁷² CABAÑAS, Ana Mendieta: "Pain of Cuba, body I am", p. 14.

vervolgens te linken aan sociale kwesties en een zoektocht naar identiteit.²⁷³ Doordat ze haar *Siluetta*-performances telkens als een soort van natuurritueel uitvoert, bespreken verschillende auteurs Mendieta's werk ook vaak binnen de context van het spiritueel ecofeminisme, waarbij gezocht wordt naar een soort van heilig maken van de vrouwelijke natuur.²⁷⁴ Dit spirituele aspect werd eerder in deze thesis al even besproken wanneer het ging over de implicaties van Mendieta's *Venus Negra* uit 1981.²⁷⁵ Terug verwijzend naar haar eerder genoemde citaat, was de kunstenaar wel degelijk bezig met een magisch maken van haar kunst, en een samenwerking met de natuur leek haar de beste manier om dit doel te bereiken. Zelfs als Mendieta zichzelf nooit expliciet een ecofeministisch kunstenaar heeft genoemd, is het desondanks interessant om haar werk op die manier te onderzoeken, zij het met de nodige hedendaagse toevoegingen aan haar terechte commentaren omtrent de exclusiviteit en beperkte kritieken van het vroege ecofeminisme. De inhoud en de vorm van haar werken zijn sterk gelinkt met wat we vandaag als 'ecofeministisch' beschouwen, en bovendien diende Ana Mendieta ook als een belangrijke inspiratiebron voor verschillende ecofeministische auteurs en kunstenaars die na haar kwamen, een invloed waar natuurlijk maar moeilijk omheen gekeken kan worden. Daarnaast is ook haar focus op concepten als gemeenschap en identiteit bijzonder boeiend binnen deze specifieke studie naar ecofeministische hedendaagse kunst.

Door in haar earthworks op zoek te gaan naar connecties met het 'land' in de zin van de aarde, bevraagt Mendieta ook de kwestie van 'land' in de zin van nationaliteit en samenhang. Als banneling uit haar thuisland Cuba die terecht komt in een vreemd land dat zich bijzonder vijandig tegen haar opstelt, gaat Mendieta in verschillende van haar werken op zoek naar haar eigen identiteit, in de zin dat ze zoekt naar een plaats om thuis te kunnen horen. Jane Blocker bespreekt deze zoektocht in haar monografie over het werk van Ana Mendieta aan de hand van Sigmund Freud's theorie van de 'Heimlich' en de 'Unheimlich', waarbij een thuis wordt gezien als "een concept dat een gevoel van verbondenheid uitdrukt, en dat alle herinneringen aan uitsluiting onderdrukt."²⁷⁶ De situatie wordt vervolgens ongemakkelijk, zo stelt Freud, wanneer die vertrouwelijkheid, de Heimlich, wordt waargenomen vanuit de positie van het 'unheimliche'. De Heimlich draagt met andere woorden altijd de Unheimlich in zich mee.²⁷⁷ Dit is een interessante observatie bij het werk van Ana Mendieta, een kunstenaar die vanuit haar 'Unheimlich' Amerika werken maakt die op zoek gaan naar een connectie met haar 'Heimlich' in Cuba. Mendieta's werk stelt alle concepten van 'thuis', 'verbanning' en 'natie', en alles wat daar verder nog bij komt kijken, zoals ook het concept van gemeenschap, in vraag.

²⁷³ CABAÑAS, Kaira M., 'Ana Mendieta: "Pain of Cuba, body I am"', *Woman's Art Journal*, 20 (1), 1999, p. 15.

²⁷⁴ KLEIN, Jennie, 'Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s', *Feminist Studies*, 35 (3), 2009, p. 575-602.; CABAÑAS, Ana Mendieta: "*Pain of Cuba, body I am*", p. 15.

²⁷⁵ BLOCKER, Jane, 'Ana Mendieta and the Politics of the Venus Negra', *Cultural Studies*, 12 (1), 1998, p. 31-50.

²⁷⁶ BLOCKER, Jane, 'Exile', in: BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham & Londen: Duke University Press, 1999, p. 71. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: "[With it, he teaches us that home is] a concept related both to feelings of belonging and to repressed memories of alienation.")

²⁷⁷ BLOCKER, *Exile*, p. 71.

“By engaging the contradictions of identificatory practice relative to the female, the primitive, earth, and nation, Mendieta occupies the discursive position of exile, and she uses this position to produce in us a sense of the uncanny. She uses, in other words, exile performatively to question the limits and fixity of identity,” zo stelt Jane Blocker hierover.²⁷⁸

In haar monografie bekritiseert Jane Blocker vervolgens de auteurs die Mendieta's werk uitsluitend beschouwen als een uitdrukking van haar traumatische ervaringen omtrent haar verbanning, en die stellen dat de kunstenaar zwervend op zoek zou gaan naar een ingebeelde gemeenschap die ze nooit zal kunnen bereiken. Wat Blocker hier zo problematisch aan vindt, is dat deze auteurs – door alleen te focussen op Mendieta's trauma's als niet-westerse banneling – het idee vooropstellen dat westerse identiteiten daartegenover wel duidelijk en standvastig zijn.²⁷⁹ Dit kan natuurlijk bekritiseerd worden vanuit een dekoloniaal perspectief. Bij het werk van Mendieta kan er op die manier en vanuit dit perspectief ook opnieuw nagedacht worden over Benedict Anderson's concept van *Imagined Communities*. In Anderson's definitie van een natie als een imaginaire gemeenschap, bestaat deze natie eerder uit een symbolische plek, in de plaats van een reële geografische locatie. De natie is met andere woorden eerder gebaseerd op een concept van performativiteit, legt Jane Blocker uit. Mendieta's werk dat met die kwesties te maken heeft, valt met deze definitie perfect te rijmen.²⁸⁰ Ana Mendieta stelt de concepten van nationaliteit, identiteit en gemeenschap op verschillende plaatsen in haar werk in vraag, en zoekt met haar performancewerken naar antwoorden die haar zouden helpen om deze concepten duidelijk te maken, of om ze net nog meer in de war te brengen en zo ook anderen aan het denken te zetten. Op die manier is zij ook bezig met de onderwerpen waar verschillende ecofeministische kunstenaars zo veel belang aan hechten, omdat ze deze bevraging van het concept van gemeenschap ook linkt aan natuurlijke en ecologische kwesties.

Een andere manier waarop Ana Mendieta onderzoek doet naar kwesties van gemeenschap en identiteit, is bij haar studie van de Afro-Cubaanse Santería-religie. De kunstenaar werd voor het eerst tot de ideeën van deze religie geïntroduceerd door de bedienden die werkten in haar ouderlijk huis in Havana, maar pas wanneer ze zelf verbannen werd uit haar vaderland, zag ze de waarde hiervan ook in voor zichzelf.²⁸¹ Santería focust namelijk op een heilig maken van de natuur, iets wat Mendieta doorheen haar volledige artistieke carrière gaat fascineren. Verschillende van de boeiende elementen in bijvoorbeeld haar *Siluetas*-serie, zoals vuur, as en bloed, verwijzen naar elementen die belangrijk zijn

²⁷⁸ BLOCKER, Jane, 'Exile', in: BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham & Londen: Duke University Press, 1999, p. 73.

²⁷⁹ BLOCKER, *Exile*, p. 74.

²⁸⁰ BLOCKER, *Exile*, p. 75.

²⁸¹ RAUCH, Heidi & SURO, Federico, 'Ana Mendieta's Primal Scream', *Américas*, 44 (5), 1992, p. 46.

binnen de Santería.²⁸² (fig. 10-12) De religie gelooft bovendien in een holistisch wereldbeeld dat bestaat uit een universele energie die al het leven op aarde met elkaar verbindt in netwerken, wat natuurlijk een interessante overeenkomst is met het idee van gemeenschap in ecofeministische filosofieën.²⁸³ Bovendien kan deze aandacht voor Santería gelinkt worden aan de manier waarop de kunstenaar de kwesties van identiteit en afkomst bevraagt, aangezien ze hier eventueel ook een soort van gemeenschap probeert te vormen met een religie die sterk verbonden is met haar eigen identiteit en 'andersheid'. "While the *Siluetas* Series represented Mendieta's continued search for identity and belonging in the split experience of exile, her incorporation of Santería practices embodied a community of experience of exile and ethnic Other," legt Kaira Cabañas uit.²⁸⁴

Mendieta's verwijzingen naar onderwerpen als gemeenschap, identiteit, en de zoektocht daar naartoe, kwamen in de bovenstaande bespreking al verschillende keren naar boven. Naast deze meer abstracte en symbolische concepten, vormt de kunstenaar die gemeenschappen ook zelf in allerhande netwerken met medekunstenaars, -curatoren en -activisten; connecties die ze cultiveerde en koesterde en waaruit ze inspiratie putte voor haar eigen artistieke praktijk. (fig. 13) Zoals uit de volgende casestudies ook zal blijken, werken ecofeministische kunstenaars zelden alleen, en zijn netwerken van gelijkgestemden die mee nadenken over de ideeën die in hun kunstwerken zitten verwerkt, bijzonder waardevol. Ook Mendieta had dit ingezien.



Figuur 13: José Bedia, *Group photograph of Mendieta with Cuban artists and Lucy Lippard* [Rij achteraan, van links naar rechts: José Bedia, María Elena González, Lippard, Mendieta, Ricardo Rodríguez Brey, Leandro Soto, Juan Francisco Elso, Flavio Garcíandía. Rij vooraan, van links naar rechts: Gustavo Pérez Monzón, Rubén Torres-Llorca], Havana, 1981, in: ROULET, Laura, 'Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba', *American Art*, 26 (2), 2012, p. 23.

Daarenboven konden verschillende van haar performancewerken bijvoorbeeld ook nooit alleen zijn uitgevoerd, en alleen al in dat opzicht had ze veel aan de vrienden en collega's die haar hielpen bij het opstellen en documenteren van haar ideeën. Bij een vroeg werk, *Imagen de Yagul* uit 1972 (fig. 14), riep Mendieta bijvoorbeeld de hulp in van enkele van haar toenmalige klasgenoten. Ze vroeg hen om

²⁸² CABAÑAS, Kaira M., 'Ana Mendieta: "Pain of Cuba, body I am"', *Woman's Art Journal*, 20 (1), 1999, p. 12-17.; ROULET, Laura, 'Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba', *American Art*, 26 (2), 2012, p. 22.

²⁸³ CABAÑAS, Ana Mendieta: "Pain of Cuba, body I am", p. 15.

²⁸⁴ CABAÑAS, Ana Mendieta: "Pain of Cuba, body I am", p. 14.



Figuur 14: Ana Mendieta, *Imagen de Yagul*, [documentatie van performance, foto door Hans Breder], (The Estate of Ana Mendieta Collection), San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1973.

afgeknipt gras op haar naakte lichaam te kleven, aangezien zij zelf voor de performance op de grond lag. Haar toenmalige leerkracht en latere goede vriend en partner Hans Breder zou deze performance vervolgens gedocumenteerd hebben.²⁸⁵ Breder zou Mendieta bij verschillende van haar latere werken ook blijven bijstaan, niet alleen om de werken te documenteren, maar ook om te helpen bij het uitdenken van haar concepten en vervolgens ook bij het praktisch uitvoeren er van.²⁸⁶ In haar studententijd maakte Mendieta ook deel uit van een groep gemotiveerde studenten die allemaal een invloed op elkaar uitoefenden en die onderling ideeën uitwisselden.²⁸⁷ Als banneling uit Cuba naar de Verenigde Staten, zocht Mendieta vervolgens ook naar connecties met mensen met een gelijkaardige achtergrond als die van haar, om zo als het ware gemeenschappen op te bouwen van mensen die elkaars

moeilijkheden beter zouden kunnen begrijpen. In 1980 werd Mendieta bijvoorbeeld lid van de *Círculo de Cultura Cubana*, en nam ze samen met die groep deel aan verschillende reizen terug naar haar thuisland, waar ze al snel banden opbouwde met allerhande Cubaanse culturele en artistieke gemeenschappen. Bij deze reizen trad de kunstenaar bovendien ook geregeld zelf op als reisleader, en vaak spoorde ze haar netwerk in de Verenigde Staten aan om deel te nemen aan de groepsreizen naar Zuid-Amerika.²⁸⁸ Op die manier kwam Mendieta in contact met andere Zuid-Amerikaanse kunstenaars, waarvan sommigen een interesse in Santería en de ecologische aspecten daarvan deelden en de iconografie hieruit ook incorporeerden in hun werk.²⁸⁹ De verschillende leden van het netwerk konden elkaar met andere woorden inspireren en aanzetten tot nieuwe inzichten. De Cubaanse curator Elvis Fuentes drukte bovendien uit hoe Mendieta functioneerde als een soort van “katalysator voor jonge kunstenaars die graag nieuwe manieren van expressie wilden uitproberen.”²⁹⁰ Daarnaast zorgde Ana

²⁸⁵ SAGE ELWELL, J., ‘Where Embodiment Meets Environment: A Meditation on the Work of Hans Breder and Ana Mendieta with an Accompanying Interview with Hans Breder’, in: BERGMAN, Sigurd & CLINGERMAN (eds.), *Forrest, Arts, Religion, and the Environment. Exploring Nature’s Texture*, Leiden: Brill, 2018, p. 169.

²⁸⁶ SAGE ELWELL, *Where Embodiment Meets Environment*, p. 166-185.

²⁸⁷ SAGE ELWELL, *Where Embodiment Meets Environment*, p. 180.

²⁸⁸ ROULET, Laura, ‘Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba’, *American Art*, 26 (2), 2012, p. 22.

²⁸⁹ ROULET, *Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba*, p. 23.

²⁹⁰ FUENTES, Elvis, ‘A Cuban Fight against the Demons (of Oblivion)’, in: CULLEN, Deborah (ed.), *Arte no es Vida: Actions by Artists of the Americas 1960–2000* (New York: El Museo del Barrio, 30 januari-8 juni 2008), New York: Museo del Barrio, 2008, p. 183. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “[Hence, when she visited Cuba, Mendieta became] a catalyst for young creators who were eager to try out new means of expression.”)

Mendieta er ook voor dat deze kunstenaars de mogelijkheid kregen om te reizen en om hun werken op zo veel mogelijk plaatsen te kunnen tonen, wat hun gemeenschappelijke ideeën verspreidde over een veel groter oppervlak.²⁹¹ Mendieta's samenwerkingen en zelf gevormde gemeenschappen van gelijkgestemden maken een cruciaal deel uit van haar artistieke praktijk, wat vervolgens ook weer te linken is aan de ecofeministische focus op coöperatie en netwerken.

Hoewel Ana Mendieta zich zelf afzette tegen de beperkte benaderingen van de feministische en ecofeministische bewegingen van haar tijd, kunnen we haar werk vanuit een hedendaags perspectief toch op die manier bestuderen. Aangezien de kunstenaar als een soort van wegbereider voor latere ecofeministische kunstenaars reeds verschillende interessante onderwerpen onderzocht die te maken hebben met de ideeën van genderongelijkheid, de kracht van de natuur en het belang van gemeenschappen daarin, kunnen we haar eventueel als een soort van 'proto-ecofeministische' kunstenaar beschouwen. Mendieta is een kunstenaar die de kwesties van gemeenschap ook geregeld problematiseert, en die vanuit haar positie als banneling uit haar thuisland ook onderzoekt wat het betekent voor haar identiteit wanneer deze gemeenschappen uiteenvallen. Door vervolgens een connectie te zoeken met de Afro-Cubaanse Santería-religie, bekijkt Mendieta ook de link tussen gemeenschappelijke rituelen en religie in verband met de natuur. Ten slotte bouwt ze zelf ook haar eigen gemeenschappen van gelijkgestemden op, die een belangrijke rol zouden gaan spelen in haar artistieke praktijken. Al deze zaken zorgen er voor dat Ana Mendieta gezien kan worden als een kunstenaar die bezig is met natuur, genderongelijkheid en gemeenschappen, alle drie elementen die van cruciaal belang lijken te zijn bij ecofeministische hedendaagse kunst.

Mierle Laderman Ukeles – Gemeenschap en relaties onderhouden

Ook de Amerikaanse kunstenaar Mierle Laderman Ukeles (*1939) is al sinds de jaren '60 en '70 van de vorige eeuw bezig met het linken van het concept van gemeenschap aan de belangrijkste ecofeministische ideeën die op dat moment steeds meer aandacht kregen in de hedendaagse kunst. In tegenstelling tot bijvoorbeeld Ana Mendieta, is Ukeles meer uitgesproken in de ideeën die achter haar kunst schuilen, en is ze ook betrokken bij het conceptualiseren van belangrijke activistische theorieën. In zo goed als al haar projecten neemt de kunstenaar een expliciet (eco)feministisch standpunt in, en werkt ze vanuit dit perspectief om de problemen die ze in de maatschappij ziet in haar kunst bloot te leggen. Met haar centrale concept van 'Maintenance Art' klaagt Ukeles de ongelijke verwachtingen en ondergewaardeerde positie ten opzichte van vrouwen in verband met zorg en onderhoud in het huishouden aan, en als 'artist in residence' van het New York City Department of Sanitation linkt ze dit concept ook verder aan het onderhoud van de (stedelijke) omgeving. Haar huidige project *Fresh Kills*

²⁹¹ ROULET, Laura, 'Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba', *American Art*, 26 (2), 2012, p. 25.

focust dan weer op het restaureren van een stedelijk afvalberg om deze om te bouwen tot een bloeiende publieke ruimte.

Net als bij Ana Mendieta, is het ook bij Mierle Laderman Ukeles interessant om een korte schets van haar biografie te maken, aangezien hierin ook zaken voorkomen die later een invloed zouden hebben op haar artistieke praktijk. Ukeles werd geboren in 1939 in de Amerikaanse stad Denver. Haar vader was een vooraanstaande rabbijn, en haar moeder was actief in culturele kringen in hun lokale gemeenschap.²⁹² Op haar achttiende trok Ukeles van Denver naar New York, waar ze aan Barnard College een diploma in geschiedenis en internationale relaties behaalde. Al snel beseftte ze echter dat haar toekomst in de kunst zou gaan liggen, en niet in de diplomatie.²⁹³ In 1962 verlegde ze haar focus dan ook op schilderkunst en sculptuur, en begon ze haar carrière als kunstenaar wanneer ze ging studeren aan het Pratt Institute in Brooklyn. Aan het Pratt Institute maakte Ukeles aanvankelijk abstracte bolvormige sculpturen uit verschillende media als textiel, verf en pluche. Deze 'slordige' werken werden door verschillende leden van het instituut echter als te expliciet, visceraal en 'over-sexed' ervaren, waardoor de kunstenaar ontmoedigd werd om nog aan dit project verder te werken.²⁹⁴ Ukeles drukte achteraf in verschillende interviews uit dat ze teleurgesteld was in de manier waarop het Pratt Institute geen plaats leek te laten voor verandering en experimentele kunst, en al helemaal niet voor vrouwelijke kunstenaars. Kort na haar aanvaringen met het instituut besloot de kunstenaar dan ook om over te stappen op een andere artistieke opleiding aan de universiteit van Denver.²⁹⁵ Daar werkte ze aanvankelijk onder andere aan 'opblaasbare' kunstwerken die een soort van tijdelijke en draagbare omgevingen zouden moeten vormen die de kunstenaar na het tentoonstellen gewoon zou kunnen lossen en opgevouwen in haar broekzak meenemen.²⁹⁶ Het onderhouden van deze werken werd echter alsmat lastiger, wat haar al een eerste aanmoediging gaf om later ook op dit concept van onderhoud te gaan focussen.²⁹⁷ Waar Ukeles' werken in New York nog sculpturaal en fysiek waren,

²⁹² KASTNER, Jeffrey, 'ART/ARCHITECTURE; The Department of Sanitation's Artist in Residence', *The New York Times*, 19 mei 2002, <https://www.nytimes.com/2002/05/19/arts/art-architecture-the-department-of-sanitation-s-artist-in-residence.html>.; WEISBERG, Jessica, 'The Hardworking Artist Mierle Laderman Ukeles Is Here To Clean Up Your Mess', *Tablet*, 22 juli 2013, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/mierle-laderman-ukeles>.

²⁹³ KASTNER, *The Department of Sanitation's Artist in Residence*, <https://www.nytimes.com/2002/05/19/arts/art-architecture-the-department-of-sanitation-s-artist-in-residence.html>.

²⁹⁴ STEINHAEUER, Jillian, 'How Mierle Laderman Ukeles Turned Maintenance Work into Art', *HyperAllergic*, 10 februari 2017, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/>.; LADERMAN UKELES, Mierle, *Mierle Laderman Ukeles with Maya Harakawa*, geïnterviewd door HARAKAWA, Maya [online interview], *The Brooklyn Rail*, oktober 2016, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op <https://brooklynrail.org/2016/10/art/mierle-laderman-ukeles-with-maya-harakawa>.; LADERMAN UKELES, Mierle, *Manifesto for Maintenance: A Conversation With Mierle Laderman Ukeles*, geïnterviewd door RYAN, Bartholomew [online interview], *Art in America*, 18 maart 2009, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/draft-mierle-interview-56056/>.

²⁹⁵ STEINHAEUER, *How Mierle Laderman Ukeles Turned Maintenance Work into Art*, <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/>.

²⁹⁶ LADERMAN UKELES, *A Conversation With Mierle Laderman Ukeles*, <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/draft-mierle-interview-56056/>.; JACKSON, Shannon, 'High Maintenance: The Sanitation Aesthetics of Mierle Laderman Ukeles', in: JACKSON, Shannon, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York: Taylor & Francis, 2011, p. 84-85.

