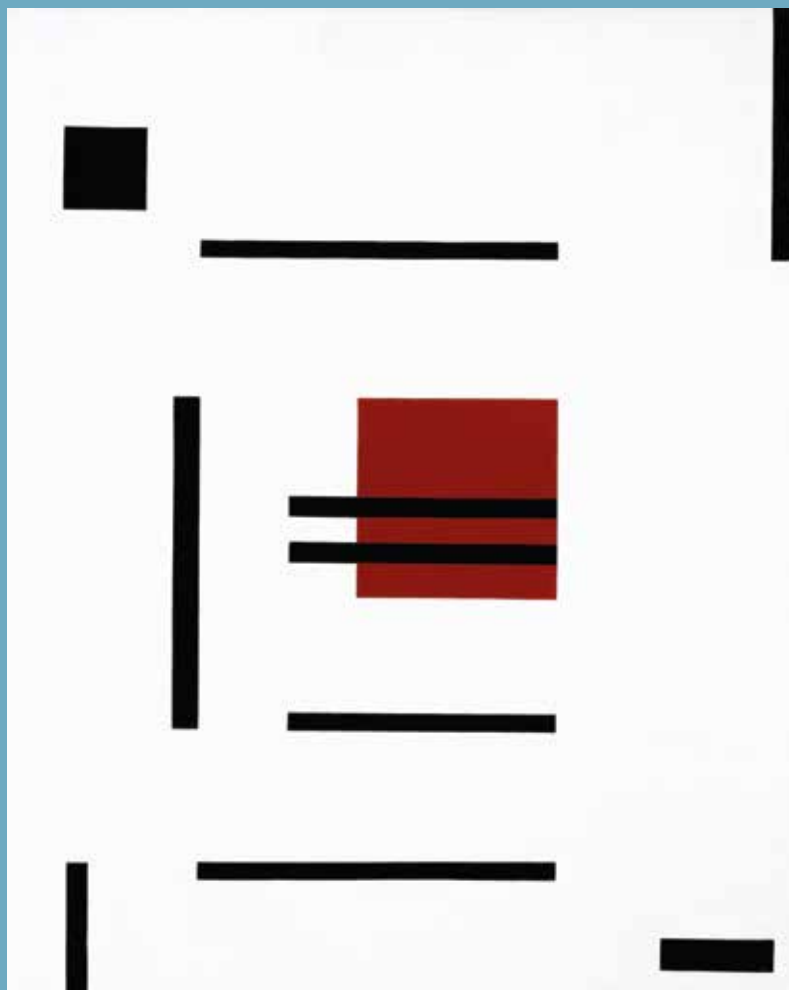


Transities in Kunst, Cultuur en Politiek



REDACTIE Sandra Ponzanesi, Kathrin Thiele, Eva Midden, Domitilla Olivieri en Trude Oorschot

Transitions in Art, Culture and Politics

A
U
P

Transities in kunst, cultuur en politiek

Transitions in Art, Culture, and Politics

Transities in kunst, cultuur en politiek
Transitions in Art, Culture, and Politics

Edited by
Sandra Ponzanesi
Kathrin Thiele
Eva Midden
Domitilla Olivieri
Trude Oorschot

Amsterdam University Press

We would like to thank the Utrecht University Library and ICON (Research Institute for Cultural Inquiry, Faculty of Humanities) for their contribution to the Open Access funding.

Translation 'De huid van de feministische dekoloniale wetenschapper: genderstudies en de kunsten'
by Rosemarie Buikema: Asaf Lahat

Cover illustration: Marlow Moss, Composition in Red, Black and White (1953) @Stedelijk Museum Amsterdam

Cover design: Mijke Wondergem

Lay-out: Crius Group, Hulshout

ISBN 978 90 4856 011 0
e-ISBN 978 90 4856 012 7
DOI 10.5117/9789048560110
NUR 694



Creative Commons License CC BY NC ND
(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>)

© The authors / Amsterdam University Press B.V., Amsterdam 2023

Some rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, any part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise).