²⁹⁷ FELDMAN, Mark, 'Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology and the Social Circulation of Garbage', *Iowa Journal of Cultural Studies*, 10 (1), 2009, p. 47.; LADERMAN UKELES, *A Conversation With Mierle Laderman Ukeles*, <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/draft-mierle-interview-56056/>.

begon ze zich in Denver bovendien ook steeds meer toe te leggen op conceptuele kunst en performances.²⁹⁸

In 1966 huwde Mierle met Jack Ukeles, een stedenbouwkundig architect en stadsplanner. In de jaren na hun huwelijk kon Ukeles haar artistieke praktijk vrij probleemloos verderzetten, maar eens ze in 1968 beviel van haar eerste kind, werd dit alsmear moeilijker.²⁹⁹ Bovenop haar werk als kunstenaar, moest Ukeles hierdoor namelijk plots ook intens bezig zijn met de zorg voor haar kind en het onderhoud van haar thuis. Dit viel haar aanvankelijk erg zwaar. Ukeles legt in verschillende interviews uit hoe ze het gevoel had dat ze zich in die periode als het ware twee verschillende personen voelde; enerzijds de zorgende en liefhebbende moeder van haar pasgeboren kind, en anderzijds de toegewijde kunstenaar.³⁰⁰ Deze tweestrijd was helemaal niet productief, zo stelde Ukeles: “I tried to be an artist half the time and a mommy the other half. But I was in my studio thinking about my kid, and in the playground thinking about my work.”³⁰¹ Wanneer Ukeles beseftte dat zij diegene was die kon bepalen wat haar werk definieerde, bood dit haar mogelijkheden om de vrijheid terug te vinden die ze zo lang kwijt leek te zijn. Haar achtergrond op vlak van scholing had Ukeles dan wel als het ware klaargestoomd om bij de elite te kunnen horen, maar binnen deze elite was er geen plaats voor ‘maintenance’, iets waar de kunstenaar wel mee bezig was en waar ze een grote fascinatie en waardering voor had.³⁰² Dit bracht haar uiteindelijk bij het concept dat voor de rest van haar artistieke carrière centraal zou gaan staan in haar werk; het concept van ‘maintenance art’.

Ukeles publiceerde haar invloedrijke *Maintenance Art Manifesto!* in 1969, en koppelde hier meteen een tentoonstellingsvoorstel aan voor *CARE!*, een expositie waarin ze de centrale theoretische concepten van haar manifest in de praktijk zou gaan uitvoeren.³⁰³ Ukeles – evenzeer een kind van haar tijd – had al langer interesse in de theorieën van het dan volop ontwikkelende (eco)feminisme.³⁰⁴ Deze theorieën boden dan ook een duidelijke inspiratiebron voor de uitwerking van haar concept van maintenance art. Een voorbeeld van zo’n theorie zou het citaat van Cynthia Hamilton kunnen zijn, dat in het eerste hoofdstuk van deze thesis werd aangehaald en waarin wordt uitgelegd dat vrouwen door

²⁹⁸ LADERMAN UKELES, Mierle, *Mierle Laderman Ukeles with Maya Harakawa*, geïnterviewd door HARAKAWA, Maya [online interview], The Brooklyn Rail, oktober 2016, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op <https://brooklynrail.org/2016/10/art/mierle-laderman-ukeles-with-maya-harakawa>.

²⁹⁹ KASTNER, Jeffrey, ‘ART/ARCHITECTURE; The Department of Sanitation’s Artist in Residence’, *The New York Times*, 19 mei 2002, <https://www.nytimes.com/2002/05/19/arts/art-architecture-the-department-of-sanitation-s-artist-in-residence.html>.

³⁰⁰ LADERMAN UKELES, *A Conversation With Mierle Laderman Ukeles*, <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/draft-mierle-interview-56056/>; FREILICH, Toby Perl, ‘Blazing Epiphany: Maintenance Art Manifesto 1969! An Interview with Mierle Laderman Ukeles’, *Cultural Politics*, 16 (1), 2020, p. 16.; LADERMAN UKELES, *Mierle Laderman Ukeles with Maya Harakawa*, <https://brooklynrail.org/2016/10/art/mierle-laderman-ukeles-with-maya-harakawa>.

³⁰¹ KASTNER, *The Department of Sanitation’s Artist in Residence*, <https://www.nytimes.com/2002/05/19/arts/art-architecture-the-department-of-sanitation-s-artist-in-residence.html>.

³⁰² FREILICH, *Blazing Epiphany: Maintenance Art Manifesto 1969!*, p. 17.

³⁰³ LADERMAN UKELES, Mierle, *Manifesto for Maintenance Art, 1969! Proposal for an Exhibition: ‘Care’*, 1969, p. 1-4.

³⁰⁴ FREILICH, *Blazing Epiphany: Maintenance Art Manifesto 1969!*, p. 21-22.

hun maatschappelijk geconstrueerde associatie met het huishouden en het onderhoud van hun omgeving, vaak als eersten beginnen nadenken over gemeenschapsgericht activisme.³⁰⁵

In haar *Maintenance Art Manifesto* begint Ukeles met een bespreking van wat zij 'The Death Instinct' en 'The Life Instinct' noemt. 'The Death Instinct' is een dynamiek van verdeeldheid en individualiteit; volgens Ukeles typische kenmerken van de avant-garde kunst. Deze dynamiek leidt onherroepelijk naar dood en vernieling. 'The Life Instinct' daarentegen, focust op een idee van "eenwording, de eeuwige terugkeer, het voortzetten en in stand houden van de soort, overlevingsystemen en -operaties, evenwicht."³⁰⁶ De link tussen deze ideeën en het ecofeministisch gedachtegoed is niet ver te zoeken. Net als verschillende andere ecofeministische kunstenaars en denkers stelt Ukeles zich vragen bij de concepten van 'ontwikkeling' en 'onderhoud', en bekritiseert ze de westerse focus op het idealiseren van concepten als individuele creatie, vooruitgang, verandering en opwinding. Onderhoud aan de andere kant, houdt al deze systemen in stand, en zorgt voor een meer duurzame benadering van hetgeen door die ontwikkeling wordt geproduceerd.³⁰⁷ Dit kan onder andere gebeuren door meer samen te werken en door gemeenschappen te vormen van mensen die samen aan zo'n vorm van onderhoud doen. Ukeles' benadering van het concept van ontwikkeling en vooruitgang is zeker niet volledig negatief, maar de kunstenaar vraagt ons ook om na te denken over de houdbaarheid en de duurzaamheid van hetgeen deze revoluties zouden voortbrengen. "Wie gaat er de maandagochtend na de revolutie het afval ophalen," vraagt Ukeles zich terecht af.³⁰⁸ De kunstenaar pleit voor een waardering van verbondenheid en onderlinge afhankelijkheid, in de plaats van het individualisme dat zo typisch is voor de modernistische, kapitalistische maatschappij.³⁰⁹ Hiermee vestigt ze ook de aandacht op de ondergewaardeerde rollen van mensen die bezig zijn met de 'maintenance' van onze huidige leefwereld. Een gelijkaardige klacht komt aan bod in Françoise Vergès reeds besproken *A Decolonial Feminism*, waarin de vraag 'who cleans the world' vooral wordt doorgetrokken op de onderbetaalde en ondergewaardeerde rol van mensen van kleur in de kapitalistische maatschappij.³¹⁰ Vergès' theorie zou een interessante aanvulling kunnen zijn op het manifest van Ukeles, aangezien hierin wordt gesteld dat de ondergewaardeerde taak van onderhoud nog het vaakst op vrouwen van kleur valt. Dit is iets wat Ukeles niet aanhaalt in haar eigen werk.

³⁰⁵ HAMILTON, Cynthia, 'Women, Home & Community. The Struggle in an Urban Environment', *Race, Poverty & the Environment*, 1 (1), 1990, p. 10.

³⁰⁶ LADERMAN UKELES, Mierle, *Manifesto for Maintenance Art, 1969! Proposal for an Exhibition: 'Care'*, 1969, p. 1. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: "unification, the eternal return, the perpetuation and MAINTENANCE of the species, survival systems and operations, equilibrium.")

³⁰⁷ LADERMAN UKELES, *Manifesto for Maintenance Art, 1969! Proposal for an Exhibition: 'Care'*, p. 1-4.

³⁰⁸ LADERMAN UKELES, *Manifesto for Maintenance Art, 1969! Proposal for an Exhibition: 'Care'*, p. 1. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: "[The sourball of every revolution:] after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?")

³⁰⁹ FELDMAN, Mark, 'Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology and the Social Circulation of Garbage', *Iowa Journal of Cultural Studies*, 10 (1), 2009, p. 47.

³¹⁰ VERGÈS, Françoise, *A Decolonial Feminism* (oorspr. titel: *Un féminisme decolonial*, Parijs: La Fabrique Éditions, 2019), vertaald door Bohrer, Ashley J. & Vergès, Françoise, Londen: Pluto Press, 2021, p. vi-ix.

Onderhoud, zegt Ukeles, is echter ook wel een enorme sleur; “it takes all the fucking time.”³¹¹ En dat voor heel weinig waardering en zo goed als geen beloning. Op de tweede pagina van haar manifest somt Ukeles verschillende van de onderhoudstaken op waar vrouwen, moeders, kuispersoneel, mensen die werken in klantenservice, secretarissen en dergelijke mee te maken krijgen, en waarvoor ze maar zelden voldoende gewaardeerd worden. Ukeles geeft hierop commentaar, door al deze ‘maintenance’-werken als kunst te gaan bestempelen en ze zo meer status proberen te geven in de maatschappij. Ukeles credo luidt: “Everything I say is Art is Art. Everything I do is Art is Art.”³¹² Als zij als vrouw sowieso moet bezig zijn met allerhande slepende onderhoudstaken – zoals ook andere moeders, sekswerkers, vuilnismensen en dergelijke moeten doen – kan ze deze zaken evengoed als kunst gaan benoemen, en er op die manier meer waardering voor gaan krijgen.³¹³ “By staging such labors in the museum, a traditional institution of the bourgeois public sphere, Ukeles’s work establishes maintenance labor as a subject for public discussion,” verklaart Helen Molesworth.³¹⁴

Helemaal achteraan haar manifest – in het deel waarin ze voorstellen doet voor een tentoonstelling die de ideeën van haar concept zou demonstreren – heeft Ukeles het ten slotte nog over ‘Earth Maintenance’. In dit deel van haar tentoonstellingsvoorstel spreekt de kunstenaar over zaken als reiniging, rehabilitatie, recyclage en conservatie, die even belangrijk zijn voor de ‘maintenance’ van de planeet. Ukeles spreekt in dit gedeelte ook over samenwerkingen met wetenschappers, iets wat overeenkomt met het werk van verschillende andere ecofeministische kunstenaars.³¹⁵ De vier bladzijden van *Maintenance Art Manifesto!* mogen dan wel vrij beperkt zijn, ze zijn binnen het genre van de ecofeministische kunst wel bijzonder invloedrijk. Ukeles legde zaken bloot waar men lang geen woorden voor vond, en suggereert oplossingen voor de problematieken in de huidige (kunst)wereld.

De zogenaamde ‘Maintenance Art’ neemt een centrale plaats in doorheen Ukeles’ volledige oeuvre. In vroegere werken uit de jaren ’60 en ’70 focust Ukeles bijvoorbeeld nog voornamelijk op dit



Figuur 15: Mierle Laderman Ukeles, *Dressing to Go Out/Undressing to Go In* [installatie met documentatie van performance], (Ronald Feldman Gallery), New York: Whitney Museum of American Art, VS, 1973.

³¹¹ LADERMAN UKELES, Mierle, *Manifesto for Maintenance Art, 1969! Proposal for an Exhibition: 'Care'*, 1969, p. 2.

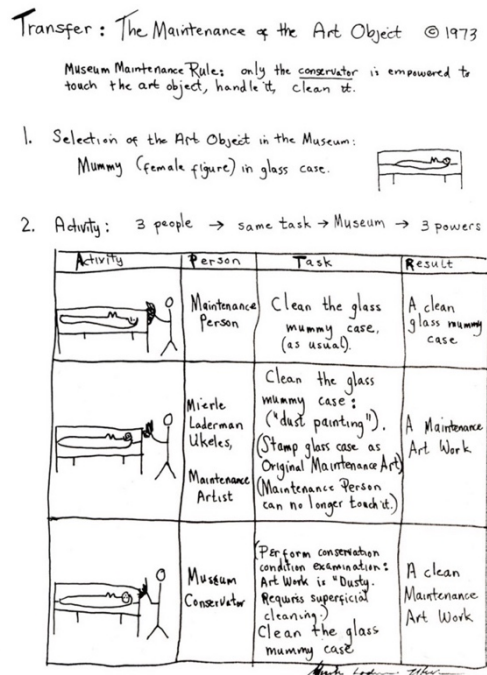
³¹² LADERMAN UKELES, *Manifesto for Maintenance Art, 1969! Proposal for an Exhibition: 'Care'*, p. 2.

³¹³ LADERMAN UKELES, *Manifesto for Maintenance Art, 1969! Proposal for an Exhibition: 'Care'*, p. 3.

³¹⁴ MOLESWORTH, Helen, 'House Work and Art Work', *October*, 92, 2000, p. 82.

³¹⁵ LADERMAN UKELES, *Manifesto for Maintenance Art, 1969! Proposal for an Exhibition: 'Care'*, p. 3.

concept vanuit een feministische benadering. Met werken die de nadruk leggen op moederschap en op alles wat komt kijken bij het onderhouden van een huishouden, levert ze zo een interessante kritiek op de onbetaalde en ondergewaardeerde taken die vrouwen verondersteld worden om zonder tegenspartelen uit te voeren. Een reeks foto's die Ukeles door haar echtgenoot liet maken, tonen de kunstenaar bijvoorbeeld tijdens het koken of bij het aankleden van haar kinderen om de deur uit te gaan; kleinschalige 'performances' die de veelheid aan zo'n taken duidelijk willen maken.³¹⁶ (fig. 15) Opvallend bij dit werk is dat het hier in de eerste plaats de foto's waren die als kunstwerk werden gezien, en niet het werk – het uitvoeren van de maintenance – dat er op getoond werd. Dit ongelijke waardesysteem frustreerde de kunstenaar, maar was dan ook net wat ze wilde aantonen. Vanwege deze overwaardering van het kunstobject, en de onderwaardering van het echte onderwerp van haar kunst – de maintenance –, moedigde Lucy Lippard Ukeles daarom ook aan om haar focus te verleggen van kunstobjecten naar processen en performances en haar werk te 'dematerialiseren', waarbij de 'maintenance' vervolgens zelf het centrale onderwerp van de kunst kon worden.³¹⁷ Dit idee blijft doorheen de rest van Ukeles' artistieke carrière cruciaal. Wat later levert Ukeles met dit concept van maintenance art ook een institutionele kritiek, wanneer ze onderzoekt wie 'de white cube wit houdt'.³¹⁸ In het werk *Transfer: The Maintenance of the Art Object* legt Ukeles bijvoorbeeld de discrepantie uit tussen de kunstenaar en diegene die het museum onderhoudt. Ukeles voegt een gedetailleerde 'handleiding' toe bij deze performance, waarin ze duidelijk uitlegt hoe de betekenis en de implicaties van een zelfde handeling kunnen veranderen naargelang de persoon die de handeling uitvoert. Op die manier kan de kunstenaar aantonen hoe absurd westerse en kapitalistische waarderingssystemen precies zijn, en vindt ze nog een argument om al deze zaken als 'maintenance art' te kunnen benoemen.³¹⁹ (fig. 16)



Figuur 16: Mierle Laderman Ukeles, *Transfer: The Maintenance of the Art Object: Mummy Maintenance: With the Maintenance Man, the Maintenance Artist, and the Museum Conservator* [grafiek bij performance], (Ronald Feldman Gallery), 1973.

³¹⁶ STEINHAUER, Jillian, 'How Mierle Laderman Ukeles Turned Maintenance Work into Art', *HyperAllergic*, 10 februari 2017, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/>.

³¹⁷ JACKSON, Shannon, 'High Maintenance: The Sanitation Aesthetics of Mierle Laderman Ukeles', in: JACKSON, Shannon, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York: Taylor & Francis, 2011, p. 90-91.

³¹⁸ PETROSSIANTS, Andreas, 'Mierle Laderman Ukeles' Maintenance and/as (Art) Work', *View. Theories and Practices of Visual Culture*, 21, 2018, p. 2.

³¹⁹ PETROSSIANTS, *Mierle Laderman Ukeles' Maintenance and/as (Art) Work*, p. 14-16.

Als onbetaalde artist-in-residence werkt in Mierle Laderman Ukeles sinds 1977 ook voor het New York City Department of Sanitation (voortaan NYDS genoemd). Door samen te werken met een stadsdienst kon Ukeles daar “de krachtige impact van ecofeministisch activisme in de kunsten aantonen in een stedelijke omgeving,” verklaart Gloria Orenstein.³²⁰ De toenmalige voorzitter van de vakbond van de vuilnisdienst, Edward T. Ostrowski, was dan ook dankbaar voor Ukeles’ werk, dat een openbaar inzicht zou leveren in de leefwereld van deze afvalverwerkers.³²¹ De kunstenaar stelt namelijk dat het belangrijke werk van de vuilnisdiensten een van de meest ondergewaardeerde onderhoudswerken in de stedelijke omgeving is. In een analyse van Ukeles’ werk bij het NYDS legt Mark Feldman uit hoe dit komt. “In onze huidige ontwikkelde wereld,” stelt hij, “wordt vuilnis ‘en masse’ pas zichtbaar wanneer er iets mis gaat.”³²² Dit laat mensen toe om de enorme afvalberg die ze dagelijks produceren te negeren. Het werk van de vuilnisdiensten, die de onzichtbaarheid van het vuilnis garanderen, wordt daarom ook als vanzelfsprekend beschouwd.³²³ Als artist-in-residence bij het NYDS heeft Ukeles – die al langer nadacht over onderhoud en zorg voor de omgeving – nog sterker kunnen focussen op het onderhoud van de stad, en op het afval dat dagelijks door mensen wordt achtergelaten, om vervolgens door andere mensen opgeruimd te worden. Met de kunstwerken die Ukeles maakte voor het NYDS spoort ze haar publiek aan om op een andere manier over het sanitaire systeem na te denken. Door afval zichtbaar te maken, dwingt ze haar publiek bovendien om te zien hoe iedereen in een stedelijke omgeving met elkaar verbonden is. Een opvallende eigenschap van de stad is ook dat er bijzonder veel mensen samenwonen op een beperkte oppervlakte, maar deze mensen lijken elkaar amper te kennen en lijken niet om elkaar te geven. Met haar werk wilt Ukeles aantonen hoe iedereen in deze steden toch ook intrinsiek met elkaar verbonden is in gemeenschappen en relationele structuren, die evengoed onderhouden en ondersteund moeten worden.³²⁴

Ukeles legt in haar eerste performancewerk voor het NYDS vervolgens ook de nadruk op gemeenschap binnen de stedelijke schoonmaakdienst, door in *Touch Sanitation* de hand van alle afvalmedewerkers – de zogenaamde ‘sanmen’ van de stad – te gaan schudden en hen te bedanken voor het “in leven houden van New York City.” Ukeles merkte dat deze sanmen vaak vereenzelvigd werden met het afval dat ze ophaalden, en dat ze om die reden vaak gemeden en niet gewaardeerd werden. Door hen persoonlijk te gaan bedanken en een hand te geven, doet de kunstenaar haar best om hun belangrijke rol in de stad ook aan anderen duidelijk te maken. Een hand geven is bovendien een

³²⁰ ORENSTEIN, Gloria Feman, ‘The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden’, *Ethics & the Environment*, 8 (1), 2003, p. 107. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “Her work demonstrates the powerful impact of ecofeminist activism in the arts within an urban setting.”)

³²¹ PETROSSIANTS, Andreas, ‘Mierle Laderman Ukeles’ Maintenance and/as (Art) Work’, *View. Theories and Practices of Visual Culture*, 21, 2018, p. 19.

³²² FELDMAN, Mark, ‘Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology and the Social Circulation of Garbage’, *Iowa Journal of Cultural Studies*, 10 (1), 2009, p. 42. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “In the contemporary developed world, garbage en masse only becomes visible when something goes wrong.”)

³²³ FELDMAN, *Inside the Sanitation System*, p. 42.

³²⁴ FELDMAN, *Inside the Sanitation System*, p. 43.

moderne, symbolische manier om verbintenis te zoeken. Hiermee wijst Ukeles ook op de manier waarop de mensen die het afval produceren, onlosmakelijk verbonden zijn met de mensen die de stad hiervan ontdoen. Hoezeer die eerste groep het misschien zou willen ontkennen, deze band kan niet genegeerd worden.³²⁵ In *Follow in Your Footsteps* gaat Ukeles vervolgens ook zelf aan de slag bij het NYDS, om zo de leefwereld en de ervaringen van de werknemers daar volledig te kunnen begrijpen. Voor dit werk kreeg de kunstenaar behoorlijk wat commentaar van feministische kunstcritici, die problemen zagen in haar wens om te integreren in de wereld van de vuilnismannen. Ukeles werd aan het begin van haar project ook geregeld lastiggevallen door deze mannen, die het gevoel hadden dat de kunstenaar als ‘nutteloze, onproductieve’ vrouw hun werk kwam verstoren en vertragen. Uiteindelijk werd Ukeles toch aanvaard als gelijkwaardige collega, zeker wanneer de sanmen inzagen dat de plaats van de kunstenaar in hun rangen ook voordelen had voor hen. Ukeles zorgde er namelijk voor dat de werkers zichtbaar en meer gewaardeerd werden, en toonde een oprecht respect voor hun arbeid.³²⁶

Mark Feldman legt uit hoe Ukeles haar publiek wilt wijzen op onderlinge stedelijke relaties, door hen uit te nodigen als gelijkwaardige partners die de betekenis van haar werk helpen vormen.³²⁷ “[Ukeles] ecological perspective lets or perhaps forces one to see the city as a complex, inter-related, and dynamic living system,” concludeert Feldman in zijn studie van Ukeles’ werk bij het NYDS, waarmee hij het belang van gemeenschap aantoont dat ook in dit werk zeker aanwezig is.³²⁸ Op Ukeles werk bij het NYDS kwam echter nog commentaar, los van de feministische kritiek waarover eerder al sprake was. Jillian Steinhauer stelt bijvoorbeeld dat Ukeles de grotere sociale systemen waarin zij bestond niet volledig had gevat. Als kunstenaar had Ukeles namelijk nog steeds het ‘sociaal kapitaal’ om haar ‘maintenance’-werk als ‘maintenance’-kunst te gaan benoemen, iets wat de sanmen zelf niet konden doen. “Ukeles was able to use art to transform the conditions of her own life — in fact, to turn maintenance art into a development — but doing the same for the sanmen would have required a more radical leap,” verklaart Steinhauer.³²⁹ Ook al was ze dan wel een ondergewaardeerde vrouwelijke kunstenaar en moeder – rollen die we wel degelijk als problematisch kunnen zien binnen een patriarchale maatschappij –, had Ukeles inderdaad wel een vrij geprivilegieerde positie. Anderzijds is het wel haar verdienste dat ze vanuit deze geprivilegieerde positie aandacht geeft aan mensen die het moeilijker hebben dan zij, en dat ze haar privileges en zichtbaarheid gebruikt om belangrijke zaken aan het licht te brengen. Vanuit haar positie van kunstenaar slaagt ze er ook in om gemeenschappen en samenwerkingen aan te moedigen.