Every effort has been made to obtain permission to use all copyrighted illustrations reproduced in this book. Nonetheless, whosoever believes to have rights to this material is advised to contact the publisher.

Inhoud | Table of Contents

Transitions in Art, Culture, and Politics: An Introduction <i>Sandra Ponzanesi, Kathrin Thiele, Eva Midden & Domitilla Olivieri</i>	9
De huid van de feministische dekoloniale wetenschapper genderstudies en de kunsten <i>Rosemarie Bulkema</i>	25
Section 1 Critique	
Two poems <i>Marlene van Niekerk</i>	49
Coetzee's <i>Disgrace</i> De vermenselijking van de man <i>Maike Meijer</i>	57
Nogmaals kijken naar de pijn van anderen, of: de uitdaging van 'wij' <i>Liedeke Plate</i>	67
Culture and critique Notes on a polysemic relationship <i>Vasiliki Belia, Laura Candidatu, Gianmaria Colpani & Milica Trakilović</i>	77
Cultuurkritiek in het antropoceen <i>Jesse van Amelsvoort</i>	91
Reading to reveal the world <i>Jasmina Lukić</i>	101
Section 2 Transitions	
A Poem: For Rosemarie <i>Diana Ferrus</i>	111

<i>Spazzacamini</i> en Savoyaards	113
Een hertaling van Zwarte Piet	
<i>Lies Wesseling</i>	
As in trans art	127
<i>Eva Hayward, Lieks Hettinga, and C.L. Quinan</i>	
Nederlandse <i>Southern Gothic</i>	137
Simone Atangana Bekono's <i>Zo hoog de zon stond</i>	
<i>Agnes Andeweg</i>	
Caught in a flash, arrested at a standstill	147
German colonialism and the Holocaust in William Kentridge's <i>Black Box</i> – A reading with Benjamin and Buikema	
<i>Doro Wiese</i>	
Revolt: The sense and non-sense of Kristeva	157
<i>Layal Ftouni, Magdalena Górska & Jamila Mascat</i>	
Section 3 Curation	
Voor Rosemarie	167
<i>Maria Barnas</i>	
Musea voor een betere wereld	169
<i>Maarten Prak & Bart Rutten</i>	
'Is it possible to represent her freshly without reproducing sexist and racist appropriation?'	179
The case of Sarah Bartmann	
<i>Phoebe Kisubi Mbasalaki</i>	
Dingen die ertoe doen!	185
Het Rijksmuseum en het vrouwenkiesrecht 1920-2020	
<i>Mineke Bosch</i>	
In gesprek met Iris Kensmil	199
Cultuurkritiek in kunst, theorie en praktijk	
<i>Iris Kensmil, Astrid Kerchman, Rosa Wevers & Alessandra Benedicty-Kokken</i>	

Aesthetics and politics in contemporary South Africa Thinking with a 'poetics of recycling' <i>Tamara Shefer</i>	211
Wandering around the edges of the arts and humanities Why is some writing difficult? <i>Jeff Hearn</i>	221
Section 4 Infrastructures	
Poem: Rosemary's land <i>Antoine Buyse</i>	233
Scholarly feminists Building embodied infrastructures in the European academy <i>Suzanne Clisby & Adelina Sánchez Espinosa</i>	237
Hou toezicht op de emancipatie! <i>Linda Senden, Belle Derks & Ruth van Veelen</i>	261
Het baton-plafond Over vrouwelijke dirigenten en <i>Tár</i> <i>Emile Wennekes</i>	273
Tussen marge en middelpunt – voormoeders van genderstudies in Utrecht <i>Berteke Waaldijk</i>	281
Unfolding patterns of revolt <i>Rosi Braidotti & Anneke Smelik</i>	289
Retirement as going through a portal of possibilities <i>Nina Lykke</i>	299
Epiloog <i>Manon Uphoff</i>	307
Over de auteurs About the authors	311

Transitions in Art, Culture, and Politics: An Introduction

Sandra Ponzanesi, Kathrin Thiele, Eva Midden & Domitilla Olivieri

This volume is a collective critical celebration of the work and legacy of Rosemarie Buikema, a Dutch academic, originally trained in Dutch literature, who has become a household name in the fields of gender and postcolonial studies, art and curating, transitional justice and human rights in the course of her intellectual career. We have not compiled a *liber amicorum*. Rather, this volume aims to express a kaleidoscopic engagement with Buikema's many scholarly interventions across diverse disciplines and genres, deeply embedded in a practised feminism, but also reflecting institutional settings and broader political arenas.