³²⁵ FELDMAN, Mark, ‘Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology and the Social Circulation of Garbage’, *Iowa Journal of Cultural Studies*, 10 (1), 2009, p. 50-51.

³²⁶ PETROSSIANTS, Andreas, ‘Mierle Laderman Ukeles’ Maintenance and/as (Art) Work’, *View. Theories and Practices of Visual Culture*, 12, 2018, p. 19-20.

³²⁷ FELDMAN, *Inside the Sanitation System*, p. 51.

³²⁸ FELDMAN, *Inside the Sanitation System*, p. 53-54.

³²⁹ STEINHAUER, Jillian, ‘How Mierle Laderman Ukeles Turned Maintenance Work into Art’, *HyperAllergic*, 10 februari 2017, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/>.

Ten slotte is ook Ukeles' lopende project erg interessant om in deze thesis te bespreken. Voor dit project focust de kunstenaar zich op het herstellen en opnieuw invullen van de afvalsite Fresh Kills in New York, een site die in de jaren '70 bekend stond als de grootste gemeentelijke stortplaats ter wereld,³³⁰ met meer dan 2200 are in oppervlakte. Dit gegeven fascineerde de kersverse artist-in-residence bij de stedelijke vuilnisdienst indertijd onmiddellijk. De site werd afgesloten als stortplaats in maart 2001, hoewel het in september van dat jaar wel nog even werd heropend om de stad van al het puin van de aanslagen op het World Trade Center te ontdoen.³³¹ Hierna nam men de visie om het gebied opnieuw in te vullen wel weer op, en werd het stilaan gerestaureerd en omgebouwd tot een openbaar park, onder andere mee geleid door landschapsarchitect James Corner.³³² Ukeles raakte al snel bij dit project betrokken, en deelde de visie om de voormalige vuilnisbelt te transformeren en te herstellen tot een openbare plaats en een kunstsitatie die kan dienen als vruchtbare ontmoetingsplek voor de lokale gemeenschap.³³³ Ukeles filosofie in verband met Fresh Kills klinkt als volgt:

*"Fresh Kills could be a great national asset, an international model. There are thousands of degraded places, brownfields, in the world. If this can be done at a high level, in terms of design and public process, it could be a model for the work of the next century. It could make people all over the world say: "We could do something like that." That's what I want."*³³⁴

Ukeles voert tijdens de restauratiewerken van de voormalige afvalsite verscheidene kunstprojecten uit waarin ze samenwerkt met de verschillende groepen die betrokken zijn bij het grotere project, zoals ingenieurs, landschapsarchitecten en ecologen.³³⁵ Een onderdeel van zo'n project is een werk dat momenteel nog volop in ontwikkeling is, en dat de titel *LANDING* zal gaan dragen. *LANDING* zal bestaan uit drie onderdelen; een hoge 'overlook'-constructie, met daarrond twee zogenaamde 'earthworks', *Earth Bench* en *Earth Triangle*. Deze onderdelen worden verbonden door een landbrug. Op de website van het Freshkills Park staat beschreven dat "ieder onderdeel de bezoekers uitnodigt om te 'landen' en deze nieuwe soort openbare plek op drie verschillende manieren te ervaren: neergestreken en zwevend (*Overlook*), stevig op het land zelf staand (*Earth Bench*) en in het land dat

³³⁰ Freshkills Park, 'A Park Many Hands Have Built: Understanding Freshkills As Maintenance Art', *Freshkills Park. The Freshkills Park Alliance*, 13 januari 2017, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://freshkillspark.org/blog/mierle-laderman-ukeles-and-the-park-many-hands-have-built>.

³³¹ KASTNER, Jeffrey, 'ART/ARCHITECTURE; The Department of Sanitation's Artist in Residence', *The New York Times*, 19 mei 2002, <https://www.nytimes.com/2002/05/19/arts/art-architecture-the-department-of-sanitation-s-artist-in-residence.html>.

³³² FELDMAN, Mark, 'Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology and the Social Circulation of Garbage', *Iowa Journal of Cultural Studies*, 10 (1), 2009, p. 53.

³³³ FELDMAN, *Inside the Sanitation System*, p. 53.

³³⁴ KASTNER, *The Department of Sanitation's Artist in Residence*, <https://www.nytimes.com/2002/05/19/arts/art-architecture-the-department-of-sanitation-s-artist-in-residence.html>.

³³⁵ KASTNER, *The Department of Sanitation's Artist in Residence*, <https://www.nytimes.com/2002/05/19/arts/art-architecture-the-department-of-sanitation-s-artist-in-residence.html>.

een beschut toevluchtsoord wordt (*Earth Triangle*).³³⁶ (fig. 17) *LANDING* wordt het eerste permanente kunstwerk dat in het park wordt geplaatst, en zou symbool moeten staan voor het feit dat het park een site van transformatie wordt. Eens geopend, kan het dienen als een actief en toegankelijk ecologisch kunstwerk, en op die manier bijvoorbeeld ook een rol gaan spelen in de programmatie van het park, alsook in een eventuele toekomstige uitbreiding.³³⁷ In verschillende andere stadia van Ukeles'



Figuur 17: Mierle Laderman Ukeles, *plan voor LANDING*, in: Freshkills Park, 'LANDING', *Freshkills Park. The Freshkills Park Alliance, s.d.*, geraadpleegd op 23 april 2023, <https://freshkillspark.org/os-art/landing>.

kunstprojecten op de site van Fresh Kills wordt ook de participatie van een breder publiek gevraagd, wat nog maar eens het belang van samenwerking en gemeenschappen in haar oeuvre benadrukt.³³⁸ Met haar projecten in samenwerking met het First Kills park toont Ukeles aan hoeveel mensen er nodig zijn om een omgeving te ontwikkelen, en bovenal wat het betekent om zo'n omgeving dan ook op een duurzame manier te onderhouden.³³⁹

Mierle Laderman Ukeles' fascinerende concept van Maintenance Art kan vlot ingepast worden in een ecofeministische denkkader dat de focus legt op gemeenschap. Haar concept van ondergewaardeerde onderhoudstaken sluit ten eerste goed aan bij het ecofeministisch gedachtegoed dat zegt dat vrouwen en de natuur op een gelijkaardige manier worden uitgebuit, en door dit concept vervolgens te linken aan het onderhoud van het kunstinstituut en later ook aan de vuilnisdiensten, voegt de kunstenaar hier ook een andere interessante maatschappijkritiek aan toe. Het concept van gemeenschap is ook intrinsiek aanwezig in al deze commentaren. Dit zien we bijvoorbeeld al in Ukeles' manifest, waarin ze de individualiteit van de moderne maatschappij verwijt de oorzaak te zijn van verdeeldheid en uiteindelijk 'the death instinct', de ondergang van de soort en van de planeet in zijn geheel.³⁴⁰ In haar latere werk bij het New York City Department of Sanitation legt Ukeles vervolgens vrij expliciet de nadruk op het vormen van gemeenschappen binnen deze stadsdienst, en vervolgens ook op het aantonen van de relaties tussen de inwoners van de stad die afval produceren, en de mensen

³³⁶ Freshkills Park, 'LANDING', *Freshkills Park. The Freshkills Park Alliance, s.d.*, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://freshkillspark.org/os-art/landing>. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: "Each component invites visitors to 'land' and to experience this new kind of public place in three different ways: perched and floating (Overlook), standing solidly on the land itself (Earth Bench) and being within the land which becomes a sheltering refuge (Earth Triangle).")

³³⁷ Freshkills Park, *LANDING*, <https://freshkillspark.org/os-art/landing>.

³³⁸ KASTNER, Jeffrey, 'ART/ARCHITECTURE; The Department of Sanitation's Artist in Residence', *The New York Times*, 19 mei 2002, <https://www.nytimes.com/2002/05/19/arts/art-architecture-the-department-of-sanitation-s-artist-in-residence.html>.

³³⁹ Freshkills Park, 'A Park Many Hands Have Built: Understanding Freshkills As Maintenance Art', *Freshkills Park. The Freshkills Park Alliance*, 13 januari 2017, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://freshkillspark.org/blog/mierle-laderman-ukeles-and-the-park-many-hands-have-built>.

³⁴⁰ LADERMAN UKELES, Mierle, *Manifesto for Maintenance Art, 1969! Proposal for an Exhibition: 'Care'*, 1969, p. 1.

die zorgen dat dit afval ook wordt opgeruimd en dat de stad netjes wordt gehouden. Deze relaties en gemeenschappen zijn cruciaal om Ukeles' werk ten volle te kunnen begrijpen. De culminatie van dit gegeven van gemeenschap binnen een ecofeministisch denkkader in het werk van Ukeles, vinden we in haar bijdrage aan het Fresh Kills Project. Hierbij helpt de kunstenaar actief mee bij het restaureren en herwaarderen van een voormalige stortplaats, om deze site in samenwerking met een heel team aan wetenschappers, ingenieurs en andere kunstenaars en activisten, om te bouwen tot een bloeiend openbaar park waar gemeenschappen kunnen samenkomen en zelfs gevormd zouden kunnen worden. Dit project is nog steeds lopende, en hoopt in de toekomst nog meer op dit 'community'-aspect te kunnen inspelen. Mierle Laderman Ukeles focust op het belang van duurzaamheid en onderhoud, en stelt duidelijk dat samenwerkingen en gemeenschappen hier een cruciale rol in spelen. Haar enthousiaste antwoord op de vraag van de voormalige directeur van het NYDS, "How would you like to make art with 10,000 people?",³⁴¹ wijst bovendien op het feit dat Ukeles een grote voorliefde heeft voor participatieve en gemeenschapsgerichte praktijken. De manier waarop ze dit vervolgens linkt met ecologische en feministische problematieken, maakt dit een interessante casestudy binnen het onderzoek naar het belang van deze gemeenschap in ecofeministische hedendaagse kunst.

Aviva Rahmani – Gemeenschappen en samenwerkingen als katalysator

Aviva Rahmani is een volgende activistische ecofeministische kunstenaar die in verschillende van haar projecten sterk de nadruk legt op samenwerkingen en collectiviteit. Als medeoprichter van het EcoArt Network is Rahmani actief bezig met het onderzoeken van de kruispunten tussen kunst en ecologie,³⁴² en in verschillende publicaties voegt ze hier ook een uitgesproken feministisch perspectief aan toe.³⁴³ Ook vandaag nog is Rahmani een belangrijke naam binnen de ecologische en ecofeministische kunst. Ze stelt haar werken internationaal tentoon, publiceert interessante bronnen over deze onderwerpen, en geeft overal ter wereld lezingen over haar verschillende theorieën en projecten. Rahmani is bezig met videokunst, fotografie, installaties en performances, wat haar werk vlot laat aansluiten bij het ecofeministische idee dat de boodschap moet primeren op de vorm van de kunstwerken, en dat er gekozen moet worden voor een uitwerking die deze boodschap het best kan overbrengen. Haar werk sluit met andere woorden dus ook sterk aan bij de 'regels' opgesteld door het EcoArt Network – wat natuurlijk niet verwonderlijk is aangezien Rahmani een van de medeoprichters van deze groep is.³⁴⁴

³⁴¹ KASTNER, Jeffrey, 'ART/ARCHITECTURE; The Department of Sanitation's Artist in Residence', *The New York Times*, 19 mei 2002, <https://www.nytimes.com/2002/05/19/arts/art-architecture-the-department-of-sanitation-s-artist-in-residence.html>.

³⁴² GEFFEN, Amara, ROSENTHAL, Ann, FREMANTLE, Chris & RAHMANI, Aviva (eds.), *Ecoart in Action: Activities, Case Studies, and Provocations for Classrooms and Communities*, New York: New Village Press, 2022.

³⁴³ O.a. RAHMANI, Aviva, 'Practical Ecofeminism', in: FROSTIG, Karen & HALAMKA, Kathy A. (eds.), *Blaze: Discourse on Art, Women and Feminism*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 315-332.

³⁴⁴ EcoArt Network, 'About the Community', *EcoArt Network*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.ecoartnetwork.org/about>.

Aviva Rahmani groeide op in de jaren '60 en '70 van de vorige eeuw in de Verenigde Staten, als dochter van oorlogsvluchtelingen. De ervaringen en getuigenissen van haar familie maakten Rahmani naar eigen zeggen bewust van verschillende gevallen van ecologische onrechtvaardigheid, en door in haar jonge jaren veel te reizen met haar familie raakte ze ook gefascineerd door allerlei strategieën die lokale inheemse groepen aanwenden om ecologisch geweld en milieuveranderingen te overleven. Deze kennis stelde Rahmani in staat om reeds sinds haar negentiende ook zelf actief te zijn als ecologisch kunstenaar. Rahmani volgde een uitgebreide opleiding in de kunsten, en vervulde in 2015 een doctoraat over haar zogenaamde *Trigger Point Theory* aan de Universiteit van Plymouth in Groot-Brittannië.³⁴⁵ In een interview met Felicity Stone legt Rahmani uit hoe haar fascinatie voor complexe systemen zijn oorsprong kent in haar jeugd. Haar vader was namelijk landontwikkelaar, en Rahmani herinnert zich hoe hij de wereld bekeek als een groot netwerk van allerlei verschillende elementen die met elkaar in verbinding stonden. Hoewel zij zich uiteindelijk zou inzetten om de schadelijke impact van ontwikkelaars als haar vader tegen te gaan en de natuurlijke gebieden in hun originele staat te herstellen, had deze manier van denken wel een impact op Rahmani's visie op de wereld als een complex en adaptief systeem.³⁴⁶

In de literatuur wordt Rahmani vaak aangehaald als een van de centrale ecologische/ecofeministische kunstenaars in de hedendaagse periode, en verschillende auteurs zien haar werk als een voorbeeld voor kunst die focust op ecologische problematieken, gelinkt aan feministische kwesties en het belang van gemeenschap.³⁴⁷ Suzanne Farkas stelt bijvoorbeeld dat Rahmani deel uitmaakt van een nieuwe generatie van kunstenaars die het collectieve actief engageren in hun ecologische projecten. In deze projecten komt de nadruk volgens Farkas vaak te liggen op de genezing van omgevingen en op interactieve samenwerkingen in gemeenschappen.³⁴⁸ Suzana Milevska noemt Rahmani een kunstenaar die betrokken was bij transdisciplinair onderzoek, nog voordat deze vorm van 'research art' zo 'hip' was als vandaag.³⁴⁹ In de eerder besproken tekst van Laurie E. Hicks en Roger J. H. King halen deze auteurs de kunstenaar ook aan als een voorbeeld van iemand die een belangrijke rol kan spelen in het sensibiliseren van een breder publiek over zaken als klimaatverandering en de impact van de mens op de natuur.³⁵⁰ Ten slotte haalt ook Gloria Orenstein Rahmani aan in haar

³⁴⁵ RAHMANI, Aviva, 'Biography', *Aviva Rahmani. Art Activist*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.avivarahmani.com/biography>.

³⁴⁶ RAHMANI, Aviva, *Complex Systems. Q&A*, geïnterviewd door Felicity Stone, [Online interview], *Aviva Rahmani. Art Activist*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.avivarahmani.com/complex-systems>.

³⁴⁷ HEARTNEY, Eleanor, 'How the Ecological Art Practices of Today Were Born in 1970s Feminism', *Art in America*, 22 mei 2020, geraadpleegd op 18 mei 2022, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/ecofeminism-women-in-environmental-art-1202688298/>; ORENSTEIN, Gloria Feman, 'The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden', *Ethics & the Environment*, 8 (1), 2003, p. 103-111.; FARKAS, Suzanne, 'Women Artists Creating Space for Healthy Communities', *WE International*, 48/49, 2000, p. 15-17.; MILEVSKA, Suzana, *The Clean, the Dirty, and the Hybrid: Ecofeminist Art Practices*, lecture by Suzana Milevska [online video], 21 mei 2021, geraadpleegd op 18 mei 2022, beschikbaar op: https://www.youtube.com/watch?v=Tbyg_ZUIfyw&t=1s.

³⁴⁸ FARKAS, *Women Artists Creating Space for Healthy Communities*, p. 15.

³⁴⁹ MILEVSKA, *The Clean, the Dirty, and the Hybrid*, https://www.youtube.com/watch?v=Tbyg_ZUIfyw&t=1s.

³⁵⁰ HICKS, Laurie E. & KING, Roger J. H., 'Confronting Environmental Collapse: Visual Culture, Art Education, and Environmental Responsibility', *Studies in Art Education*, 48 (4), 2007, p. 332-335.

belangrijke overzichtstekst *The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden*. Orenstein beschrijft Rahmani als een hedendaagse kunstenaar die focust op een “multidimensionale verbondenheid met haar totale omgeving.”³⁵¹

Ook in haar eigen literatuur verklaart Rahmani waarom ze het belangrijk vindt om haar oeuvre te plaatsen binnen een ecofeministisch denkkader. Haar werk was naar eigen zeggen altijd al bezig met het definiëren van haar bijzondere positie ten opzichte van het land en van de aarde, in vergelijking met de positie van de machthebbers van de patriarchale maatschappij.³⁵² Hoewel Rahmani vaak in de eerste plaats wordt besproken als een ecologisch kunstenaar, stelt ze zelf ook dat “zolang seksuele onrechtvaardigheid blijft bestaan, het moeilijk is voor haar om een toekomst te zien waarin dit geen invloed zou hebben op haar werk.”³⁵³ In een ander interview verklaart de kunstenaar ook nog eens waarom de aandacht voor deze kwesties vaak het sterkst wordt uitgedrukt in de kunsten, iets wat eerder in deze thesis ook al werd aangehaald. “Kunstenaars”, zo stelt Rahmani, “kennens een relatief gemak om de dingen te benoemen zoals we ze zien en om de waarheid te zeggen, hoe provocerend ook. [...] Maar in het geval van klimaatverandering kunnen we echter niet evenaren hoe catastrofaal de realiteit waarmee we geconfronteerd worden al is.”³⁵⁴ Kunst kan volgens Rahmani niet anders dan provocerend zijn, en om die reden speelt het ook een cruciale rol bij het aankakten en hopelijk oplossen van politieke, maatschappelijke, feministische en ecologische kwesties.³⁵⁵

Een belangrijk concept om bij het academisch en artistiek werk van Rahmani aan te halen, is haar *Trigger Point Theory as Aesthetic Activism*, waar ze zoals eerder vermeld haar doctoraat aan de Universiteit van Plymouth aan wijdde.³⁵⁶ Rahmani’s Trigger Point Theory zou een oplossing kunnen bieden voor de huidige ecologische crisis, door projecten te realiseren die op de kruising staan tussen kunst en wetenschap, en die zo op een academisch gegronde manier een publiek bewustzijn kunnen doen ontstaan.³⁵⁷ Zo’n collaboratieve inter-/transdisciplinaire aanpak zou met andere woorden een antwoord kunnen bieden op de problematieken die het gevolg zijn van het zogenaamde

³⁵¹ ORENSTEIN, *The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden*, p. 109. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “[The contemporary ecofeminist artist strives to understand] her multi-dimensional interconnectedness with her total environment.”)

³⁵² RAHMANI, Aviva, *Feminist Art. Q&A*, geïnterviewd door Felicity Stone, [Online interview], *Aviva Rahmani. Art Activist*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.avivarahmani.com/feminist-art>.

³⁵³ RAHMANI, *Feminist Art. Q&A*, <https://www.avivarahmani.com/feminist-art>. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “As long as sexual injustice remains, it’s hard for me to foresee a time when it would not inform my work.”)

³⁵⁴ RAHMANI, Aviva, *Political Art. Q&A*, geïnterviewd door Felicity Stone, [Online interview], *Aviva Rahmani. Art Activist*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.avivarahmani.com/political-art>. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “Artists have a relative comfort level with calling things as we see them and speaking truth to power no matter how provocative. [...] But in the case of climate change, we can’t make or match just how catastrophic the realities we face already are.”)

³⁵⁵ RAHMANI, *Political Art. Q&A*, <https://www.avivarahmani.com/political-art>.

³⁵⁶ RAHMANI, Aviva A., *Trigger Point Theory as Aesthetic Activism: A Transdisciplinary Approach to Environmental Restoration*, onuitgegeven doctoraatsproefschrift, Plymouth University, 2015.

³⁵⁷ MILEVSKA, Suzana, *The Clean, the Dirty, and the Hybrid: Ecofeminist Art Practices, lecture by Suzana Milevska* [online video], 21 mei 2021, geraadpleegd op 18 mei 2022, beschikbaar op: https://www.youtube.com/watch?v=Tbyg_ZUlfyw&t=1s; RAHMANI, Aviva, ‘Aviva Rahmani’, *Honoring the Future. Creating Climate SmART Communities*, 2023, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.honoringthefuture.org/climate-smarts/artist-to-know/aviva-rahmani/>.

Antropoceen,³⁵⁸ dat zware schade heeft aangericht aan de natuurlijke omgeving.³⁵⁹ Rahmani stelt dat kleinere interventiepunten zouden kunnen dienen als zogenaamde ‘triggers’ voor een breder en grootschaliger landschapsherstel, en dat een transdisciplinaire aanpak vervolgens het best in staat zou zijn om deze punten te herkennen en in kaart te brengen.³⁶⁰ Hier kunnen we opnieuw verwijzen naar enkele van de centrale ideeën uit recente ecofeministische literatuur, die ook de nadruk leggen op deze interdisciplinaire samenwerkingen en ook stellen dat kleine cases vaak een interessante leerschool kunnen zijn voor het oplossen van grootschalige problematieken.³⁶¹ Voor het uitwerken van deze theorie werkte de kunstenaar reeds samen met verschillende wetenschappers en activisten,³⁶² waarmee ze meteen al de voordelen van haar aanpak demonstreerde. Ze wijst hiermee ook op het belang van vriendschappen en het vormen van gemeenschappen van gelijkgestemden, die volgens haar efficiënte bijdragen kunnen leveren aan het ontwikkelen van theorieën en het uitwerken van verschillende projecten.³⁶³ Door de vaak complexe theoretische onderwerpen van klimaatproblematieken en dergelijke in de kunst uit te drukken, kan Rahmani als het ware de inhoud van deze kwesties behapbaar maken voor een groter publiek, en zo meer effect hebben en meer veranderingen en oplossingen mobiliseren. Omgekeerd zou ecologische kunst zou volgens Rahmani geen inhoud of impact kunnen hebben als er geen feitelijke wetenschap bij betrokken zou worden, vandaar dat zij hier in haar werk net zo sterk op focust. “I am basically just an artist. So, I take everything in and spit out something that sometimes makes sense. It isn’t a conscious act of deciding what might make a particular impact, although I am often sure I want to impact something that deeply troubles me,” legt de kunstenaar uit.³⁶⁴ De Trigger Point Theory kan bovendien ook toegepast worden op andere velden buiten de hedendaagse ecologische kunst, aangezien het in essentie gaat om een combinatie van verschillende interdisciplinaire praktijken.³⁶⁵ In dat opzicht kunnen we Rahmani zeker inpassen in het onderwerp van deze thesis. Haar praktijk is namelijk ook gefocust op ecofeministische problematieken, en de nadruk op gemeenschap hierin valt te begrijpen in de zin van interdisciplinaire samenwerkingen. Rahmani vermeldt hierbij echter ook wel de moeilijkheden van zo’n interdisciplinaire samenwerkingen en activistische gemeenschappen. Zo legt ze bijvoorbeeld uit hoe de

³⁵⁸ De term ‘antropoceen’ wordt vaak kritisch gebruikt om te wijzen op het geologische tijdvak waarin we ons vandaag zouden bevinden, waarin de mens (antropos) centraal wordt geplaatst en waarin die mens de grootste impact heeft op de natuurlijke omgeving. De term wordt niet officieel erkend door wetenschappers als een geologisch tijdperk, maar wordt door milieucritici en activisten wel vaak gebruikt om te wijzen op de problematieken van onze hedendaagse, antropocentrische maatschappij.

³⁵⁹ RAHMANI, Aviva, ‘A Community of Resistance: Collaborative Work with Science and Scientists’, *Women Eco Artists Dialog* [online tijdschrift], 7, 2014, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://directory.weadartists.org/communities-art-science>.

³⁶⁰ RAHMANI, *A Community of Resistance*, <https://directory.weadartists.org/communities-art-science>.

³⁶¹ ESTÉVEZ-SAA, Margarita & LORENZO-MODIA, María Jesús, ‘The Ethics and Aesthetics of Eco-caring: Contemporary Debates on Ecofeminism(s)’, *Women’s Studies*, 47 (2), 2018, p. 131, 141.

³⁶² RAHMANI, *A Community of Resistance*, <https://directory.weadartists.org/communities-art-science>.

³⁶³ RAHMANI, *A Community of Resistance*, <https://directory.weadartists.org/communities-art-science>.

³⁶⁴ RAHMANI, Aviva, *Complex Systems. Q&A*, geïnterviewd door Felicity Stone, [Online interview], *Aviva Rahmani. Art Activist*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.avivarahmani.com/complex-systems>.

³⁶⁵ RAHMANI, *Complex Systems. Q&A*, <https://www.avivarahmani.com/complex-systems>.

wetenschappelijke wereld anders lijkt te werken dan de wereld van de kunsten, aangezien die eerste bijvoorbeeld wel openstaat voor samenwerkingen, maar dan vaak erg competitief is ingesteld op het vlak van het publiceren van onderzoek. De wereld van de kunsten daarentegen is vaak nog heel individualistisch en functioneert in een rigide economisch netwerk. Interdisciplinaire samenwerkingen kunnen bijgevolg zorgen voor confrontaties en tegengestelde visies. De oplossing, volgens



Figuur 18: Aviva Rahmani, 'Ghost Nets' Bed of Nets [installatie van netten op geschilderd ijzeren bed, foto door Aviva Rahmani], Maine, VS, 1992.

Rahmani, is het accepteren van het onbekende, en leren leven met tegenstellingen: "If we are to expand this community of resistance, one challenge to a productive collaboration will continue to be the willingness to challenge – and be challenged by – the unfamiliar."³⁶⁶

Ghost Nets is een interessant project van Rahmani om binnen de context van deze thesis te bespreken. De titel van dit werk verwijst naar de verloren netten van vissers op zee, die – eens ze verloren raken en dus niet langer hun economische doel dienen – nog steeds veel schade aanrichten aan het leven onder water. Rahmani gebruikt dit concept als een metafoor voor de ecologische schade die in het verleden werd aangericht aan de planeet, die nu misschien niet meer direct zichtbaar is, maar die wel nog steeds grootschalige problemen blijft veroorzaken.³⁶⁷ (fig. 18) In 1990 verhuisde de kunstenaar van Californië naar de kust van de Amerikaanse staat Maine, oorspronkelijk om te genezen van haar chronische vermoeidheid. Eens ze meer vertrouwd raakte met de regio en de staat van de natuurlijke omgeving daar – een vervuild brak moerassysteem – besloot Rahmani al snel om hier een project op te starten dat naast haar eigen gezondheid, ook de gezondheid van de omgeving zou verbeteren. Dit project linkte ze meteen ook aan de lokale gemeenschap van de kust van Maine; voornamelijk mensen die leefden van de visvangst en die op zich al een diepgaande kennis hadden over de toestand van hun habitat. Rahmani's woonplaats was gevestigd op een voormalige afvalberg, wat natuurlijk een uitdaging bood voor het herstellen van de site.³⁶⁸ Dit gegeven biedt bovendien een interessante vergelijking met het *Fresh Kills* project waar Mierle Laderman Ukeles bij betrokken is.

³⁶⁶ RAHMANI, Aviva, 'A Community of Resistance: Collaborative Work with Science and Scientists', *Women Eco Artists Dialog* [online tijdschrift], 7, 2014, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://directory.weadartists.org/communities-art-science>.

³⁶⁷ ORENSTEIN, Gloria Feman, 'The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden', *Ethics & the Environment*, 8 (1), 2003, p. 109.; RAHMANI, Aviva, 'A Pilgrim's Progress Experiences in Wetlands Restoration', *Inter-Island News*, november 1995, p. 8.; RAHMANI, Aviva, 'Ghost Nets: The Medicine Wheel Garden', *Leonardo*, 25 (1), 1992, p. 96.

³⁶⁸ ORENSTEIN, *The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden*, p. 109.

Rahmani's project zou uiteindelijk ongeveer tien jaar in beslag nemen, van 1991 tot 2000,³⁶⁹ maar opnieuw verwijzend naar de theorieën van Ukeles, is het natuurlijk ook vandaag nog steeds belangrijk om deze plaats te onderhouden. Rahmani was als feministe ook voornamelijk geïnteresseerd in het onderzoeken van de metafoor van het 'huishouden', waarbij ze de hele planeet beschouwt als een 'thuis' die we ook gezond en ordelijk moeten houden voor ons eigen welzijn en het welzijn van al het andere leven op die planeet.³⁷⁰

De kunstenaar beschrijft haar verhuis van Californië naar Maine ook als een "politieke beslissing over water".³⁷¹ In Californië observeerde ze namelijk hoe het water uit de Colorado rivier uit de armere delen van de regio werd omgeleid naar de rijkere westelijke steden, waar het verspild werd voor futiele zaken als het wassen van luxeauto's en het bewateren van gemanicuurde grasperkjes. Een ander groot deel werd gebruikt voor de landbouw. Lokale inheemse landbouwtechnieken zouden een oplossing kunnen bieden voor deze problemen van gigantische verspilling, maar het westen blijft hier achterdochtig over en blijft liever bij de voor hen gekende Angelsaksische methodes.³⁷² Rahmani hoopte in Maine een betere situatie te observeren, wat ze uiteindelijk ook vond wanneer ze merkte dat men in deze regio meer focust op lokale kennis en de relaties tussen land en water. Toch hebben multinationals en andere exploiterende en vervuilende industrieën ook hier wel degelijk een impact op de omgeving, wat in Rahmani's werk ook in vraag wordt gesteld.³⁷³ De kunstenaar onderzocht met *Ghost Nets* de linken tussen de aarde, gemeenschappen, tijd, ruimte en gezondheid, kwesties die op hun beurt dan ook nog eens gelinkt werden aan ecologische en feministische kwesties.³⁷⁴

De concrete uitwerking van het project bestaat uit verschillende elementen en wordt uitgevoerd in verschillende stadia die telkens andere belangrijke zaken belichten. Door te focussen op het herstellen van de moerassen in Maine, de zogenaamde 'wetlands', wijst Rahmani ten eerste op de manier waarop deze gebieden lang genegeerd werden ten voordele van economisch gewin. Hun 'onbruikbaarheid' als landbouwgrond of viswater zorgde er vaak voor dat de gebieden werden drooggelegd, een proces van zogenaamde 'desertification', wat de zo belangrijke biodiversiteit in deze gebieden sterk inperkte.³⁷⁵ Om diezelfde reden zijn deze gebieden ook amper in kaart gebracht en bestudeerd, waardoor weinig mensen zich bewust zijn van hun belang. Moerassen hebben nochtans een cruciale functie in het filteren en schoonmaken van het water uit het binnenland voor het de zee in gaat, wat belangrijke gevolgen heeft voor al het leven in en op het water.³⁷⁶ Rahmani beschrijft hoe ze

³⁶⁹ FARKAS, Suzanne, 'Women Artists Creating Space for Healthy Communities', *WE International*, 48/49, 2000, p. 15.; RAHMANI, Aviva, 'Restoring a 'pocket' saltmarsh', *Inter-Island News*, 11 april 1998, p. 16.

³⁷⁰ FARKAS, *Women Artists Creating Space for Healthy Communities*, p. 16.

³⁷¹ RAHMANI, Aviva, 'A Pilgrim's Progress Experiences in Wetlands Restoration', *Inter-Island News*, november 1995, p. 8.

³⁷² RAHMANI, *A Pilgrim's Progress Experiences in Wetlands Restoration*, p. 8. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: "[For me, coming to live in Maine from California was] a political decision about water.")

³⁷³ RAHMANI, *A Pilgrim's Progress Experiences in Wetlands Restoration*, p. 8.

³⁷⁴ FARKAS, *Women Artists Creating Space for Healthy Communities*, p. 15.

³⁷⁵ RAHMANI, *A Pilgrim's Progress Experiences in Wetlands Restoration*, p. 8.

³⁷⁶ RAHMANI, *Restoring a 'pocket' saltmarsh*, p. 1.

het project begon zoals ze ieder kunstwerk zou beginnen; met potlood en papier, om alle verschillende delen en details van het moeras rondom haar huis op te tekenen. Vervolgens bestudeerde ze haar observaties met de hulp van wetenschappers, specialisten en lokale mensen, om onder andere te onderzoeken hoe de natuurlijke netwerken en ‘plant communities’ op de site in hun werk gingen en welke wilde dieren er allemaal door de site passeerden. Ook hier werd de kunstenaar opnieuw geconfronteerd met de onderwaardering van de moerasgebieden, wanneer bleek dat ze van de overheidsinstanties geen budgetten of subsidies kreeg om deze projecten uit te voeren. Dit heeft deels ook te maken met het feit dat de site vrij klein is en de impact dus visueel niet zo groot zou zijn.³⁷⁷ Het aantonen van grotere problemen aan de hand van kleinere casestudies is nochtans wel een van de centrale punten van Rahmani’s Trigger Point Theory. Bovendien is de kost van deze restauratieve projecten volgens Rahmani een complex gegeven, aangezien de economische teloorgang ten gevolge van het verdwijnen van de moerassen moeilijk ingeschat kan worden, maar wellicht nog veel groter zou zijn. Uiteindelijk zou het succesvol uitvoeren van zo’n project op een kleinere site als referentie kunnen dienen voor veel grotere projecten, een waardevol aspect dat men niet in geld kan uitdrukken. Het voornaamste doel van het *Ghost Nets*-project was om op kleine schaal te onderzoeken welke strategieën het meest efficiënt zouden zijn om natuurgebieden te herstellen, om deze dan vervolgens te kunnen extrapoleren naar grotere sites.³⁷⁸ Door alle gedetailleerde observaties kon de kunstenaar samen met haar ‘community’ van specialisten nadenken over de beste systemen om de gebieden opnieuw te doen gedijen.³⁷⁹

Na al dit voorbereidend werk kon uiteindelijk de ‘eerste fase’ van het *Ghost Nets* project worden uitgevoerd. Deze fase kreeg de titel *The Medicine Wheel Garden*, en was gericht op het genezen van mensen en hun omgeving. *The Medicine Wheel Garden* diende als een soort van openingsritueel voor de rest van het project, en focuste op een reeks van ceremonies en rituele praktijken die de plaats ook symbolisch zouden moeten genezen.³⁸⁰ Eventueel kunnen we hier opnieuw verwijzen naar het werk van de spirituele ecofeministische kunstenaars waarover eerder in deze thesis reeds sprake was, al ligt Rahmani’s nadruk minder op het ‘heilig maken’ van de natuur en een natuurlijke ‘goddess’, maar eerder op de plaats van het project binnen de lokale gemeenschap in Maine. De rituelen werden uitgevoerd door Grandfather Thunder Cloud, een van de ouderen van de Cherokee Nation die in het gebied leven, die op 11 augustus 1991 de eerste traditionele genezende ceremonie uitvoerde in de tuin van Rahmani’s woonplaats.³⁸¹ Hiermee toont de kunstenaar ook het belang aan van lokale gemeenschappen

³⁷⁷ RAHMANI, Aviva, ‘Restoring a ‘pocket’ saltmarsh’, *Inter-Island News*, april 1998, p. 1.

³⁷⁸ RAHMANI, Aviva, ‘A Community of Resistance: Collaborative Work with Science and Scientists’, *Women Eco Artists Dialog* [online tijdschrift], 7, 2014, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://directory.weadartists.org/communities-art-science>.

³⁷⁹ RAHMANI, *Restoring a ‘pocket’ saltmarsh*, p. 1.; RAHMANI, *A Community of Resistance*, <https://directory.weadartists.org/communities-art-science>.

³⁸⁰ RAHMANI, Aviva, ‘Ghost Nets: The Medicine Wheel Garden’, *Leonardo*, 25 (1), 1992, p. 96-97.

³⁸¹ RAHMANI, *Ghost Nets: The Medicine Wheel Garden*, p. 96-97.

aan, alsook het belang van ook deze mensen te betrekken bij projecten als *Ghost Nets*, net omdat hun lokale kennis voor het herstellen van natuurlijke omgevingen cruciaal kan zijn. Daarenboven werd de *Medicine Wheel Garden* ook effectief uitgebouwd als een tuin die in volledige interactie staat met Rahmani's woning op de site en met het moeras er rond, gemaakt in samenwerking met architect Steve Robinson.³⁸² (fig. 19) Met deze eerste verkenning van *Ghost Nets* wijst Rahmani meteen al op verschillende plaatsen op het belang van samenwerkingen, en vooral van lokale gemeenschappen en de kennis die deze gemeenschappen inherent in zich dragen.



Figuur 19: Aviva Rahmani, *Detail of the Medicine Wheel Garden with Rocks in the Distance*, in: RAHMANI, Aviva, 'Ghost Nets: The Medicine Wheel Garden', *Leonardo*, 25 (1), 1992, p. 96, fig. 5.

Door uitgebreid onderzoek te doen naar restauratieve projecten, kwam de kunstenaar bovendien in contact met verschillende andere

wetenschappers, academici en specialisten, waarmee ze ook haar eigen netwerk, haar eigen 'community' van gelijkgestemden, kon uitbreiden.³⁸³ Ook bij de verdere fasen van het *Ghost Nets* project doet Rahmani beroep op een uitgebreid netwerk van specialisten; een transdisciplinaire aanpak die enorm voordelig bleek voor een efficiënte en impactvolle restauratie van het natuurlijke moerasgebied in Maine.³⁸⁴

In het ecofeministisch werk van Aviva Rahmani komt het belang van gemeenschap, vriendschap en samenwerking als tools voor herstellende inspanningen sterk naar boven. Rahmani's betrokkenheid bij zowel feministisch als ecologisch activisme, onder andere als medeoprichter van het belangrijke EcoArt Network, gaf haar de middelen om deze zaken ook te gaan verwerken in haar kunst. Wanneer ze haar Trigger Point Theory uitwerkte, kon ze hier ook het belang van gemeenschap aan toevoegen. Om die reden wordt Rahmani ook in verschillende overzichtsbronnen aangehaald als een van de belangrijkste kunstenaars van de hedendaagse ecologische en ecofeministische kunst, aangezien ze de idealen van deze verschillende bewegingen volledig ter harte neemt, en vaak ook uitwerkt en verder uitdenkt om nog doelgerichter te kunnen toepassen. Het idee van de Trigger Point Theory – dat het herwaarderen van kleinere sites of het oplossen van kleinere problematieken kan dienen als een model

³⁸² RAHMANI, Aviva, 'Ghost Nets: The Medicine Wheel Garden', *Leonardo*, 25 (1), 1992, p. 97.

³⁸³ RAHMANI, Aviva, 'A Pilgrim's Progress Experiences in Wetlands Restoration', *Inter-Island News*, november 1995, p. 8.

³⁸⁴ RAHMANI, Aviva, 'A Community of Resistance: Collaborative Work with Science and Scientists', *Women Eco Artists Dialog* [online tijdschrift], 7, 2014, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://directory.weartists.org/communities-art-science>.

voor bredere ecologische en maatschappelijke bewustwording, en dat inter- en transdisciplinaire samenwerkingen hier een cruciale rol in spelen – komt duidelijk naar boven in het *Ghost Nets* project. In dit collaboratief en interdisciplinair project richt Rahmani zich op het herstellen van de omgeving en op het verbeteren van de sociale situatie rondom haar woonplaats aan de kust van de Amerikaanse staat Maine, die zich op een voormalige stortplaats bevindt. In samenwerking met wetenschappers, verschillende ecologische specialisten en – erg belangrijk – lokale gemeenschappen, tracht de kunstenaar deze vervuilde site opnieuw te herstellen als moeras, om zo de voordelen van het behouden en onderhouden van dit soort van landschappen te kunnen demonstreren. Rahmani maakt in verschillende publicaties duidelijk dat dit project nooit tot stand zou zijn gekomen zonder de uitgebreide hulp van haar netwerk en persoonlijke gemeenschap van gelijkgestemden, die ondanks enkele moeilijkheden toch allen hetzelfde doel voor ogen hadden; het herstellen van het moeras in Maine. Rahmani is bovendien een goed voorbeeld van een kunstenaar die zichzelf volledig in de gemeenschappen plaatst waarin ze werkt, om zo niet alleen het vertrouwen van de lokale bevolking te winnen, maar ook te kunnen leren van hun ervaringen en kennis. Rahmani legt een sterke focus op het belang van gemeenschappen en groepsgebeuren, en op de manier waarop die eventueel problematische rollenpatronen zouden kunnen doorbreken en milieuproblematieken aanpakken.

Marwa Arsanios – Gemeenschap en connectiviteit in strijd

Een actuele kunstenaar die momenteel ook bezig is met ecofeministische kwesties, is Marwa Arsanios (°1978, Washington DC, Verenigde Staten). Deze kunstenaar, filmmaker en onderzoeker behoort tot de ‘jongere garde’ van ecofeministische kunstenaars en is daarom interessant om te bestuderen in dit overzicht van gemeenschap in ecofeministische kunst. Arsanios is ook op academisch vlak erg actief, en draagt in die hoedanigheid ook bij aan het vormen van de actuele theorieën omtrent ecofeministische kunst. Haar kunstwerken worden vaak vergezeld door een serie aan academische publicaties over de onderwerpen van de werken in kwestie, en bieden op die manier ook meer diepgang. In verschillende van haar projecten focust de Libanese kunstenaar bovendien op het belang van gemeenschappen en activistische groeperingen in het bestrijden van ecologische geweldpleging, wat haar een bijzonder interessante casestudy maakt voor deze thesis. Arsanios’ kunst werd in academische literatuur nog niet bijzonder vaak besproken, vandaar dat ik mij in dit deel ook voornamelijk toeleeg op een eigen analyse van haar werk in combinatie met wat de kunstenaar hier zelf over heeft geschreven. Enkele recentere recensies of analyses van kunstcritici en andere auteurs dienen hier ook als bron, natuurlijk bekeken met de nodige kritisch noot.

Concrete biografische informatie is bij Marwa Arsanios moeilijker te vinden dan bij de andere kunstenaars die hier als casestudies worden aangehaald. Aangezien haar persoonlijke biografie minder

relevant is voor het begrip van haar kunst, houd ik dit deel dan ook vrij beperkt. Arsanios' familie heeft wortels in Libanon, maar de kunstenaar zelf werd geboren in de Amerikaanse stad Washington DC. Arsanios groeide wel op in de Libanese hoofdstad Beiroet, in een periode waarin dit land een woelige tijd doormaakte.³⁸⁵ Vandaag woont en werkt ze tussen Beiroet en Berlijn. Arsanios behaalde in 2007 een masterdiploma Schone Kunsten aan de University of the Arts in Londen, waar ze indertijd nog vrij traditioneel werkte in de grafische kunsten.³⁸⁶ Na haar opleiding voerde ze onderzoek uit in verschillende andere academische instellingen, waaronder de Jan Van Eyck Academie in Maastricht en de Akademie der bildenden Kunst in Wenen. Haar werk werd al wereldwijd tentoongesteld, en de kunstenaar mocht ook verschillende artistieke prijzen in ontvangst nemen.³⁸⁷ In verschillende van haar projecten legt Arsanios de nadruk op politieke en maatschappelijke concepten, en ze focust in het bijzonder op kwesties als gender, ruimtelijke ordening, en de problematieken van het land en natuurlijke omgevingen.³⁸⁸ In 2007, vlak na het afronden van haar studies, richtte Marwa Arsanios samen met haar nicht Mirene Arsanios het onderzoeksproject 98Weeks op; een collaboratief project dat om de 98 weken van onderzoeksonderwerp verandert. Het project neemt onder andere de vorm aan van workshops, gemeenschapsgerichte projecten, seminaries, leesgroepen, publicaties en tentoonstellingen, en is naast artistiek onderzoek ook gefocust op theoretische en praktische kwesties.³⁸⁹ Uit deze praktijken blijkt al snel dat Marwa Arsanios veel nadruk legt op samenwerkingen in groepsverband, dat ze collaboratieve methodologieën en toevallige ontmoetingen belangrijk vindt en dat ze waarde hecht aan werken met en in gemeenschappen. Daarnaast linkt Arsanios ook in zo goed als al haar werken academisch onderzoek aan haar artistieke praktijken.³⁹⁰ De kunstenaar is naar eigen zeggen "geïnteresseerd in artistieke praktijken, en ze is geïnteresseerd in politiek,"³⁹¹ een dubbele focus die in verschillende van haar werken erg duidelijk naar boven komt. Deze focus is ook duidelijk aanwezig in haar werken die specifiek ecofeministisch geïnspireerd zijn.