One of the main contributions Buikema has made in the humanities in general, and in gender and postcolonial studies more specifically, is to have developed a cultural critique in a new but also 'recycled' way (most recently, see Buikema, 2020), provokingly pleading for a 'politics of definition' that solicits us to be aware of our own language and vocabulary in order to redefine and empower the political field, the agency therein, and the autonomy required for thinking and living beyond the strictures of patriarchy, oppression and authoritarianism. Her work always pushes towards the foundational rethinking of our representational categories, appropriating the symbolic and the imagination, and infusing it with new political power, which can lead to institutional changes, inclusion in practice and a manifestation of social justice.

While pursuing these objectives, Buikema manages to intersect the field of gender studies with the arts, as well as legal and transitional demands, cultural and memory studies, and the politics and poetics of representation at large in various forms, including literature, art, music and sculpture (Buikema, 1995; 2003; 2004; 2006; 2014; 2017; 2018b; 2020). Her work across scholarly and societal sectors develops curatorial practices that engage the broad public sector in order to raise awareness of the foundational issues of culture, diversity and inclusion. Much of Buikema's work has been propelled by her witnessing the events surrounding the publication of the *Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report* (1999), which

inspired her to analyse in a differentiated manner how traumatic memories can be relived, both collectively and individually, through narrative and storytelling, but also, and even more effectively or sustainably, through the *recycling* of matter, both in their material and meaning-making dimensions. It is this eclectic, versatile and creative approach, combined with a rigorous practice of cultural analysis and deeply embedded in various strands of feminist and postcolonial theory, that allows her work to become poetic and inspirational as well as politically incisive. It also shows the price and bargain of the healing that is needed to make transitions possible on the cultural, socio-political and symbolic levels and ensure lasting transformations. In Buikema's work, this approach is realised from both institutional perspectives, such as academia or governmental constituencies, and more marginalised positions and standpoints, thereby carving out new ways of *doing* gender, democracy and citizenship.

Everything said so far is substantiated in and by her many books and other publications, be it – most recently – *Revolts in Cultural Critique* (2020) or the edited volume *Cultures, Citizenship and Human Rights* with Buyse and Robben (2020). As readers of these books, we get essential insights into the constitutive role and transformative force of art in political transitions: the ways in which art is always connected to political events, often traumatically and violently, such as in the case of post-apartheid South Africa but also within Europe, where multidirectional memories connected to the Holocaust as well as deep histories of colonialism and totalitarianism intersect with art and a continued concern with and commitment to issues of democracy, citizenship and human rights.

Art, in Buikema's view, has the crucial function of reporting on and bearing witness to social phenomena, but also of enacting transformation and reconciliation via its own, always medium-specific, aesthetic practice. Her more recent work on global curating and decolonising the museum (also represented through the online Museum of Equality and Difference, MOED) shows precisely how to do gender through theoretical, methodological and material engagements, and how to pay meticulous attention to contested legacies, fraught memories and gendered and racialised histories. Furthermore, Buikema's 'politics of recycling', her core idea in *Revolts in Cultural Critique*, signifies the need to think about transformation in relation to past histories, and from there to rethink genres and rework methods. The need to pay attention to the role that gender plays in social transitions, transformations and historical disruptions remains central throughout her work, as is shown in her continued analyses of intellectual figures, writers and artists such as Charlotte Brontë, Virginia Woolf, J.M. Coetzee, William Kentridge, Phila Portia Ndwandwe, Wim Botha, Philip Miller and many more.