Arsanios' werken met een feministische en ecologische insteek zijn talrijk. Het werk waar ik in deze thesis op focus, is het project waar de kunstenaar al sinds 2017 mee bezig is, dat als titel *Who is afraid of ideology?* heeft. Dit project werd op verschillende internationale tentoonstellingen reeds positief onthaald vanwege de interessante vragen die er gesteld worden over maatschappelijke en

³⁸⁵ ARSANIOS, Marwa, 'The Production of the Utopian Image', in: HAQ, Nav, MARTINEZ, Pablo & OPREA, Corina (eds.), *Austerity and Utopia* [pdf], L'Internationale Online, 2020, p. 62-63, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op <https://d2tv32fgpo1xa1.cloudfront.net/files/internationaleonline-austerityandutopia-2020-web.pdf>.

³⁸⁶ 'In Focus: Marwa Arsanios', *Frieze*, 135, 2013, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op <https://www.frieze.com/article/focus-marwa-arsanios>.

³⁸⁷ 'Marwa Arsanios', *DAI Roaming Academy*, s.d., geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://dutchartinstitute.eu/page/10424/marwa-arsanios>.

³⁸⁸ 'Marwa Arsanios', *Documenta Fifteen*, 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/marwa-arsanios/>.

³⁸⁹ 'Marwa Arsanios', *Akademie Schloss Solitude*, 2023, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.akademie-solitude.de/en/person/marwa-arsanios/>.

³⁹⁰ COLLIER, Madeleine, 'Ecofeminism with Marwa Arsanios', *Sense of Cinema*, mei 2021, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.sensesofcinema.com/2021/interviews/ecofeminism-with-marwa-arsanios/>.

³⁹¹ COLLIER, *Ecofeminism with Marwa Arsanios*, <https://www.sensesofcinema.com/2021/interviews/ecofeminism-with-marwa-arsanios/>. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: "[But at the end of the day,] I'm interested in artistic practice, and I'm interested in politics.")

ecologische problematieken.³⁹² In de reeks kortfilms legt Arsanios zich toe op ecofeministische perspectieven binnen de debatten over ecologische geweldpleging en het recht op land in regio's als Irak, Noord-Syrië, Colombia en uiteindelijk ook haar thuisland Libanon.³⁹³ De kunstenaar stelt zich vragen over de rol van gemeenschappen van vrouwen die zich toelagen op het oplossen van deze vraagstukken, en onderzoekt met welke problemen deze mensen eventueel geconfronteerd worden.³⁹⁴ De zaken waar de vrouwen in kwestie zich mee bezighouden, zijn onder andere zelfverdediging, eigendom, autonomie als groep, collectiviteit, en het verzet tegen controle van de staat.³⁹⁵ De titel van de reeks – *Who Is Afraid of Ideology?* – verwijst naar het onderzoek naar ecologische oplossingen in oorlogsgebieden. De vraag lijkt minder gericht te zijn op de mensen en gemeenschappen die in de films voorkomen, maar wordt eerder gesteld aan de toeschouwers van Arsanios' werk die zich buiten deze situaties bevinden; eventueel als een uitdaging om de zaken die 'ver van hun bed' lijken ook serieus te behandelen en om mee na te denken over oplossingen voor ecofeministische problematieken.³⁹⁶ De reeks bestaat momenteel uit vier verschillende delen, waarbij ieder deel focust op een ander aspect van de ecofeministische kwesties en de link met het gemeenschapsgegeven. Een treffende beschrijving van de reeks komt van Jessica Piette, die zegt: "The films weave together footage of the women's everyday lives, images of the land they inhabit, excerpts of text, recorded interviews and phone conversations, alongside the decolonial, feminist, ecological and posthumanist ideas that drive their resistance."³⁹⁷ In deze thesis leg ik mij voornamelijk toe op delen één en twee van deze reeks, aangezien hierin de duidelijkste aanwijzingen zijn te vinden over Arsanios' visie op de onderwerpen die ik bespreek. Delen drie en vier bespreek ik korter, aangezien deze de nadruk ook leggen op andere zaken die minder relevant zijn in deze context.

Enkele algemene opmerkingen over deze reeks zijn interessant om te bespreken vooraleer de films zelf worden geanalyseerd. Arsanios koos er namelijk voor om voor dit project te werken zonder een duidelijk script, maar om zich in de plaats eerder te richten op conversationele technieken. Hiermee wijkt ze af van de methodologieën uit haar eerdere werken, maar kan ze zich wel meer toelagen op reële gesprekken en oprechte interacties.³⁹⁸ Arsanios legt uit dat deze lange conversaties er ook voor

³⁹² O.a. 'Who's Afraid of Ideology? 2018-20', *Autostrada Biennale*, 2023, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://autostradabiennale.org/exhibitions/whos-afraid-of-ideology-2018-20/>; 'Marwa Arsanios', *Documenta Fifteen*, 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/marwa-arsanios/>; 'Marwa Arsanios – Who is Afraid of Ideology, 29 April-23 July 2022', Leeds Arts University, 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.leeds-art.ac.uk/news-events/events-exhibitions/marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology/>.

³⁹³ COLLIER, Madeleine, 'Ecofeminism with Marwa Arsanios', *Sense of Cinema*, 2021, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.sensesofcinema.com/2021/interviews/ecofeminism-with-marwa-arsanios/>.

³⁹⁴ DURMUSOGLU, Övül, 'Who is Afraid of Ideology?', *The Broken Archive*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.brokenarchive.org/artist/marwa-arsanios>.

³⁹⁵ DURMUSOGLU, *Who is Afraid of Ideology?*, <https://www.brokenarchive.org/artist/marwa-arsanios>.

³⁹⁶ LEAVER-YAP, Mason, 'Marwa Arsanios: Who is afraid of ideology? Part I', *Crosscuts*, 22 juni 2017, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://walkerart.org/magazine/guerrilla-landscapes-marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology-part-i>.

³⁹⁷ PIETTE, Jessica, 'Marwa Arsanios: Who Is Afraid of Ideology?', *Corridor8*, 12 juli 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://corridor8.co.uk/article/marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology/>.

³⁹⁸ COLLIER, *Ecofeminism with Marwa Arsanios*, <https://www.sensesofcinema.com/2021/interviews/ecofeminism-with-marwa-arsanios/>.

hebben gezorgd dat ze in deze gemeenschappen het vertrouwen van de lokale mensen kon inwinnen. Deze methodologie kwam daarnaast ook voort uit de onvoorspelbaarheid van de locaties waar gefilmd zou worden, waardoor zaken op voorhand plannen en concreet uitstippelen vaak zo goed als onmogelijk was. In een interview met Madeleine Collier legt Arsanios uit dat zij en haar team zich op verschillende momenten in het productieproces hebben moeten aanpassen aan de omstandigheden die hen werden gegeven, zoals veiligheidsmaatregelen en politieke strubbelingen.³⁹⁹ Arsanios legt haar werkproces zelf uit als volgt:

“For me, there is a very clear spread – why I’m going to a place, with whom I want to talk and what I want to learn. But, at the same time, I’m also very open to whatever happens when I arrive. [...] The project is shaped by who you meet, how you change and where that takes you. The journey to these places is really a learning process. Approaching the project this way, in chapters, allows the learning to be the most important part.”⁴⁰⁰

In delen I en II van *Who is afraid of ideology?*, gemaakt in respectievelijk 2017 en 2019, legt Arsanios zich toe op het Midden-Oosten, en spreekt ze met leden van The Kurdish Autonomous Women’s Movement; een groep van vrouwelijke Koerdische separatisten. In het eerste deel heeft ze het over de Guerrilla-beweging van deze vrouwen in Irak, en in het tweede deel legt ze zich specifiek toe op de gemeenschap die in het Syrische dorp Jinwar leeft. Arsanios begint de eerste van deze twee films met een theoretische uitleg over de onderwerpen van gemeenschap en collectiviteit, en citeert daarvoor verschillende belangrijke auteurs. Conform met de ideeën van het ecofeminisme legt ze ook uit hoe natuur en cultuur tot elkaar in verhouding staan, en stelt ze dat deze elementen op verschillende manieren in de samenleving worden gepresenteerd. Deze theoretische ideeën worden vervolgens afgewisseld met getuigenissen van de vrouwen uit de organisaties in kwestie.⁴⁰¹ “Het organiseren van informatie,” zo schrijft Mason Leaver-Yap, “is inherent een politieke daad.”⁴⁰² Dit is ook duidelijk het geval in Arsanios’ films. De manier waarop de beelden samen worden geplaatst, hoe het geluid hier vervolgens over wordt gezet, en welke informatie langer of niet wordt getoond, zijn allemaal beslissingen die iemand moet overwegen bij het maken van een artistieke documentairefilm als *Who is afraid of ideology?* Door hier op haar eigen manier mee om te gaan, lijkt Arsanios de traditionele

³⁹⁹ COLLIER, Madeleine, ‘Ecofeminism with Marwa Arsanios’, *Sense of Cinema*, 2021, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.sensesofcinema.com/2021/interviews/ecofeminism-with-marwa-arsanios/>.

⁴⁰⁰ COLLIER, *Ecofeminism with Marwa Arsanios*, <https://www.sensesofcinema.com/2021/interviews/ecofeminism-with-marwa-arsanios/>.

⁴⁰¹ Marwa Arsanios, *Who is Afraid of Ideology Part I & II*, digitale video, 56’ 33”, 2017-2019.; PIETTE, Jessica, ‘Marwa Arsanios: Who Is Afraid of Ideology?’, *Corridor8*, 12 juli 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://corridor8.co.uk/article/marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology/>.

⁴⁰² LEAVER-YAP, Mason, ‘Marwa Arsanios: Who is afraid of ideology? Part I’, *Crosscuts*, 22 juni 2017, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://walkerart.org/magazine/guerrilla-landscapes-marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology-part-i>. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “Organizing information is an inherently political act.”)



Figuur 20: Marwa Arsanios, *Who is Afraid of Ideology Part I & II* [filmstill uit digitale video], 56' 33", 2017-2019, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op <https://www.brokenarchive.org/artist/marwa-arsanios>.

eigenschappen van het medium in vraag te stellen.⁴⁰³ De kunstenaar geeft haar publiek zo bovendien meer agency, door ze geen voorgekauwde mening voor te schotelen, maar de verschillende aspecten van een typische documentairefilm op een onconventionele manier voor te stellen. De toeschouwer kan op die manier een eigen mening gaan vormen. Leaver-Yap legt uit: “her film depicts not only the lived paradoxes of its documented subjects, but also the contradictions in the effort to capture such complexities on camera.”⁴⁰⁴ Jessica Piette verklaart ook hoe Arsanios op die manier haar eigen rol als kunstenaar en mediator in vraag stelt, en haar publiek er op wijst dat zij niet per se de expert is in de kwesties die ze bespreekt. In de plaats stelt ze een genuanceerder en breder wereldbeeld voor, dat gericht is op collaboratief werk en een connectie met de natuur.⁴⁰⁵

In *Who is afraid of ideology? Part I* onderzoekt Arsanios hoe structuren van zelfbestuur en de productie van kennis werken in gemeenschappen van vrouwen in gebieden met een moeilijke politieke structuur.⁴⁰⁶ De ideologieën van deze gemeenschappen zijn namelijk vaak voortgekomen uit oorlogssituaties, waarin ecologische en feministische kwesties plots nog sterker geproblematiseerd werden. Door hier op te focussen kan Arsanios deze problematieken duidelijk aantonen. De

⁴⁰³ LEAVER-YAP, Mason, ‘Marwa Arsanios: Who is afraid of ideology? Part I’, *Crosscuts*, 22 juni 2017, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://walkerart.org/magazine/guerrilla-landscapes-marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology-part-i>.

⁴⁰⁴ LEAVER-YAP, Marwa Arsanios: *Who is afraid of ideology? Part I*, <https://walkerart.org/magazine/guerrilla-landscapes-marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology-part-i>.

⁴⁰⁵ PIETTE, Jessica, ‘Marwa Arsanios: Who Is Afraid of Ideology?’, *Corridor8*, 12 juli 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://corridor8.co.uk/article/marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology/>.

⁴⁰⁶ LEAVER-YAP, Marwa Arsanios: *Who is afraid of ideology? Part I*, <https://walkerart.org/magazine/guerrilla-landscapes-marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology-part-i>.

verschillende getuigenissen in deze film laten de kunstenaar bovendien toe om de praktische werking van deze specifieke Koerdische gemeenschap in Irak uit te leggen, en het belang van leren in groepsverband aan te tonen. Een van de belangrijkste getuigenissen die Arsanios hierbij voorleest, is die van de guerrillastrijder Pelshin Tolhildan, de ‘nom de guerre’ van een van de centrale denkers van de groep. Pelshin schreef over haar leven in de bergen, en legt vanuit dit perspectief uit welke de verschillende ecologische en feministische paradigma’s zijn, en hoe deze onmogelijk los van elkaar kunnen worden gezien.⁴⁰⁷

De complexiteit van de besproken situaties wordt bovendien benadrukt in de montage van de film zelf. Met de uitzondering van een scène in het begin van de film, waarin Arsanios zelf een anekdote voorleest achter in een auto, is het geluid in de volledige kortfilm niet correct gesynchroniseerd met het beeld, wat een ietwat bevreemdend effect geeft. In het eerste deel worden beelden van de Irakese en Koerdische bergen getoond, met daarover de stemmen van de geïnterviewde personen, terwijl we in de tweede helft van de film beelden zien van Arsanios in gesprek met de groepen die ze interviewt, zonder gesynchroniseerd geluid daarover.⁴⁰⁸ (fig. 20) “Faces of speaking subjects subsequently appear on camera as muted bodies, though whether their testimony is included in the film’s soundtrack is ambiguous,” legt Leaver-Yap passend uit. Doordat ze het geluid loskoppelt van de lichamen in beeld, kan de kunstenaar bovendien ook verschillende andere boodschappen meegeven. Zo kan ze bijvoorbeeld suggereren dat de getuigenissen niet van afzonderlijke individuen komen, maar dat het gaat om collectieve meningen en ervaringen van de gemeenschap. Vervolgens worden de mensen in beeld zo ook anoniemer gemaakt, wat veiliger is in de moeilijke situatie waarin ze zich bevinden.⁴⁰⁹ In sommige fragmenten wordt er daarnaast ook gewerkt met een tolk, waardoor het merendeel van het publiek dat de taal waarin wordt gesproken niet begrijpt, telkens een moment langer moet wachten voor de betekenis van de getuigenis kan doordringen.⁴¹⁰ Hetgeen de losgekoppelde stemmen in de film vertellen, verwijst telkens terug naar ecofeministische ideeën omtrent gemeenschap en de manier waarop deze tot uiting komen in een situatie getekend door conflict. Door deze getuigenissen af te wisselen met meer theoretische concepten over ecofeminisme en gemeenschap, kan Arsanios hier interessante nieuwe perspectieven aan toevoegen, en wijzen op situaties waarin deze ecofeministische idealen moeilijker te verwezenlijken zijn.⁴¹¹ Op visueel vlak wordt door de structuur van de film

⁴⁰⁷ ARSANIOS, Marwa, ‘Who’s Afraid of Ideology? Ecofeminist Practices Between Internationalism and Globalism’, *e-flux journal* [pdf], 93, 2018, p. 7, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op http://worker01.e-flux.com/pdf/article_215118.pdf.; COLLIER, Madeleine, ‘Ecofeminism with Marwa Arsanios’, *Sense of Cinema*, 2021, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.sensesofcinema.com/2021/interviews/ecofeminism-with-marwa-arsanios/>.

⁴⁰⁸ Marwa Arsanios, *Who is Afraid of Ideology Part I & II*, digitale video, 56’ 33”, 2017-2019.; PIETTE, Jessica, ‘Marwa Arsanios: Who Is Afraid of Ideology?’, *Corridor8*, 12 juli 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://corridor8.co.uk/article/marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology/>.

⁴⁰⁹ LEAVER-YAP, Mason, ‘Marwa Arsanios: Who is afraid of ideology? Part I’, *Crosscuts*, 22 juni 2017, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://walkerart.org/magazine/guerrilla-landscapes-marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology-part-i>.

⁴¹⁰ Marwa Arsanios, *Who is Afraid of Ideology Part I & II*.

⁴¹¹ Marwa Arsanios, *Who is Afraid of Ideology Part I & II*.

bovendien ook het Koerdische landschap voorgesteld als een centraal personage, wat opnieuw wijst op het belang van de ecologische oplossingen die door de vrouwenbewegingen worden onderzocht. Verschillende van de losgekoppelde stemmen in de film verwijzen naar de bergen als hun beschermers, 'kameraden' in hun leven en een veiliger toevluchtsoord waar ze met hun gemeenschap naartoe konden, weg van de onderdrukkende structuren.⁴¹² Leaver-Yap legt uit; "the mountain thus emerges as an enduring symbol for the guerillas' ecological framework, as well as a physical landscape that offers alternative forms of survival where statehood has disintegrated."⁴¹³

Who is afraid of ideology? Part II

begint met een uitleg van de verschillende geneeskrachtige planten die groeien in de regio's waar Arsanios haar interviews uitvoert. (fig. 21) Deze planten maken deel uit van een coöperatief project dat lokale en traditionele kennis over de omgeving en de wilde planten daar wilt verspreiden en beschikbaar maken voor zo veel mogelijk mensen, om zo hopelijk te kunnen bijdragen tot een beter begrip



Figuur 21: Marwa Arsanios, *Who is Afraid of Ideology Part I & II* [filmstill uit digitale video], 56' 33", 2017-2019, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op <https://www.brokenarchive.org/artist/marwa-arsanios>.

van het land en de manier waarop de mensen die er leven dit land voordelig en duurzaam kunnen gebruiken.⁴¹⁴ In deel twee van de reeks vertelt Arsanios het verhaal van een Koerdische feministische groep in Syrië, die in het Jinwar-dorp een veilig toevluchtsoord tracht te creëren voor vrouwen die uit het traditionele, restrictieve systeem daar worden uitgesloten. Ook hier stelt de film opnieuw vragen over het gebruik en het eigendom van land. De werkingen van de gemeenschap in de film worden uitgelegd en ook in de beelden getoond, naast opnieuw een bespreking van de problemen waar de mensen in deze gemeenschap mee te maken krijgen, alsook van de manier waarop ze hiertegen opkomen. In de film wordt uitgelegd hoe de leden van de gemeenschap in het Syrische Jinwar-dorp trachten om als een collectieve groep zelfvoorzienend en autonoom te kunnen leven, los van deze oppressieve structuren. Deze uitleg wordt net als in het vorige deel van de filmreeks afgewisseld met wijde beelden van het landschap, om nog maar eens de nadruk te leggen op het belang van de natuurlijke omgeving. Ditmaal wordt er in deze landschappen echter wel meer gefocust op de mensen

⁴¹² Marwa Arsanios, *Who is Afraid of Ideology Part I & II*, digitale video, 56' 33", 2017-2019.

⁴¹³ LEAVER-YAP, *Marwa Arsanios: Who is afraid of ideology? Part I*, <https://walkerart.org/magazine/guerrilla-landscapes-marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology-part-i>.

⁴¹⁴ ARSANIOS, Marwa, 'Who's Afraid of Ideology? Ecofeminist Practices Between Internationalism and Globalism', *e-flux journal* [pdf], 93, 2018, p. 1-3, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op http://worker01.e-flux.com/pdf/article_215118.pdf.

die er in leven, om zo eventueel ook duidelijk te maken hoe belangrijk de band van de gemeenschap met hun omgeving wel is.⁴¹⁵ Jessica Piette legt ook uit hoe deze shift van de afstandelijke dronebeelden uit de eerste film naar de close-ups en meer persoonlijke beelden in de tweede, een uitdrukking kan zijn van een afkeer van het westerse ideaal dat stelt dat de mens met zijn rationele capaciteiten de



Figuur 22: Marwa Arsanios, *Who is Afraid of Ideology Part I & II* [filmstill uit digitale video], 56' 33", 2017-2019, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op <https://www.brokenarchive.org/artist/marwa-arsanios>.

wereld zou kunnen organiseren vanuit één stabiel uitkijkpunt.⁴¹⁶ Dit deel werkt daarom ook niet op dezelfde 'anonieme' manier als deel één; de stemmen van de geïnterviewde vrouwen worden namelijk in verschillende delen wel getoond en gemonteerd op de correcte beelden. Deze film werkt ook met ondertitels, wat de boodschap makkelijker tot bij de toeschouwer brengt. Opvallend is wel dat men op sommige momenten in de film, de productieprocessen van het maken van de documentaire op een bepaalde manier blootlegt, bijvoorbeeld wanneer de stem van de interviewer aan een van de vrouwen vraagt om hetgeen ze net had geantwoord nogmaals te herhalen in één zin, zodat haar uitleg spontaner zou lijken.⁴¹⁷ Deze vragen en opmerkingen als "don't worry, we can cut it later" zou een traditionele documentairmaker normaal gezien uit het finale product knippen. Door dit niet te doen, bevraagt Arsanios ook hier de werking van het medium, alsook de kwestie van authenticiteit in dit soort van films. (fig. 22) Arsanios komt in dit deel, in tegenstelling tot het vorige, zelf niet in beeld, noch horen we haar stem in de film. Dit zou eventueel ook kwesties van auteurschap en autoriteit in vraag kunnen stellen.⁴¹⁸

Arsanios stelt in deze eerste twee delen een vrij optimistisch beeld voor van de mogelijke oplossingen die ecofeministische gemeenschappen kunnen bieden. In *The Production of the Utopian Image* legt ze uit dat deze gemeenschappen vaak geen andere keuze hadden dan zo optimistisch en hoopvol te denken en opnieuw te formuleren wat een 'utopie' voor hen zou kunnen betekenen.⁴¹⁹ Ze legt uit hoe ze tot de besproken kwesties in haar kortfilms kwam door haar eigen zoektocht naar een nieuwe utopie, waarbij ze zich aanvankelijk allerlei theoretische vragen stelde over dit concept, om die

⁴¹⁵ Marwa Arsanios, *Who is Afraid of Ideology Part I & II*, digitale video, 56' 33", 2017-2019.

⁴¹⁶ PIETTE, Jessica, 'Marwa Arsanios: Who Is Afraid of Ideology?', *Corridor8*, 12 juli 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://corridor8.co.uk/article/marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology/>.

⁴¹⁷ Marwa Arsanios, *Who is Afraid of Ideology Part I & II*.

⁴¹⁸ PIETTE, Marwa Arsanios: *Who Is Afraid of Ideology?*, <https://corridor8.co.uk/article/marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology/>.

⁴¹⁹ ARSANIOS, Marwa, 'The Production of the Utopian Image', in: HAQ, Nav, MARTINEZ, Pablo & OPREA, Corina (eds.), *Austerity and Utopia* [pdf], *L'Internationale Online*, 2020, p. 62, geraadpleegd op 18 mei 2022, beschikbaar op <https://d2tv32fgpo1xal.cloudfront.net/files/internationaleonline-austerityandutopia-2020-web.pdf>.

dan uiteindelijk in de praktijk te gaan testen in de gemeenschappen die ze bespreekt.⁴²⁰ De nadruk van de Jinwar-gemeenschap op een collectieve zelfvoorzienigheid die in directe verbinding staat met de natuur en de omgeving, bleek voor de kunstenaar dan ook bijzonder interessant, zeker aangezien deze situatie er oorspronkelijk was gekomen vanuit een noodzaak in een gevaarlijke oorlogsituatie.⁴²¹ De eerder genoemde problematieken worden ook uitgelegd in andere publicaties die Arsanios uitbrengt.⁴²² Deze publicaties dragen bij tot een diepgaander begrip van hetgeen in de films wordt getoond, en zijn voor de kunstenaar dan ook belangrijk om de theoretische en politieke concepten achter haar werk uit te leggen.⁴²³

Who is afraid of ideology? Part III (2021) kreeg de ondertitel *Micro Resistencias*, en speelt zich af in het departement Tolima in Colombia. Deze film legt zich toe op de actuele Zuid-Amerikaanse problematieken van zaden, en de manier waarop deze gelinkt zijn met de kennis en economische macht van inheemse vrouwen.⁴²⁴ In Columbia heerst tegenwoordig een systematische ‘zaden-oorlog’, die wordt geleid door multinationale bedrijven die vrezen dat de inheemse kennis en controle over de zaden de autonomie van de gemeenschappen in die regio zou versterken, en hen bijgevolg minder afhankelijk zou maken van de globale economie. Deze multinationals willen monoculturen promoten en problematische landbouwsystemen opzetten die de diversiteit in de gebieden zouden verminderen voor economisch gewin. Het bewaren en onderling doorgeven van de kennis van zaden en hun werking, is bijgevolg een daad van verzet van inheemse groepen als de Indigenous Seed Guardians.⁴²⁵ Arsanios koos er voor om zich voor het derde deel van haar kortfilmreeks hier op te focussen, na verschillende gesprekken met specialisten, activisten en gemeenschappen die specifiek deze problematieken aanhalen. De kunstenaar benadrukt dat de samenwerking met deze groepen van activisten en lokale gemeenschappen cruciaal was om de problematieken ten volle te begrijpen en juist uit te drukken in haar werk.⁴²⁶

Het vierde en laatste deel van de *Who is afraid of ideology?*-reeks focust ook op het concept land, maar gaat specifiek in op kwesties als erfenis, eigendom en waarde. Dit deel werd in 2022 voor

⁴²⁰ ARSANIOS, Marwa, ‘The Production of the Utopian Image’, in: HAQ, Nav, MARTINEZ, Pablo & OPREA, Corina (eds.), *Austerity and Utopia* [pdf], L’Internationale Online, 2020, p. 62, geraadpleegd op 18 mei 2022, beschikbaar op <https://d2tv32fgpo1xal.cloudfront.net/files/internationaleonline-austerityandutopia-2020-web.pdf>.

⁴²¹ ARSANIOS, *The Production of the Utopian Image*, <https://d2tv32fgpo1xal.cloudfront.net/files/internationaleonline-austerityandutopia-2020-web.pdf>.

⁴²² Arsanios, Marwa, ‘Who’s Afraid of Ideology? Ecofeminist Practices Between Internationalism and Globalism’, *e-flux journal* [pdf], 93, 2018, p. 1-10, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op http://worker01.e-flux.com/pdf/article_215118.pdf.

⁴²³ COLLIER, Madeleine, ‘Ecofeminism with Marwa Arsanios’, *Sense of Cinema*, 2021, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.sensesofcinema.com/2021/interviews/ecofeminism-with-marwa-arsanios/>.

⁴²⁴ ‘Marwa Arsanios – Who is Afraid of Ideology, 29 April-23 July 2022’, Leeds Arts University, 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.leeds-art.ac.uk/news-events/events-exhibitions/marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology/>.

⁴²⁵ ‘Who’s Afraid of Ideology? 2018-20’, *Autostrada Biennale*, 2023, geraadpleegd op 18 mei 2023,

<https://autostradabiennale.org/exhibitions/whos-afraid-of-ideology-2018-20/>; PIETTE, Jessica, ‘Marwa Arsanios: Who Is Afraid of Ideology?’, *Corridor8*, 12 juli 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://corridor8.co.uk/article/marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology/>.

⁴²⁶ COLLIER, *Ecofeminism with Marwa Arsanios*, <https://www.sensesofcinema.com/2021/interviews/ecofeminism-with-marwa-arsanios/>.

het eerst voorgesteld tijdens de Documenta Fifteen.⁴²⁷ Arsanios noemt dit deel *A Letter Inside a Letter*, en keert hiervoor terug naar haar eigen thuisland Libanon, waar de olijfgaard van haar familie zich bevindt die tegenwoordig wordt onderhouden door Syrische vluchtelingen.⁴²⁸ Dit gegeven maakt het werk wellicht ook het meest persoonlijke van de vier. De kunstenaar stelt in deze film de “neoliberale politiek van zichtbaarheid en onzichtbaarheid” in vraag.⁴²⁹ Hiermee wordt bedoeld dat koloniale bewinden het zicht, ook wel beschreven als de ‘gaze’, kunnen gebruiken als een middel voor toe-eigening, wat op die manier problemen kan veroorzaken voor lokale gemeenschappen. De kunstenaar spoort haar publiek aan om niet weg te kijken van de gruweldaden van deze onderdrukkende structuren, maar in de plaats daarvan de moeilijke realiteit onder ogen te zien en ook echt iets om de problematische situaties te veranderen.⁴³⁰ Arsanios wilt met haar project ook bijdragen aan meer specifieke ecologische kwesties in haar thuisland, zoals het verbeteren van de bodemkwaliteit. Hierbij hecht ze ook veel belang aan het betrekken van de lokale bevolking.⁴³¹

“Arsanios’ films call on the viewer to consider the possibility of collectively resisting capitalist exploitation, instead moving towards an earth-bound worldview.” Zo beschrijft auteur en curator Jessica Piette het werk van Marwa Arsanios.⁴³² Als laatste casestudy in deze thesis, kunnen we het werk van Marwa Arsanios beschouwen als een recente uitdrukking van verschillende van de concepten die in eerdere werken reeds besproken werden. In haar werk focust de kunstenaar namelijk ook op ecologische en maatschappelijke crisissen, waarbij ze – net zoals de eerder besproken kunstenaars – sterk de nadruk legt op gemeenschappen en collectieve processen. Deze nadruk komt naar boven in het merendeel van haar academische output, maar wordt het sterkst geuit in de kortfilmreeks *Who Is Afraid of Ideology?* Hierin legt Arsanios zich toe op de rol van collectieve feministische bewegingen die zich inzetten voor het verbeteren van hun eigen situatie en de situatie van hun omgeving, en onderzoekt ze met wat voor problematieken deze gemeenschappen te maken krijgen. Door hierbij ook haar rol als kunstenaar en onderzoeker in vraag te stellen, kijkt Arsanios ook naar zaken als autoriteit en autonomie, wat in het onderzoek naar gemeenschap ook zeker interessant kan zijn. Marwa Arsanios legt zich toe op ecofeministische vraagstukken in verband met collectiviteit en gemeenschap, wat nog maar eens wijst op het belang van deze concepten binnen ecofeministische hedendaagse kunst.

⁴²⁷ ‘Marwa Arsanios’, *Documenta Fifteen*, 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/marwa-arsanios/>.

⁴²⁸ ‘Marwa Arsanios – Who is Afraid of Ideology’, 29 April-23 July 2022’, Leeds Arts University, 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.leeds-art.ac.uk/news-events/events-exhibitions/marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology/>.

⁴²⁹ ‘Marwa Arsanios: Who Is Afraid of Ideology?’, *e-flux Education*, 18 juli 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.e-flux.com/announcements/479639/marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology/>. (Eigen vertaling; oorspronkelijke tekst: “[The last film in this quadrilogy, *Part 4: A Letter Inside a Letter* (2021–ongoing), examines the issues of inheritance, ownership, property and value through questioning] the neoliberal politics of visibility and invisibility.”)

⁴³⁰ PIETTE, Jessica, ‘Marwa Arsanios: Who Is Afraid of Ideology?’, *Corridor8*, 12 juli 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://corridor8.co.uk/article/marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology/>.

⁴³¹ *Marwa Arsanios*, <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/marwa-arsanios/>.

⁴³² PIETTE, *Marwa Arsanios: Who Is Afraid of Ideology?*, <https://corridor8.co.uk/article/marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology/>.

Conclusie

De doelstelling van deze thesis was om een overzicht te geven van op welke manier het concept van gemeenschap, in al zijn vormen en maten, een van de centrale kenmerken is van ecofeministische hedendaagse kunst. Na een uitgebreide studie van deze soort van kunst, blijkt dit zowel uit de onderwerpen die in ecofeministische kunstwerken worden aangewend, alsook in de uitwerking ervan en de nadruk die ecofeministische kunstenaars leggen op samenwerking en collectiviteit. De casestudies die in het laatste onderdeel van deze thesis werden uitgewerkt, zijn maar enkele voorbeelden van de vele ecofeministische kunstenaars die met deze vraagstukken bezig zijn, maar ze bieden zeker interessante inzichten in de grote variatie die deze kwestie kenmerkt.

Deze thesis begon met een overzicht van wat de ecofeministische filosofie precies inhoudt, hoe deze is ontstaan en welke de belangrijkste ideeën zijn. Op die manier konden we onderzoeken welke rol het concept van gemeenschap hierin speelt, om dit dan in een later stadium te kunnen toepassen op hedendaagse kunst. Uit dit onderzoek bleek dat reeds sinds het begin van het uitdenken van het ecofeministisch gedachtegoed, kwesties als interconnectiviteit, samenwerking en collectief activisme enorm belangrijk waren, en dat ze ook belangrijk bleven voor de rest van de geschiedenis van de denkwijze. Wanneer we vervolgens keken naar recentere aanvullingen aan dit gedachtegoed, zagen we dat hedendaagse auteurs dit belang steeds meer en duidelijker benadrukken. Allerhande aanvullingen aan de ecofeministische filosofie, zoals het toevoegen van een dekoloniaal perspectief, leggen zich nog meer toe op zaken als intersectionaliteit, samenwerkingen en meervoudige perspectieven; zaken die allemaal gelinkt kunnen worden aan het concept van gemeenschap. We zagen vervolgens dat dit concept ook op verschillende manieren in vraag wordt gesteld, en dat er verschillende belangrijke nuances moeten aangebracht worden voor een volledig begrip hiervan binnen de context van het ecofeminisme. Gemeenschap en collectiviteit zijn zaken die in onze huidige westerse samenleving vaak moeilijk een plaats krijgen, maar waarvan vooruitdenkende activisten, filosofen en maatschappijcritici steeds duidelijker inzien dat ze wel degelijk een erg belangrijke rol kunnen spelen in het herstellen en onderhouden van onze planeet, alsook in het omkeren van alle maatschappelijke problemen waar de mensen op deze planeet mee te maken krijgen.

Ecofeministische hedendaagse kunst is net zo uitgebreid en genuanceerd als het ecofeministisch gedachtegoed zelf. In deze thesis werd deze kunst uitgebreid bestudeerd, en werden verschillende algemene kenmerken besproken die telkens blijken gaven van een belangrijke aandacht voor het concept van gemeenschap. Ecofeministische kunst zou bijvoorbeeld voor een deel gegroeid zijn uit ecologische en feministische kunst, en zou daaruit al enkele van deze centrale gemeenschapsgerichte kenmerken hebben overgenomen. Daarnaast wordt ecofeministische kunst als 'genre' vaak erg activistisch opgevat, zowel in concept als in uitwerking. Ook dit kunnen we opnieuw linken aan een

concept van samenwerking en collectiviteit, aangezien algemeen geweten is dat protestacties en activistische bewegingen efficiënter zijn wanneer ze worden uitgevoerd door grotere groepen van mensen. Vervolgens beschrijft men ecofeministische kunst ook vaak als 'holistisch', wat wilt zeggen dat het zoekt naar een alomvattend begrip van de wereld, waarin alles met elkaar in verband staat in complexe netwerken. Deze verbanden en netwerken komen vervolgens ook centraal te staan in de kunst, en zouden bovendien moeten bestaan in relaties die niet hiërarchisch zijn. Ecofeministische kunst gaat met dit idee in het achterhoofd aan de slag door als het ware ook met de natuur zelf te gaan samenwerken. Ten slotte zijn ook interdisciplinariteit en zogenaamde 'research art' belangrijke aspecten van hedendaagse ecofeministische kunst, waarbij men de nadruk legt op samenwerkingen met participanten uit allerlei verschillende velden en met allerlei verschillende achtergronden, om zo een zo'n uitgebreid en inclusief mogelijk werk te kunnen creëren.

We kunnen uit bovenstaande algemene kenmerken reeds afleiden dat gemeenschap dus een vrij grote rol speelt binnen ecofeministische hedendaagse kunst. Verschillende auteurs wijzen bovendien op de manier waarop (eco)feministische kunstenaars zich afzetten tegen het westerse ideaal van de individuele geniale kunstenaar, en in de plaats daarvan werken op een collectieve en gemeenschapsgerichte manier. Dit idee werd nog duidelijker bij de bespreking van de casestudies in deze thesis, die het concept van gemeenschap op een centrale plaats stelden in hun artistieke praktijk. In het werk van Ana Mendieta werd deze gemeenschap bijvoorbeeld het onderwerp van verschillende van haar werken en stelde de kunstenaar het concept op verschillende plaatsen ook in vraag, bijvoorbeeld wanneer ze het had over zaken als nationaliteit en identiteit. Bovendien zag Mendieta ook in dat gemeenschappen van gelijkgestemden een interessante meerwaarde konden zijn voor het uitwerken van haar eigen kunstprojecten. Mierle Laderman Ukeles benadrukt vervolgens het belang van relaties en niet-hiërarchische gemeenschappen in haar zogenaamde *Maintenance Art*, waarbij ze in verschillende projecten op zoek gaat naar connecties tussen groepen van mensen. Door hierbij ook ecologische kwesties als afvalverwerking en de restauratie van natuurgebieden te linken aan een feministisch perspectief, is ook zij een goed voorbeeld van een ecofeministische kunstenaar die zich op deze problematieken toelegt. Hierna zagen we Aviva Rahmani, die in haar projecten die focussen op de herstelling van milieus samenwerkt met allerhande specialisten en lokale gemeenschappen, en daarmee opnieuw aantoonde hoe belangrijk deze collectieve aanpak is voor een succesvol ecofeministisch kunstwerk. Ten slotte bekeken we nog het werk van Marwa Arsanios, die in haar filmreeks *Who Is Afraid of Ideology?* bijvoorbeeld liet zien welke rollen ecofeministische gemeenschappen kunnen spelen in het aanklaarten en oplossen van allerhande maatschappelijke en ecologische problematieken. Ook Arsanios focust op het belang van interdisciplinaire samenwerkingen en samenwerkingen met lokale gemeenschappen.

De verschillen tussen de besproken casestudies zijn vervolgens ook erg interessant om in deze conclusie nog even aan te halen. De casestudies werden gekozen vanwege hun duidelijke status als ecofeministische kunst, om daarbij dan te kunnen onderzoeken welke rol het concept van gemeenschap hierin speelt, maar het spreekt voor zich dat deze gevallen ook cruciale verschillen vertonen ten opzichte van elkaar. Volledig in de geest van de jaren '60 en '70 van de vorige eeuw gebruikt Ana Mendieta bijvoorbeeld uitvoerig haar eigen lichaam in haar werk, iets wat bij de volgende casestudies niet meer van toepassing is. Haar benadering van het concept 'gemeenschap' gaat nog voornamelijk uit van een vrij persoonlijke zoektocht naar identiteit, vandaar dat het gebruik van haar eigen lichaam in relatie tot haar omgeving in deze zoektocht zo interessant is. Mierle Laderman Ukeles en Aviva Rahmani zetten vervolgens complexe en vrij grootschalige projecten op poten, waarbij ze op voorhand al beroep doen op een team of gemeenschap van allerlei verschillende specialisten en gelijkgestemden. Ukeles wil met haar projecten aantonen hoe mensen op alle vlakken met elkaar verbonden kunnen zijn in netwerken en gemeenschappen, terwijl Rahmani deze gemeenschappen en interdisciplinaire samenwerkingen ziet als cruciale stappen in het verwezenlijken van restauratieve projecten. Rahmani gaat hierbij ook uitdrukkelijk aan de slag met lokale groepen, om zo hun belang in dit verhaal te kunnen aantonen. Marwa Arsanios werkt ten slotte eerder als een observator in de gemeenschappen waar ze zich op richt, en minder als een 'actor', wat Ukeles en Rahmani bijvoorbeeld wel doen. Die twee laatsten vinden het belangrijk om zich volledig te integreren in de gemeenschappen waarin ze werken, terwijl Arsanios eerder als buitenstaander onderzoek doet naar de rol van andere gemeenschappen.

Vervolgens zouden we ons nog vragen kunnen stellen over het doelpubliek van deze verschillende kunstprojecten, aangezien we daaruit ook kunnen afleiden welke rol de gemeenschap er precies in speelt. Er is namelijk een verschil wanneer kunstprojecten bedoeld zijn voor de gemeenschap zelf, of voor een breder publiek dat gesensibiliseerd moet worden. Op die manier verschilt de rol van die gemeenschap sterk, aangezien het zo onder andere het onderwerp, het doel of het ingebeelde ideaal van de kunstwerken zou kunnen worden. Bij verschillende van de besproken werken in deze thesis is er echter sprake van een combinatie van deze rollen. Ana Mendieta's werk zou die gemeenschap voornamelijk als onderwerp hebben, al zijn haar eigen netwerken ook een belangrijke factor in de creatie van haar kunst. De zoektocht naar en het in vraag stellen van gemeenschap als een ingebeeld ideaal is zoals in deze thesis op verschillende plaatsen werd aangehaald, ook een belangrijke kwestie in haar artistieke praktijk. Het werk van Aviva Rahmani dient aan het oppervlakte dan weer ter verbetering van de omstandigheden in het gebied waar ze werkt ten voordele van de lokale gemeenschap. Met deze kleinschaligere projecten probeert de kunstenaar ook aan te tonen aan een breder publiek hoe belangrijk dit soort van projecten wel is. Met haar Trigger Point Theory legt Rahmani uit dat ze hoopt dat deze kleinere projecten eventueel ook als inspiratiebron en voorbeeld kunnen dienen voor andere, meer grootschalige kwesties. Iets gelijkaardigs gebeurt bij het werk van Mierle

Laderman Ukeles. Haar werk bij het New York City Department of Sanitation lijkt in de eerste plaats gericht op de herwaardering van het werk van de onderhoudsmedewerkers van de stad, maar hierbij aansluitend tracht ze ook een bredere groep mensen te sensibiliseren over de netwerken en relaties die in deze stad zo'n belangrijke rol spelen. Ukeles lijkt deze geconnecteerde gemeenschap als een streefdoel voor de stad te zien, en een oplossing voor de ecologische en maatschappelijke problemen waar deze stad mee te maken krijgt. Marwa Arsanios is dan ten slotte zoals gezegd eerder een waarnemer in de gemeenschappen die ze in beeld brengt, en kan op die manier ook een breder publiek bewust maken van de rol van deze gemeenschappen in de verschillende politieke kwesties die ze aanhaalt. Anderzijds geeft ze deze gemeenschappen met haar werk ook een platform om hun ideeën bij een breder publiek over te brengen, en zou ze hen op die manier kunnen helpen om hun doelen te bereiken. Gemeenschap is dus zoals gezegd een van de centrale kenmerken van ecofeministische kunst, maar de manier waarop ecofeministische kunstenaars deze gemeenschap benaderen, verschilt van werk tot werk. Dit wordt duidelijk bij de vergelijking van de verschillende casestudies en de overige ecofeministische kunstwerken besproken in deze thesis, waar dit concept op diverse interessante manieren wordt uitgedrukt om op die manier duidelijk te maken hoe genuanceerd het onderwerp kan zijn.