Arts, Power and Transformation

For Buikema, the arts offer the main arena in which to engage with social and political debates, whether within the Netherlands or transnationally. But the arts are never at the service of politics, according to her. Art does not need to become hijacked by any specific political agenda. On the contrary, for Buikema art is most transformative via its aesthetic form and its performativity. And it is important to note that it is this force of art – in its material and aesthetic dimensions – that she believes leads to change in the political reality of conflicts and social traumas. To provide an example of this commitment to artistic (re)presentation, we should look at the work on the subject of Sarah Bartmann, who has become iconic in gender and postcolonial studies with respect to the re-materialisation of a deeply problematic issue of representation that, however, also takes flight by way of artistic forms of representation – concretely to be seen in the South African sculpture by Willie Bester (2000) – thereby exceeding the seemingly naturalised assumption of what we see, but also hear from and about Sarah Bartmann. Buikema's analysis – in her by now seminal text "The Arena of Imaginings: Sarah Bartmann and the Ethics of Representation" (2009, 2018b) – goes further than the attempt to immortalise or memorialise the life and times of an abused Khoi Khoi woman, repurposed by Western scientists and exhibited in public freak shows, to finally be returned to her contemporary post-apartheid South African homeland. For Buikema, if attention is paid to what art can do when it is engaged in meaning-making practices, Bartmann's representations become an arena where we can question what form collective memory should take, and who has the right to (re)present. As a cultural critic, Buikema's approach attends rigorously to the difficult topic of (re)appropriation; yet she does not simply argue against appropriation. Much more effectively, Buikema makes it clear that a sincere cultural analysis needs to look into the danger of (re)appropriation as something inherent to cultural and critical engagement in order to become accountable for one's analysis. Attending to the questions and materials at stake in such medium-specific ways is what makes all the difference.

The same can be argued with regard to Buikema's literary analyses. To only mention some examples, in her analysis of complex novels such as *Disgrace* (1999) by J.M. Coetzee and *Agaat* by Marlene van Niekerk (2004), Buikema works to propel the force of the text towards the unmasking of power differentials and structures of injustice without at the same time renouncing the complexity of literature, thereby avoiding flattening out the inherent aesthetic power of the text itself for any ideological political gain. Instead, her analyses aim to release the political power of a text through the recognition and unearthing of its literary and aesthetic specificity.

And finally, in Buikema's deeply engaged work of visual analysis, e.g. on Phila Portia Ndwandwe in "Monumental Dresses: Coming to Terms with Racial Repression" (Buikema, 2012a), she introduces her concept of the 'poetics of scrap' by showing how everyday material used by the poor, such as plastic bags, can function as a way to redeem and memorialise the death of a South African freedom fighter who had been missing since 1988. If for a moment we dive deeper into this specific case, Buikema shows that without the Truth and Reconciliation Commission the truth about the disappearance of Phila Portia Ndwandwe could have never come to the surface. As it turned out when the truth about this specific incident was unearthed, she was murdered by the hand of the security police because she did not want to collaborate with them and turn into an *askari* (Buikema, 2012a, 43). For a cultural critic, as much as for an artist, the next question from there is: how could the recollection of Phila Portia Ndwandwe be brought into the public memory without at the same time recreating a purely victimised representation that repeats the violence done? That is, how can the suffering of the past lead to something significantly different, something that is not just symbolic reconciliation? On the back of these complex dynamics, this is what Buikema's texts and overall work consistently emphasise: art can play a crucial role in creating an alternative visual language and in offering new registers for comprehending transition. The dress for Phila Portia Ndwandwe, made of blue plastic bags, covers her nakedness and thereby restores Ndwandwe's humanity. As Buikema so cogently writes:

The dress thus both restores Ndwandwe's dignity and her agency. This dress negotiates between the seen and the unseen, the said and the unsaid, the known and the unknown. The exhumations most literally brought hidden truths to the surface in such a way that this surface will never be the same. In that vein, the dress performs a sense of redemptive truth as well as a sense of restorative justice for both the perpetrators (or those who suffer from identifications with this position) and the victims. In this context, the very materiality of the plastic dress opens up possibilities to think about the historically raced and gendered space of South Africa in a different way for both the oppressor and the oppressed. The blue plastic shopping bag, which really is omnipresent in South Africa, is paradigmatically related to the blue plastic bag that at least minimally warranted Phila Ndwandwe's dignity as well as her agency. The present and the past, the personal and the political, truth and justice acquire a specific form through the reuse of a plastic shopping bag as a dress. (Buikema, 2012a, 59)

Political transitions and transformations – be it the evolution to a more democratic regime, as was the hope in the context of South Africa, but also other transformations in Europe and more specifically in her own country, the Netherlands – are, as Buikema

(2020) writes in *Revolts in Culture Critique*, always a process of *reiteration* that should lead to manifestations of inclusion, practised diversity and social justice. This means remembering history in such a way that repetition re-forms, re-purposes and overhauls material-semiotic relations. The recycling of stories and materials can set historical relations in motion between perpetrators and victims, oppressor and oppressed. The monumental dress of Phila Portia Ndwandwe shows an attempt to embody the Truth and Reconciliation process in South Africa. It visualises new collective ways to bring to light different and conflicting histories. Transition and reconciliation have thus become not just a process, but a rhythm, a pattern, and a way to materialise what has remained un/seen, un/spoken and un/conscious. In her work, Buikema stresses the revolving and recycling as a transformative praxis in the arts. This artistic analysis and this practice show new ways to inscribe memory into a postcolonial, post-apartheid, post-transitional realm of justice. Fleeting and flimsy blue plastic bags can indeed come to function as redeeming and reparative. Her ‘politics of recycling’ means that it is the dialogicity, the materiality and medium specificity of art that make the artefact able to convey and perform contested truths in all their layers and complexities (Buikema, 2020, 90, 96).

Pathways to global justice

The variety of contributions in this volume are a testimony to the breadth of Buikema’s oeuvre, her influence in many fields in the humanities and beyond, but also the polyphony and multivocality of genres, styles and media (re)presented in her work. Articulated both in Dutch and English, the articles of this volume show a legacy that is poised between the local and the transnational, the poetic and the political, the personal and the collective, the symbolic and the material. The many voices gathered here are also a sign of our contemporary times: how a wide network of feminist solidarities is constructed over a long arc of time, intergenerationally, through both symbolic and institutional means, sometimes hypervisible, sometimes very much made invisible, but always functioning as strong ties that empower us to reconfigure the infrastructures of academic relations, social engagements and political activism.

There is no better introduction and framing to these pathways and interdisciplinary interventions than to add the voice and scholarship of Rosemarie Buikema herself. The chapter “De huid van de feministische dekoloniale wetenschapper: genderstudies en de kunsten” was originally written in English as “The Skin of the Feminist Decolonial Scholar: Gender Studies and the Arts”¹ and translated into Dutch

¹ The chapter is to be published in the volume by Torres, A., Pinto, P., Hearn, J., Shefer, T. and A. von Alemann (eds). *Routledge Handbook of Global Feminisms and Gender Studies: Convergences, Divergences and Pluralities*. London: Routledge, in press.

by Asaf Lahat for this volume. However, it was originally conceived as a lecture for the opening of the academic year of the Faculty of Humanities at Utrecht University on 7 September 2021 entitled “De huid van de wetenschapper”. The different layers and applications that this text has gained in its trajectory is exemplary of the work of Rosemarie Buikema. The text connects and weaves together the different strands of thought, scholarship and curational practices, as well as different mementoes, networks and publics that Buikema has created throughout her career, and which are reflected in the different contributions to this volume.

As editors, we decided to organise the book along four main themes, which are better described as pathways to the various trajectories of Buikema’s intellectual legacy of thinking and working within and beyond academia. These pathways are represented through the thematic dimensions and theoretical horizons of Buikema’s work as envisioned in the intellectual dialogue with colleagues, collaborators and current and former students. They can also be seen as the main hubs of engagement between theory and practice, as we have discussed above, by showing how theory, practice and materiality are deeply entangled to produce artistic and also political transitions. Before we conclude these introductory remarks, we would like to pay tribute to these main pathways that Buikema has traversed throughout her work, life and career, both within and around institutions such as academia and the museum world. Cultural critique is the main framework through which her perspective of the world and the analysis of its biased mainstream representations is framed. She uses the visual arts, feminist theory and postcolonial critique as her primary toolbox to unearth structures of power. And she never forgets that utilising these tools on diverse cultural art products, novels or musical composition, as much as on infrastructures of solidarity and feminist activism, are the main ingredients to keep alive the hope for transformation towards a more just society.

CRITIQUE

Signification, therefore, involves power and control.
(Buikema, 2018a, 90)

Critique is central to feminism, and it remains so in the ongoingness of feminist debates. If, as Buikema states in the above epigraph, ‘signification (...) involves power and control’, then it is one of the foundational drives of gender studies (and various other critical studies) to *critically attend to* the what and how of power and control in our past, present and future. And yet, the actual complexity of the above statement resides in its insight that the involvement of power and

control is not just a one-sided, merely majoritarian issue. Rather, all forms of signification involve these dimensions. Critical interventions aiming for the transformation of inherited and hegemonic structures of power and control are not exempt from the insight that 'signification, therefore, involves power and control'. The question of critique in feminist analyses is then no simple matter. What it requires is a form of critique that does not stop at mere opposition and negation, allowing itself to say only 'no' and then take a rest. Different from any dualistic approach, what feminist critical interventions teach is the requirement to work towards a sufficiently complex accountability in view of the always more than one-sided dynamics of signification as the materialisation of specific worlds.

Cultural critique understood in this sense is practised throughout Buikema's oeuvre. It can be made explicit by her differentiated attention to the critical matters at stake – what she calls *medium specificity* (e.g. Buikema, 2012b) – and by the capacity to think with a more complex temporality than merely the linear, one that in her words can be said to *revolve* rather than progress (Buikema, 2020). Such combined critical efforts, attending both to the phenomena under investigation, i.e. *what* is at stake, and to the complicated dynamics of signification, i.e. *how* the matters at stake unfold, are central concerns emerging from her work. This section pays tribute to this specific cultural critical trajectory. All contributions in this section are deeply engaged with the transformative quality of cultural critique in such situated and accountable ways.

The section opens with two of Marlene van Niekerk's poems. Thematically, these poems address matters of our critical 'today' (anthropogenic climate change, exploitation of the Earth), and they do so in a situated way (South Africa). Yet, via their poetic form, readers enter much broader horizons, even the cosmos itself, and thereby find ways to deeply sense how entangled – critically messed up – 'today' has become. Attention to medium specificity as a critical transformative power remains central also in the second contribution by Maaïke Meijer. Re-engaging with Buikema's earlier analysis of Coetzee's novel *Disgrace* (1999), and continuing it by producing insights on white hegemonic masculinity in that novel, Meijer elaborates on the critical force of literature in processes of social transformation and political violence. The next contribution, by Liedeke Plate, takes as a point of departure virulent images of victims in the recent Turkish-Syrian earthquake. In her discussion of these events, Plate combines cultural critique inspired by Buikema with an inquiry into the specific role art can have as a societal agent of change. From there we move to the co-authored contribution of Vasso Belia, Laura Candidatu, Gianmaria Colpani and Milica Trakilović. Their text provides further reflections on the polysemic relationship between culture and critique in Buikema's work at large, and their own personal encounter with it. Having also been students of

Buikema in the past, Belia et al. produce a multilayered account of the influence that Buikema's feminist cultural critique has had on their individual work. Jesse van Amelsvoort also shares such deeper and personal connections in his contribution on questions of cultural critique in the Anthropocene. Returning to central aspects of Buikema's feminist and postcolonial thinking, his discussion moves to the question of 'what kind of critique is necessary' in view of the contemporary climate catastrophe. The section is closed by Jasmina Lukić, another of Buikema's long-term collaborators in different transnational Gender Studies contexts. In resonance with Buikema, her contribution once more emphasises the importance of literature, and especially its method or practice of close reading, as having an impactful potential 'to reveal the world'.