In verder onderzoek zou men eventueel ook verschillende andere hedendaagse kunstenaars kunnen beschouwen vanuit dit perspectief van gemeenschap. Het domein van de ecofeministische hedendaagse kunst is namelijk erg uitgebreid, maar genoot in academische, kunstwetenschappelijke literatuur nog maar beperkt aandacht. Het is belangrijk om te vermelden dat er nog zo veel meer hedendaagse kunstenaars zijn die werken vanuit een ecofeministisch perspectief en die evengoed het onderzoeken waard zijn. De casestudies die ik aanhaal in deze thesis zijn in theorie bijvoorbeeld nog steeds individuele kunstenaars, maar er bestaan ook verschillende kunstenaarscollectieven die op deze onderzoeksvragen boeiende antwoorden zouden kunnen bieden. Aangezien deze werken zoals gezegd een belangrijke rol kunnen spelen in het aanpakken van de genoemde problematieken, is het bovendien belangrijk om hier ook in andere disciplines aandacht aan te schenken. Door naast het concept van 'gemeenschap' ook te gaan focussen op andere kenmerken van deze kunst, kan men het algemene onderzoek ook uitbreiden. Toekomstig onderzoek zou ook nog meer kunnen nadenken over alle verschillende aanvullingen op het ecofeministisch gedachtegoed, en welke effecten dit vervolgens heeft gehad voor de uitwerking hiervan in hedendaagse kunst. Daarbovenop zou ook een onderzoek naar minder hedendaagse werken vanuit een ecofeministisch perspectief bijzonder boeiend kunnen zijn, aangezien ecofeministische ideeën al een langere tijd aanwezig lijken te zijn doorheen de hele geschiedenis van de kunst. Het toepassen van een recent uitgedacht concept op oudere onderwerpen kan moeilijk zijn, maar aangezien het hier zoals aangetoond wel gaat om vrij universele kwesties die al lang in een breder gedachtegoed aanwezig waren, nog voor de term 'ecofeminisme' concreet ter sprake

kwam, kan dit wel een interessante onderzoekspiste zijn. Ten slotte spreekt het ook voor zich dat de kunstenaars besproken in deze thesis ook vanuit allerlei andere perspectieven onderzocht kunnen worden. Het ecofeministische standpunt met de nadruk op gemeenschap bleek uit deze thesis erg boeiend te zijn, maar de besproken kunstenaars zijn natuurlijk ook allemaal uniek in hun eigen praktijken, en kennen ook elk hun eigenheden en bijkomende vraagstukken die voor verder onderzoek zeker interessant kunnen zijn.

Het werk en de achterliggende concepten van deze hedendaagse ecofeministische kunstenaars, kunnen een erg interessante leidraad zijn voor het aanpakken en eventueel oplossen van de huidige crisissen die vandaag alomtegenwoordig zijn in onze leefwereld. Zoals in deze thesis verschillende keren werd aangehaald, is kunst er toe in staat om complexe en lastige problematieken op een behapbare en efficiënte manier over te brengen bij een breed publiek, iets wat zeker van belang kan zijn wanneer het gaat over de kwesties die ecofeministische auteurs aanhalen. Ecofeministische kunst is niet louter een combinatie van ecologische en feministische kunst, maar ook een eigen categorie en denkwijze. Het beschouwen van deze kunst als een combinatie van beide is echter ook een interessante meerwaarde voor zowel ecologische als feministische kunst, net zoals het ecofeminisme zelf ook een interessante combinatie is van de argumenten van zowel ecologisch als feministisch activisme. Het feministisch perspectief leert aan het ecologisch activisme, en bijgevolg dus ook aan ecologische kunst, dat maatschappelijke kwesties bij ecologische problematieken ook een belangrijke rol spelen, en dat bepaalde groepen zwaarder getroffen worden door deze globale crisissen. Omgekeerd leert het ecologisch perspectief aan het feminisme en aan de feministische kunst om ook rekening te houden met de omgeving waarin we als mens allemaal leven. Op die manier inspireren beide elkaar om breder en inclusiever na te denken, en zo verschillende problematieken bij elkaar te beschouwen en in te zien dat al deze zaken op interessante en belangrijke manieren met elkaar gerelateerd zijn. Hedendaagse ecofeministische kunst kan vervolgens dienen als een noodzakelijke 'eyeopener', of zelfs verder nog als een bijdrage aan het effectieve oplossen van de problematieken in kwestie. De rol die gemeenschap hierin kan spelen, is dan ook zeer interessant, zeker wanneer deze zo duidelijk wordt aangetoond in de besproken hedendaagse kunstwerken. De kunstenaars in kwestie slagen er in met hun werk duidelijk te maken dat net deze gemeenschappen van cruciaal belang zijn in het aanpakken en eventueel oplossen van de kwesties waar ecofeministische denkers zich op toeleggen, en dienen daarom ook aandachtig bestudeerd te worden.

Dankwoord

In mijn thesis spreek ik over het belang van gemeenschappen en samenwerkingen, een kwestie die vaak over het hoofd wordt gezien in onze huidige individualistische westerse maatschappij. Bij het schrijven van dit werk, en doorheen mijn hele studiecarière in het algemeen, werd mij echter ook steeds duidelijker hoe waardevol deze gemeenschappen en relaties ook wel niet zijn voor mij persoonlijk, ook bij zaken als deze thesis. Het spreekt voor zich dat het schrijven van een masterthesis een werk van lange adem is, en dit werk is er dan ook voor een groot deel pas gekomen door de hulp en de steun van een heleboel mensen. Deze mensen wil ik bij deze erg graag bedanken.

Ik bedank in de eerste plaats mijn promotor, professor Ruchel-Stockmans, voor haar steun en vertrouwen doorheen het volledige schrijfproces van deze thesis, en voor de interessante feedback die dit werk sterker heeft gemaakt. Ook haar geduld en begrip waren voor mij een grote steun. Als laatstejaarsstudent bedank ik vervolgens ook graag de professoren van de richting Kunstwetenschappen en Archeologie aan de Vrije Universiteit Brussel, wiens boeiende lessen doorheen de vier jaar waarin ik studeerde, inspiratie boden voor mijn onderzoek, alsook mijn algemene kennis sterk hebben uitgebreid.

Mijn ouders bedank ik vervolgens voor hun onwankelbare vertrouwen in mijn kunnen, en voor hun steun doorheen dit hele proces. Ook voor het nalezen van mijn thesis op schrijffouten ben ik hen heel erg dankbaar. Mijn broer en mijn beste vriend bedank ik vervolgens om er altijd voor mij te zijn, en om te luisteren wanneer ik het moeilijk had. Luka herinnerde mij er ook telkens aan dat alles uiteindelijk wel goed zou komen, en dat ik me niet zo hard hoefde op te winden in zaken waar ik weinig controle over heb. Een betere grote broer kan een kleine zus zich niet wensen.

Mijn vriendin Robin is doorheen dit hele proces een ware rots in de branding geweest. Zij hielp mij om me niet te verliezen in stress en paniek, en was er voor mij op de momenten waarop ik het moeilijk had. Robin stelt mij gerust, en weet mij te kalmeren met een soms broodnodige 'AKG'; een herinnering dat alles uiteindelijk goed zal komen. Door haar werd ik telkens aangemoedigd om te vertrouwen op mezelf en op mijn capaciteiten. Ze herinnert mij er aan dat het oké is om even te pauzeren, en is de meest fantastische persoon om die pauzes mee te spenderen.

Ten slotte bedank ik heel graag mijn vriendengroep, de leden van de 'Sla-Brigade'. Hun steun en hulp betekenen voor mij enorm veel, en ook hun humor is doorheen dit hele proces van cruciaal belang geweest om mij mentaal in orde te houden. Doorheen mijn volledige studiecarière aan de VUB zijn deze mensen mijn absolute steun en toeverlaat geweest, waarvoor ik hen dan ook bijzonder dankbaar ben. Laura bedank ik in het bijzonder om iedere weekdag mee te gaan 'strijden' in het studiebegeleidingscentrum om deze thesis af te krijgen, en voor haar lieve steun bij het afleggen van de laatste loodjes van dit werk. Ook Britt wil ik graag persoonlijk bedanken, aangezien zij mij door

verschillende moeilijke momenten heeft geholpen door erg 'down-to-earth' mee te helpen denken wanneer ik even het bos niet meer helemaal door de bomen zag.

Deze mensen hebben niet alleen bijzonder veel bijgedragen aan het afwerken van deze thesis, maar zijn ook diegenen die mij door deze vier jaar studies aan de universiteit hebben geholpen. Net als de ecofeministische kunstenaars die besproken worden in deze thesis, heb ik doorheen mijn studies geleerd dat gemeenschap een cruciale factor is in het leven van de mens. Zonder mijn eigen 'gemeenschapje' van vrienden, familie en supporters had ik wellicht niet gestaan waar ik vandaag sta, niet alleen op academisch maar ook op persoonlijk vlak. Ik ben hen daarvoor dan ook oprecht enorm dankbaar, uit de grond van mijn hart.

Bibliografie

- ALFONSO, Letitia Perez, 'Susan Howe's Historical Ethics of Space and Puritan Spirituality: An Ecofeminist Reading of 'Souls of the Labadie Tract'', *Women's Studies*, 47 (2), 2018, p. 187-200.
- ALLEN, Paula Gunn, 'The Woman I Love is a Planet; the Planet I Love is a Tree', in: DIAMOND, Irene & ORENSTEIN, Gloria (eds.), *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*, San Francisco: Sierra Club Books, 1990, p. 52-57.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 2^e ed. (1^e ed. 1983), Londen & New York: Verso, 1991.
- ARAEEN, Rasheed, 'Ecoaesthetics: A manifesto for the twenty-first century', *Third Text*, 23 (5), 2009, p. 679-684.
- ARSANIOS, Marwa, 'Who's Afraid of Ideology? Ecofeminist Practices Between Internationalism and Globalism', *e-flux journal* [pdf], 93, 2018, p. 1-10, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op http://worker01.e-flux.com/pdf/article_215118.pdf.
- ARSANIOS, Marwa, 'The Production of the Utopian Image', in: HAQ, Nav, MARTINEZ, Pablo & OPREA, Corina (eds.), *Austerity and Utopia* [pdf], L'Internationale Online, 2020, p. 61-74, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op <https://d2tv32fgpo1xal.cloudfront.net/files/internationaleonline-austerityandutopia-2020-web.pdf>.
- AYLON, Helène, *Whatever Is Contained Must Be Released. My Jewish Orthodox Girlhood, My Life as a Feminist Artist*, New York: The Feminist Press, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt, *Community. Seeking Safety in an Insecure World*, Cambridge & Malden: Polity Press, 2001.
- BIEHL, Janet, *Rethinking Ecofeminist Politics*, Boston: South End Press, 1991.
- BIRKELAND, Janis, 'Disengendering Ecofeminism', *Trumpeter*, 12 (4), 1995, p. 178-180.

- BLOCKER, Jane, 'Ana Mendieta and the Politics of the Venus Negra', *Cultural Studies*, 12 (1), 1998, p. 31-50.
- BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*, Durham & Londen: Duke University Press, 1999.
- BOETTGER, Suzaan, 'In the Missionary Position. Recent Feminist Ecological Art', in: FRUEH, Joanna, LANGER, Cassandra & RAVEN, Arlene (eds.), *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, New York: HarperCollins, 1994, p. 248-263.
- BROUDE, Norma & GARRARD, Mary, D. (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harry N. Abrams, 1994.
- BRYAN-WILSON, Julia, 'Against the Body. Interpreting Ana Mendieta', in: KENNEDY, Jen, MALLORY, Trista E. & SZYMANEK, Angelique (eds.), *Transnational Perspectives on Feminism and Art, 1960–1985*, New York: Routledge, 2021, p. 139-153.
- CABAÑAS, Kaira M., 'Ana Mendieta: "Pain of Cuba, body I am"', *Woman's Art Journal*, 20 (1), 1999, p. 12-17.
- CARSON, Rachel, *Silent Spring*, Boston: Houghton Mifflin, 1962.
- CHATZIDAKIS, Andreas, HAKIM, Jamie, LITTLER, Jo, ROTTENBERG, Catherine & SEGAL, Lynne, *The Care Manifesto. The Politics of Interdependence*, Londen & New York: Verso, 2020.
- CLARK, Timothy, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- COLLIER, Madeleine, 'Ecofeminism with Marwa Arsanios', *Sense of Cinema*, mei 2021, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.sensesofcinema.com/2021/interviews/ecofeminism-with-marwa-arsanios/>.

- CRAWFORD, Marisa, 'Crying for Ana Mendieta at the Carl Andre Retrospective', *Hyperallergic*, 10 maart 2015, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://hyperallergic.com/189315/crying-for-ana-mendieta-at-the-carl-andre-retrospective/>.
- Crosstalks, *Between Glitter and Compost - A conversation on Ecofeminism* [online video], 6 december 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op: <https://www.youtube.com/watch?v=2lpTSObWkZw>.
- D'EAUBONNE, Françoise, *Feminism or Death: How the Women's Movement Can Save the Planet*, vertaald door HOTTELL, Ruth, voorwoord door MERCHANT, Carolyn, BAHAFFOU, Myriam, GORECKI, Julie & RAMADAN, Emma, herziene versie van *Le féminisme ou la mort*, Parijs: Pierre Horay Editions, 1974, Londen: Verso Books, 2022.
- DEMOS, TJ, 'Contemporary Art and the Politics of Ecology. An Introduction', *Third Text*, 27 (1), 2013, p. 1-9.
- DENES, Agnes, 'Notes on Eco-Logic: Environmental Artworks, Visual Philosophy and Global Perspective', *Leonardo*, 26 (5), 1993, p. 387-395.
- DONNER, Wendy, 'Self and Community in Environmental Ethics', in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 375-389.
- DURMUSOGLU, Övül, 'Who is Afraid of Ideology?', *The Broken Archive*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.brokenarchive.org/artist/marwa-arsanios>.
- EcoArt Network, 'A Brief History', *EcoArt Network*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.ecoartnetwork.org/about>.
- EcoArt Network, 'About the Community', *EcoArt Network*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.ecoartnetwork.org/about>.
- ESTÉVEZ-SAAÍ, Margarita & LORENZO-MODIA, María Jesús, 'The Ethics and Aesthetics of Eco-caring: Contemporary Debates on Ecofeminism(s)', *Women's Studies*, 47 (2), 2018, p. 123-146.

- FARKAS, Suzanne, 'Women Artists Creating Space for Healthy Communities', *WE International*, 48/49, 2000, p. 15-17.
- FELDMAN, Mark, 'Inside the Sanitation System: Mierle Ukeles, Urban Ecology and the Social Circulation of Garbage', *Iowa Journal of Cultural Studies*, 10 (1), 2009, p. 42-56.
- FELSHIN, Nina (ed.), *But is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle: Bay Press, 1995.
- FISHER, Johanna, 'Hildegard von Bingen: celebrating an early eco-feminist. How women in the past have strongly advocated for better care of our fragile planet', *Europeana*, 26 maart 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.europeana.eu/en/blog/hildegard-von-bingen-celebrating-an-early-ecofeminist>.
- FOSTER, Emma, 'Ecofeminism revisited: critical insights on contemporary environmental governance', *Feminist Theory*, 22 (2), 2021, p. 190-205.
- FREILICH, Toby Perl, 'Blazing Epiphany: 'Maintenance Art Manifesto 1969!' An Interview with Mierle Laderman Ukeles', *Cultural Politics*, 16 (1), 2020, p. 14-23.
- Freshkills Park, 'A Park Many Hands Have Built: Understanding Freshkills As Maintenance Art', *Freshkills Park. The Freshkills Park Alliance*, 13 januari 2017, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://freshkillspark.org/blog/mierle-laderman-ukeles-and-the-park-many-hands-have-built>.
- Freshkills Park, 'LANDING', *Freshkills Park. The Freshkills Park Alliance*, s.d., geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://freshkillspark.org/os-art/landing>.
- FRUEH, Joanna, 'The Body Through Women's Eyes', in: BROUDE, Norma & GARRARD, Mary, D. (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harry N. Abrams, 1994, p. 190-207.
- FUENTES, Elvis, 'A Cuban Fight against the Demons (of Oblivion)', in: CULLEN, Deborah (ed.), *Arte no es Vida: Actions by Artists of the Americas 1960–2000* (New York: El Museo del Barrio, 30 januari-8 juni 2008), New York: Museo del Barrio, 2008, p. 180-198.

- GAARD, Greta (ed.), *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- GABLIK, Suzi, *Has Modernism Failed?*, New York: Thames and Hudson, 1985.
- GABLIK, Suzi, *The Reenchantment of Art*, New York: Thames and Hudson, 1991.
- GEFFEN, Amara, ROSENTHAL, Ann, FREMANTLE, Chris & RAHMANI, Aviva (eds.), *Ecoart in Action: Activities, Case Studies, and Provocations for Classrooms and Communities*, New York: New Village Press, 2022.
- HACHE, Emilie, *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Parijs: Cambourakis, 2016.
- HAMILTON, Cynthia, 'Women, Home & Community. The Struggle in an Urban Environment', *Race, Poverty & the Environment*, 1 (1), 1990, p. 3, 10-13.
- HEARTNEY, Eleanor, 'How the Ecological Art Practices of Today Were Born in 1970s Feminism', *Art in America*, 22 mei 2020, geraadpleegd op 18 mei 2022, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/ecofeminism-women-in-environmental-art-1202688298/>.
- HICKS, Laurie E. & KING, Roger J. H., 'Confronting Environmental Collapse: Visual Culture, Art Education, and Environmental Responsibility', *Studies in Art Education*, 48 (4), 2007, p. 332-335.
- HOLEMANS, Dirk, FRANSSSEN, Marie-Monique & OSMAN, Philsan, *Voor wie willen we zorgen? Ecofeminisme als inspiratiebron*, Berchem: EPO, 2021.
- HOWELL, Nancy R., 'Ecofeminism: What One Needs to Know', *Zygon*, 32 (2), 1997, p. 231-241.
- HUMPHREY, Peter, 'The Ethics of Earthworks', *Environmental Ethics*, 7 (1), 1985, p. 5-21.
- JACKSON, Shannon, 'High Maintenance: The Sanitation Aesthetics of Mierle Laderman Ukeles', in: JACKSON, Shannon, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, New York: Taylor & Francis, 2011, p. 75-103.

- KAGAN, Sacha, 'The practice of ecological art', *Plastik* [pdf], 4, 2014, p. 1-6, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op: https://www.researchgate.net/publication/274719395_The_practice_of_ecological_art.
- KASTNER, Jeffrey, 'ART/ARCHITECTURE; The Department of Sanitation's Artist in Residence', *The New York Times*, 19 mei 2002, <https://www.nytimes.com/2002/05/19/arts/art-architecture-the-department-of-sanitation-s-artist-in-residence.html>.
- KING, Ynestra, 'The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology', in: PLANT, Judy (ed.), *Healing the Wounds: The Promise of Ecofeminism*, Gabriola Island: New Society Publishers, 1989, p. 18-28.
- KINGS, A. E., 'Intersectionality and the Changing Face of Ecofeminism', *Ethics and the Environment*, 22 (1), 2017, p. 63-87.
- KLEIN, Jennie, 'Goddess: Feminist Art and Spirituality in the 1970s', *Feminist Studies*, 35 (3), 2009, p. 575-602.
- LADERMAN UKELES, Mierle, *Manifesto for Maintenance Art, 1969! Proposal for an Exhibition: 'Care'*, 1969.
- LADERMAN UKELES, Mierle, *Manifesto for Maintenance: A Conversation With Mierle Laderman Ukeles*, geïnterviewd door RYAN, Bartholomew [online interview], *Art in America*, 18 maart 2009, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/draft-mierle-interview-56056/>.
- LADERMAN UKELES, Mierle, *Mierle Laderman Ukeles with Maya Harakawa*, geïnterviewd door HARAKAWA, Maya [online interview], *The Brooklyn Rail*, oktober 2016, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op <https://brooklynrail.org/2016/10/art/mierle-laderman-ukeles-with-maya-harakawa>.

- LEAVER-YAP, Mason, 'Marwa Arsanios: Who is afraid of ideology? Part I', *Crosscuts*, 22 juni 2017, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://walkerart.org/magazine/guerrilla-landscapes-marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology-part-i>.
- LEE, Wendy Lynne & DOW, Laura M., 'Queering Ecological Feminism: Erotophobia, Commodification, Art, and Lesbian Identity', *Ethics and the Environment*, 6 (2), 2001, p. 1-21.
- LINTOTT, Sheila, 'Ethically Evaluating Land Art: Is It Worth It?', *Ethics, Place & Environment. A Journal of Philosophy & Geography*, 10 (3), 2007, p. 263-277.
- LIPPARD, Lucy, 'Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s', *Art Journal*, 40 (1-2), 1980, p. 362-365.
- MARIS, Virginie, 'Quelques pistes pour un dialogue fécond entre féminisme et écologie', *Multitudes*, 36 (1), 2009, p. 178-184.
- MARTÍN-GONZÁLEZ, Matilde, 'Caring for People, Caring for Nature: A Deconstructive Ecofeminist Reading of Sylvia Wantanabe's Fiction', *Women's Studies*, 47 (2), 2018, p. 201-215.
- Marwa Arsanios, *Who is Afraid of Ideology Part I & II*, digitale video, 56' 33", 2017-2019.
- MEADOWS, Donella H., MEADOWS, Dennis L., RANDERS, Jørgen & BEHRENS, William W., *The Limits to Growth*, Falls Church: Potomac Associates, 1972.
- MEAGHER, Michelle, 'Telling stories about feminist art', *Feminist Theory*, 12 (3), 2011, p. 297-316.
- MENDIETA, Ana, 'La Venus Negra, based on a Cuban legend', *Heresies*, 4 (1), 1981, p. 22.
- MENDIETA, Ana, 'A Selection of Statements and Notes', *Sulfur*, 22, 1988, p. 70-74.
- MERCHANT, Carolyn, *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, New York: Harper & Row, 1980.
- MERCHANT, Carolyn, 'Earthcare: Women and the Environment', *Environment*, 23 (5), 1981, p. 6-40.