TRANSITIONS

(T)o illustrate the many complexities associated with the decolonial transitions of public spaces and the building of genuinely inclusive and postcolonial spaces and imaginaries.

(Buikema, 2018b, 195)

In her work on #RhodesMustFall, Buikema explores the contested legacies of European imperialism. Here, the notion of revolt, as deployed in Kristeva's later work, implies a process of self-reflection and working through, a radical transformation but also a return (Buikema, 2018b, 200). Therefore, the radical transformation, as proposed for example by the #RhodesMustFall movement, needs to come to terms with its intellectual heritage, in order to transition and project an inclusive future for all, as Achille Mbembe also emphasises (ibid.). It is not a call to burn the past to ashes, or to turn our back on Europe, but an invitation to see repetition as a way to innovate and create new futures. As Buikema (2018b) writes: '[t]he working through of the matter of history and the construction of contemporary knowledge diasporas is being encouraged, supported and necessitated, not so much by processes of nation-building or Africanization, but by the broader process of globalisation' (202). This repetition with a change is how the self-evident nature of Eurocentric imaginaries is questioned and contested, and the colonial archive reordered.

This line of enquiry is the inherent combination of the work of postcolonial and decolonial theorists. For the postcolonial critic, 'post-' always entails an engagement, however antagonistic and conflictual, with the past whose continued influence and impact in the present needs to be scrutinised. The decolonial approach, somewhat differently, proposes instead a delinking with the colonial legacy of the past, and engaging with a recuperation of the heritage and culture

preceding colonial times. While, of course, a return to an uncontaminated past could be seen as utopian, the difference lies in the idea of transitions either as entanglement – as in the case of the postcolonial – or as delinking – as in the case of the decolonial. Characterised by the ‘politics of recycling’ and ‘the poetics of scrap’, both perspectives are included in Buikema’s work. As illustrated above, working through the interrelated legacies of erasure and exclusions enables both new relations of signification and novel representations (204). These transitions entail the inclusion of forgotten voices, material and imagined, that should be recuperated, recycled and repaired. By maintaining a relation between art, culture and politics, the painful memories of the past are not forgotten or repressed, but worked through and transformed.

This is beautifully illustrated by the opening poem by Diana Ferrus, who famously wrote a poem on Saartjie Baartman (Sarah Bartmann), one of the main areas of expertise of Buikema (2018a), who is here recollected in her nurturing and inspiring nature. Lies Wesseling focuses on the genealogical inquiry into Zwarte Piet (‘Black Pete’) to gain deeper insight into the multiple semantic layers of this cultural icon, and to make a so far overlooked connection with the forgotten history of child labour that was so crucial to early industrialisation in Europe. Eva Hayward, Lieks Hettinga and C.L. Quinan share their insights into trans artistic practices, not aiming for a categorical delineation of what ‘trans art’ is, but rather, suggesting its motions and instantiations, proposing trans as an optic and mode of viewing, analysing and representing. Agnes Andeweg introduces the notion of the Dutch Southern Gothic, connecting to one of Buikema’s main areas of expertise and passion, the gothic, as a form of cultural critique that allows us to see transitions as erupting from a repressed past or truth (Buikema and Wesseling, 2006; Buikema, 2013). Like no other, this genre has allowed the colonial unconscious to erupt into modernity, creating disruption and a call to justice and retribution. Doro Wiese continues with her analysis of William Kentridge’s *Black Box*, one of Buikema’s battle horses (Buikema, 2016), where the hidden history of the Holocaust intersects with that of German colonialism, the Herero in Namibia, creating a complex application of the notion of multidirectional memory, in which again materiality, music, light and shadow become key features of denunciation and transitions. Very aptly closing this section, the intervention by Layal Ftouni, Magdalena Górska and Jamila Mascot on “Revolt: The sense and non-sense of Kristeva” focuses on the notion of revolt that Buikema foregrounds as a strategy and as a concept for transformative thinking and practice (Buikema, 2020a). Drawing from Kristeva’s notion of revolt, understood as a process of movement and repetition and not as a singular moment of breaking away, Buikema’s work emerges as invested in a politics of transition which signals transformation as well as return.