- MERCHANT, Carolyn, 'Gender and Environmental History', *Journal of American History*, 76 (4), 1990, p. 1117-1121.
- MIES, Maria & SHIVA, Vandana, *Ecofeminism*, 2e ed. (1e ed. 1993), Londen & New York: Zed Books, 2014.
- MILEVSKA, Suzana, *The Clean, the Dirty, and the Hybrid: Ecofeminist Art Practices*, lecture by Suzana Milevska [online video], 21 mei 2021, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op: https://www.youtube.com/watch?v=Tbyg_ZUlfyw&t=1s.
- MOLESWORTH, Helen, 'House Work and Art Work', *October*, 92, 2000, p. 71-97.
- ORENSTEIN, Gloria Feman, 'Artists as Healers: Envisioning Life-Giving Culture', in: DIAMOND Irene & ORENSTEIN, Gloria Feman (eds.), *Reweaving the Web: The Emergence of Ecofeminism, Ethics & the Environment*, San Francisco: Sierra Club Books, 1990, p. 279-287.
- ORENSTEIN, Gloria Feman, 'The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden', *Ethics & the Environment*, 8 (1), 2003, p. 103-111.
- PETROSSIANTS, Andreas, 'Mierle Laderman Ukeles' Maintenance and/as (Art) Work', *View. Theories and Practices of Visual Culture*, 21, 2018, p. 1-31.
- PIETTE, Jessica, 'Marwa Arsanios: Who Is Afraid of Ideology?', *Corridor8*, 12 juli 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://corridor8.co.uk/article/marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology/>.
- PLANT, Judy, 'Learning to Live with Differences: The Challenge of Ecofeminist Community', in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 120-139.
- PREECE, R. J., 'Lynn Hull interview: Heart and Soul', *artdesigncafé*, 19 november 2011, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.artdesigncafe.com/lynne-hull-art-interview>.

- PURTSCHERT, Patricia, 'What can we learn from ecofeminists?', *Gender Campus*, juni 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.gendercampus.ch/en/blog/post/what-can-we-learn-from-ecofeminists>.
- RAHMANI, Aviva, 'Ghost Nets: The Medicine Wheel Garden', *Leonardo*, 25 (1), 1992, p. 96-97.
- RAHMANI, Aviva, 'A Pilgrim's Progress Experiences in Wetlands Restoration', *Inter-Island News*, november 1995, p. 8.
- RAHMANI, Aviva, 'Restoring a 'pocket' saltmarsh', *Inter-Island News*, april 1998, p. 1.
- RAHMANI, Aviva, 'Practical Ecofeminism', in: FROSTIG, Karen & HALAMKA, Kathy A. (eds.), *Blaze: Discourse on Art, Women and Feminism*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 315-332.
- RAHMANI, Aviva, 'A Community of Resistance: Collaborative Work with Science and Scientists', *Women Eco Artists Dialog* [online tijdschrift], 7, 2014, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://directory.weadartists.org/communities-art-science>.
- RAHMANI, Aviva A., *Trigger Point Theory as Aesthetic Activism: A Transdisciplinary Approach to Environmental Restoration*, onuitgegeven doctoraatsproefschrift, Plymouth University, 2015.
- RAHMANI, Aviva, 'The music of the trees: The blued trees symphony and opera as environmental research and legal activism', *Leonardo Music Journal*, 29, 2019, p. 8-19.
- RAHMANI, Aviva, 'Biography', *Aviva Rahmani. Art Activist*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.avivarahmani.com/biography>.
- RAHMANI, Aviva, *Complex Systems. Q&A*, geïnterviewd door Felicity Stone [Online interview], *Aviva Rahmani. Art Activist*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.avivarahmani.com/complex-systems>.
- RAHMANI, Aviva, *Feminist Art. Q&A*, geïnterviewd door Felicity Stone [Online interview], *Aviva Rahmani. Art Activist*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.avivarahmani.com/feminist-art>.

- RAHMANI, Aviva, *Political Art. Q&A*, geïnterviewd door Felicity Stone [Online interview], *Aviva Rahmani. Art Activist*, 2020, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.avivarahmani.com/political-art>.
- RAHMANI, Aviva, 'Aviva Rahmani', *Honoring the Future. Creating Climate SmART Communities*, 2023, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.honoringthefuture.org/climate-smarts/artist-to-know/aviva-rahmani/>.
- RAUCH, Heidi & SURO, Federico, 'Ana Mendieta's Primal Scream', *Américas*, 44 (5), 1992, p. 44-48.
- REED, Jennifer, 'From Ecofeminism to Ecosexuality: Queering the Environmental Movement', in: GAIA, Serena, D'ONOFRIO, Anderlini & HAGAMEN, Lindsay (eds.), *Ecosexuality: When Nature Inspires the Arts of Love*, Puerto Rico: 3WayKiss, 2015, p. 92-102.
- RosaVZW, 'Ecofeminisme', *RosaVZW*, s.d., geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://rosavzw.be/nl/themas/feminisme/feministische-stromingen/ecofeminisme>.
- RosaVZW, 'Feministische stromingen', *RosaVZW*, s.d., geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://rosavzw.be/nl/themas/feminisme/feministische-stromingen>.
- ROSS, Stephanie, 'Gardens, earthworks, and environmental art', in: KEMAL, Salim & GASKELL, Ivan (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 158-182.
- ROULET, Laura, 'Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba', *American Art*, 26 (2), 2012, p. 21-27.
- SAGE ELWELL, J., 'Where Embodiment Meets Environment: A Meditation on the Work of Hans Breder and Ana Mendieta with an Accompanying Interview with Hans Breder', in: BERGMAN, Sigurd & CLINGERMAN, Forrest (eds.), *Arts, Religion, and the Environment. Exploring Nature's Texture*, Leiden: Brill, 2018, p. 166-185.

- SAINZ, Angel Chaparro, *Parting the Mormon Veil: Phyllis Barbers Writing*, Valencia: University Press of Valencia, 2013.
- SANDILANDS, Kate, 'Ecofeminism and its discontents: Notes towards a politics of diversity', *The Trumpeter*, 8 (2), 1991, p. 90-96.
- SARGISSON, Lucy, 'What's wrong with ecofeminism?', *Environmental Politics*, 10 (1), 2001, p. 52-64.
- SIMIC, Zora, 'Intersectionality, More or Less: A Review Essay', *Australian Humanities Review*, 67, 2020, p. 17-31.
- SMITH, Andy, 'Ecofeminism through an Anticolonial Framework', in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 21-38.
- SOLNIT, Rebecca, *As Eve Said To The Serpent: On Landscape, Gender, And Art*, Athens: University of Georgia Press, 2001.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, 'The Woman Who Never Was: Self-representation, Photography, and First-wave Feminist Art', in: BUTLER, Cornelia (ed.), *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Cambridge: MIT Press, 2007, p. 336-345.
- SPAID, Suzy, *Ecovention: Current Art To Transform Ecologies*, Cincinnati: The Contemporary Arts Center, 2002.
- SPRETNAK, Christine, 'Critical and Constructive Contributions of Ecofeminism', in: TUCKER, Mary Evelyn & GRIM, John A. (eds.), *Worldviews and Ecology*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1993, p. 181-189.
- STEIN, Judith, E., 'Collaboration', in: BROUDE, Norma & GARRARD, Mary, D. (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harry N. Abrams, 1994, p. 226-245.

- STEINHAUER, Jillian, 'How Mierle Laderman Ukeles Turned Maintenance Work into Art', *HyperAllergic*, 10 februari 2017, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/>.
- STURGEON, Noël, 'The Nature of Race: Discourses of Racial Difference in Ecofeminism', in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 260-278.
- TAYLOR, Dorceta E., 'Women of Color, Environmental Justice, and Ecofeminism', in: WARREN, Karen J., *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 38-81.
- TEKIN, Nezaket, 'Ecofeminist Discourse and Eco Art', *European Journal of Literature, Language and Linguistics Studies*, 5 (3), 2021, p. 13-22.
- The Harrison Studio, 'Helen & Newton', *The Harrison Studio*, s.d., geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.theharrisonstudio.net>.
- VERGÈS, Françoise, *A Decolonial Feminism* (oorspr. titel: *Un féminisme decolonial*, Parijs: La Fabrique Éditions, 2019), vertaald door BOHRER, Ashley J. & VERGÈS, Françoise, Londen: Pluto Press, 2021.
- WALKER, Alice, *In Search of Our Mother's Gardens: Womanist Prose*, San Diego: Harcourt Brace Javanovich, 1983.
- WARREN, Karen J. (ed.), *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997.
- WARREN, Karen J., 'Taking Empirical Data Seriously: An Ecofeminist Philosophical Perspective', in: WARREN, Karen J. (ed.), *Ecofeminism: Women, Culture and Nature*, Indiana: Indiana University Press, 1997, p. 3-20.

- WEISBERG, Jessica, 'The Hardworking Artist Mierle Laderman Ukeles Is Here To Clean Up Your Mess', *Tablet*, 22 juli 2013, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/mierle-laderman-ukeles>.
- WELLS, Grace, 'Culture and Nature: The Roots of Eco-poetics', *Women's Studies*, 47 (2), 2018, p. 147-159.
- WITTKOWER, Rudolf, 'Individualism in Art and Artists: A Renaissance Problem', *Journal of the History of Ideas*, 22 (3), 1961, p. 291-302.
- ZEIN, Laila Fariha & SETIAWAN, Adib Rifqi, 'General Overview of Ecofeminism', *LXARS*, 2017, p. 1-10 <https://dx.doi.org/10.31219/osf.io/fmjgk>.
- 'In Focus: Marwa Arsanios', *Frieze*, 135, 2013, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op <https://www.frieze.com/article/focus-marwa-arsanios>.
- 'Marwa Arsanios: Who Is Afraid of Ideology?', *e-flux Education*, 18 juli 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.e-flux.com/announcements/479639/marwa-arsanioswho-is-afraid-of-ideology/>.
- 'Marwa Arsanios', *Akademie Schloss Solitude*, 2023, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.akademie-solitude.de/en/person/marwa-arsanios/>.
- 'Marwa Arsanios', *DAI Roaming Academy*, s.d., geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://dutchartinstitute.eu/page/10424/marwa-arsanios>.
- 'Marwa Arsanios', *Documenta Fifteen*, 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/marwa-arsanios/>.
- 'Who's Afraid of Ideology? 2018-20', *Autostrada Biennale*, 2023, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://autostradabiennale.org/exhibitions/whos-afraid-of-ideology-2018-20/>.

- 'Marwa Arsanios – Who is Afraid of Ideology, 29 April-23 July 2022', *Leeds Arts University*, 2022, geraadpleegd op 18 mei 2023, <https://www.leeds-art.ac.uk/news-events/events-exhibitions/marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology/>.

Figurenlijst⁴³³



Figuur 1: Nancy Holt, *Sun Tunnels* [beton, staal, aarde], (Collectie Dia Art Foundation met steun van Holt/Smithson Foundation), Utah: Great Basin Desert, VS, 1973-76.



Figuur 2: Betty Beaumont, *Ocean Landmark* [documentatie van performance], (The Schuylkill Center Project), uitgevoerd in Atlantische Oceaan, 64 km van New York Harbor, VS, 1978-1980.

⁴³³ De kunstwerken die in deze thesis worden besproken, vallen in de meeste gevallen niet onder de noemer van een 'traditioneel kunstwerk', maar worden uitgevoerd als performances, conceptuele werken of tijdelijke installaties. Dit is ook wat hen uniek en interessant maakt binnen de context van dit werk. Om diezelfde reden is het echter ook niet eenvoudig om naar deze werken te refereren zoals men naar een traditioneel kunstwerk zou verwijzen. De meeste besproken werken zijn namelijk maar tijdelijk van aard, waardoor het enige spoor dat we vandaag nog hebben vaak een fotografische documentatie is waarvan de afkomst en verschillende details vaak niet volledig duidelijk zijn. Deze fotografische documentaties hebben bovendien in de meeste gevallen geen vaste bewaarplaats, maar worden voornamelijk in verschillende publicaties gebruikt. In de bijschriften bij de afbeeldingen in mijn thesis heb ik dan ook geprobeerd om alle informatie toe te voegen die ik kon vinden, en om deze informatie vervolgens in te passen in een referentie volgens de referentiehandleiding van de vakgroep HARP. In de plaats van een vaste bewaarplaats van de performancewerken toe te voegen, zoals bij een traditioneel kunstwerk zou gebeuren, voegde ik de plaats van uitvoering van de performance toe. Op sommige plaatsen kunnen bepaalde zaken om de genoemde redenen niet vermeld worden, maar kan de andere informatie hopelijk toch voldoende duidelijkheid bieden over de aard van de afbeelding.



Figuur 3: Betsy Damon, *The 7000 Year Old Woman* [documentatie van performance, foto door Su Friedrich], uitgevoerd in de straten van New York, VS, 1976-1979.

La Venus Negra, based on a Cuban legend.



Ana Mendieta. *Siluetas Series*. 1980. Earth and gunpowder.

Ana Mendieta

Around 1817, when Spanish colonists first set foot on the *Cayo Loco*—a key off the South Coast of Cuba near the city of Cienfuegos—they found a sole inhabitant. She was a young Black woman, nude except for necklace and bracelets of seeds and seashells, and so lovely that “the most demanding artist would have considered her an example of perfect feminine beauty.” She was a survivor of innumerable generations of the Siboney Indians, who had been extinguished by colonization. They called her the Black Venus.

At the sight of the Spaniards, she ran—from fear rather than modesty. They caught her and discovered she was mute. Living alone on the *Cayo Loco*, she was accompanied everywhere by a white dove and a blue heron. Spreading their wings, they would touch her mouth with their beaks, in silent caress.

When one of the colonists took her home with him, gave her food and clothing, he expected her to please him and to work for him in return. But taken from her island freedom, and unable to speak, she nestled in a corner, refusing to get up, work or eat. Finally, alarmed at the prospect of her death by starvation, they took her back to the *Cayo Loco* to live in freedom.

From time to time over the years, the citizens of Cienfuegos tried again to “civilize” the Black Venus. But each time her passive protests forced them to return her to the key, where she reigned in solitude with the blue heron and the white dove her only subjects.

The historian Pedro Modesto recalled that when he was a child, around 1876, an old Black woman, with hair like a huge white powder puff and naked except for a blue, red and white necklace, secretly entered his house. She refused clothing and was dressed only by physical force. She refused all the food offered her except for native products—yucca, bananas and sweet potatoes. The next morning she had disappeared, leaving the clothes behind. That was the last time she was seen.

Today the Black Venus has become a legendary symbol against slavery. She represents the affirmation of a free and natural being who refused to be colonized.

Cuban artist Ana Mendieta has been making earth-body sculptures since 1973. She exhibits at A.I.R. Gallery in NYC and received a Guggenheim Fellowship in 1980.

22 © 1981 Ana Mendieta

Figur 4: Ana Mendieta, ‘La Venus Negra, based on a Cuban legend’, *Heresies*, 4 (1), 1981, p. 22.



Figuur 5: Agnes Denes, *Wheatfield, A Confrontation* [documentatie van performance, foto John McGrall], Battery Park Landfill, Manhattan, VS, 1982.



Figuur 6: Hélène Aylon, *Earth Ambulance* [documentatie van performance], New York, VS, 1982.



Figuur 7: Lynn Hull, *Raptor's Roost* [hout, metaal, mixed media], Wyoming, VS 1990.



Figuur 8: Lynn Hull, *Duck Island* [gerecycleerd hout en mixed media], Grizedale: Grizedale Forest Sculpture Park, Groot-Brittannië, 1998.



Figuur 9: Ana Mendieta, *Moffitt Building Piece* [2 stills uit film], (The Estate of Ana Mendieta Collection), uitgevoerd in Iowa, VS, 1973.



Figuur 10: Ana Mendieta, *Untitled* [documentatie van Silueta Performance, zand, rode tempera], (The Estate of Ana Mendieta Collection), uitgevoerd in La Ventosa, Mexico, 1976.



Figuur 11: Ana Mendieta, *Untitled* [documentatie van Silueta performance, sneeuw], (The Estate of Ana Mendieta Collection), uitgevoerd in Iowa, VS, 1977.



Figuur 12: Ana Mendieta, *Silueta em Fuego* [documentatie van Silueta performance, filmstill], (The Estate of Ana Mendieta Collection), uitgevoerd in Iowa, VS, 1976.



Figuur 13: José Bedia, *Group photograph of Mendieta with Cuban artists and Lucy Lippard* [Rij achteraan, van links naar rechts: José Bedia, María Elena González, Lippard, Mendieta, Ricardo Rodríguez Brey, Leandro Soto, Juan Francisco Elso, Flavio Garciandía. Rij vooraan, van links naar rechts: Gustavo Pérez Monzón, Rubén Torres-Llorca], Havana, 1981, in: ROULET, Laura, 'Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba', *American Art*, 26 (2), 2012, p. 23.



Figuur 14: Ana Mendieta, *Imagen de Yagul*, [documentatie van performance, foto door Hans Breder], (The Estate of Ana Mendieta Collection), San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1973.

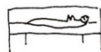


Figuur 15: Mierle Laderman Ukeles, *Dressing to Go Out/Undressing to Go In* [installatie met documentatie van performance], (Ronald Feldman Gallery), New York: Whitney Museum of American Art, VS, 1973.

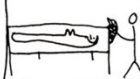


Transfer: The Maintenance of the Art Object © 1973

Museum Maintenance Rules: only the conservator is empowered to touch the art object, handle it, clean it.

1. Selection of the Art Object in the Museum:
Mummy (female figure) in glass case.



2. Activity: 3 people → same task → Museum → 3 powers

Activity	Person	Task	Result
	Maintenance Person	Clean the glass mummy case, (as usual).	A clean glass mummy case
	Mierle Laderman Ukeles, Maintenance Artist	Clean the glass mummy case: ("dust painting"). (Stamp glass case as Original Maintenance Art) (Maintenance Person can no longer touch it.)	A Maintenance Art Work
	Museum Conservator	Perform conservation condition examination: Art Work is "Dusty". Requires superficial cleaning. Clean the glass mummy case.	A clean Maintenance Art Work

Figuur 16: Mierle Laderman Ukeles, *Transfer: The Maintenance of the Art Object: Mummy Maintenance: With the Maintenance Man, the Maintenance Artist, and the Museum Conservator* [grafiek bij performance], (Ronald Feldman Gallery), 1973.



Figuur 17: Mierle Laderman Ukeles, *plan voor LANDING*, in: Freshkills Park, 'LANDING', *Freshkills Park*. *The Freshkills Park Alliance*, s.d., geraadpleegd op 23 april 2023, <https://freshkillspark.org/os-art/landing>.



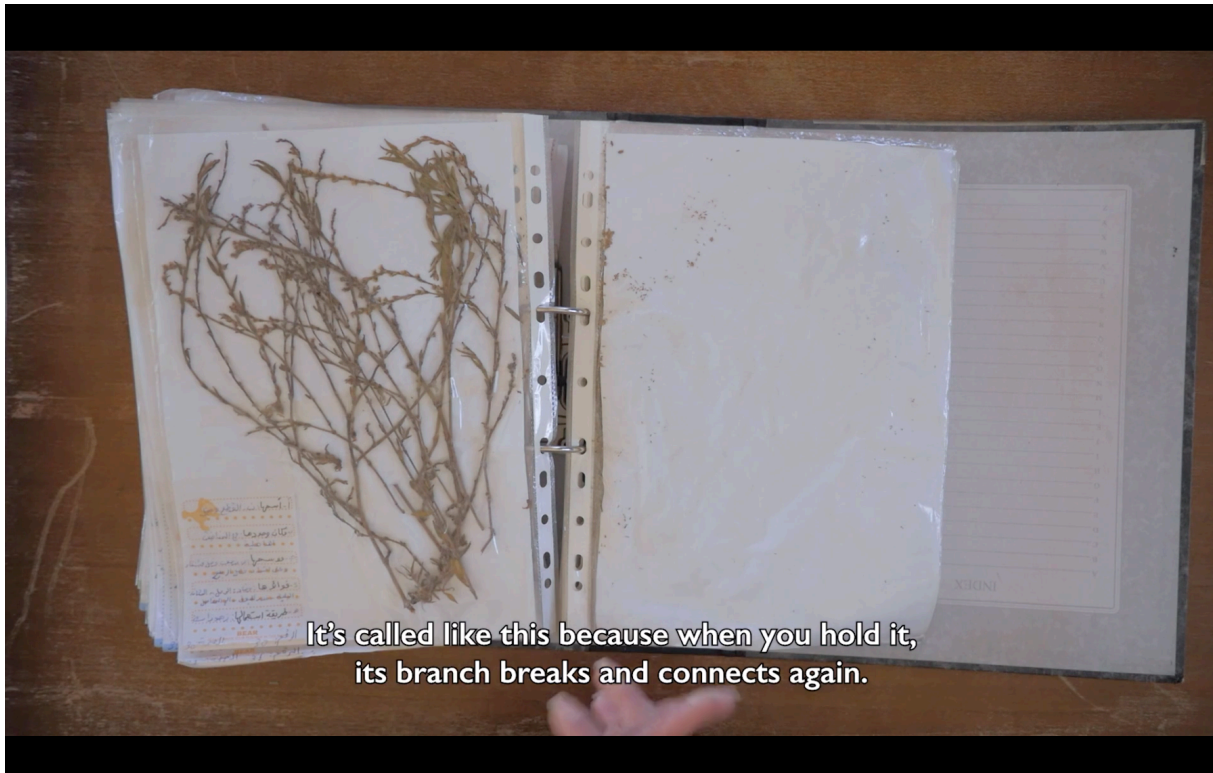
Figuur 18: Aviva Rahmani, *'Ghost Nets' Bed of Nets* [installatie van netten op geschilderd ijzeren bed, foto door Aviva Rahmani], Maine, VS, 1992.



Figuur 19: Aviva Rahmani, *Detail of the Medicine Wheel Garden with Rocks in the Distance*, in: RAHMANI, Aviva, 'Ghost Nets: The Medicine Wheel Garden', *Leonardo*, 25 (1), 1992, p. 96, fig. 5.



Figuur 20: Marwa Arsanios, *Who is Afraid of Ideology Part I & II* [filmstill uit digitale video], 56' 33", 2017-2019, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op <https://www.brokenarchive.org/artist/marwa-arsanios>.



Figuur 21: Marwa Arsanios, *Who is Afraid of Ideology Part I & II* [filmstill uit digitale video], 56' 33", 2017-2019, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op: <https://www.brokenarchive.org/artist/marwa-arsanios>.



Figuur 22: Marwa Arsanios, *Who is Afraid of Ideology Part I & II* [filmstill uit digitale video], 56' 33", 2017-2019, geraadpleegd op 18 mei 2023, beschikbaar op: <https://www.brokenarchive.org/artist/marwa-arsanios>.