CURATION

Innovative ways of looking, listening, and speaking are often developed within the domain of the arts. Artistic practices as sites of critical creativity can contribute to different ways of seeing the world around us. (Buikema, 2019, 11)

Postcolonial feminist scholars, activists and artists have interrogated, challenged, redefined and forever changed the parameters of what art is and does; and they have emphasised the role art and curating play in shaping narratives, cultural values and social perceptions.

The liaisons between art, the curatorial practices of museums, social justice and the power of the imagination are also at the core of Buikema's research and cultural commitments. Taking Buikema's scholarship as an example of a long tradition of thinkers and public intellectuals, we are invited to look at works of art in their intertextual and contextual entanglements; in their specificities of forms, material(itie)s and semiotic resonances; and at the role of museums in challenging patriarchal and colonial norms, amplifying marginalised voices and contributing to a more just and equitable society. In this vein, works of art made in periods of political transitions, as well as cultural artefacts more broadly, are understood as carrying the histories and memories of oppressive systems, but also as producers of alternative imaginaries that can disrupt hegemonic histories of representation, and are able to incite dynamics of identification that empower communities. The role of the curator, as a cultural critic, is then one of making such representations and imaginaries emerge and enter into a dialogue with each other; and to allow viewers, audiences and readers to encounter them and be affected. The act of curating, through this critical and intersectional feminist lens, therefore becomes a space for 'creating ways of seeing that counter social injustice' (Buikema et al., 2019, 1), a space for making visible the invisible yet very material dimensions of historical, cultural and social power inequalities, and for opening opportunities for critical dialogue, reflection and transformation.

In different ways, the contributions collected and curated in this section touch upon these social, ethical, symbolic and political connotations of art and its modes of curation.

The poem by Maria Barnas, written for Rosemarie Buikema, playfully touches on psychoanalysis, and opens a space where art, theory, the political and the personal meet. In the contribution by Bart Rutten and Maarten Prak, the financial constraints and challenges of Dutch museums are discussed in relation to their gendered and racialised norms, to zoom in on the question of what happens when 'the world' enters the museum. With Phoebe Kisubi Mbasalaki we turn our gaze towards a specific artwork, Willie Bester's sculpture of Sarah Bartmann (2000), and

its politics of representation. Kisubi Mbasalaki discusses the sculpture in terms of the risks of reproducing sexist and racist appropriations, and in conversation with the ruptures that took place at the University of Cape Town in 2015-2018, after the student protests calling for the university to be decolonised. Dutch museums and heritage institutions are the focus of Mineke Bosch's intervention, in which she discusses the significance of objects for the history of women's movements, and of knowledge about gender. She also stresses the importance of collaboration between historians and curators in dealing with historical objects. In the article by Astrid Kerchman, Rosa Wevers and Alessandra Benedicty-Kokken, the crucial role of collaboration – between and among artists, scholars, critics and art institutions – is discussed in and performed by the piece itself. Taking MOED (the Museum of Equality and Difference) as its starting point, the text interweaves an interview with artist Iris Kensmil with broader reflections on the meaning of feminist leadership within an institutional context, and the role of art in relation to dynamics of emancipation, representation and resistance. The contribution by Tamara Shefer focuses on contemporary post-apartheid South Africa and articulates how Buikema's feminist postcolonial conceptualisation of the 'poetics of recycling' points towards collaboration across modalities of art, activism and academic scholarship; which opens up productive possibilities for imagining safety, freedom and justice for all. Finally, Jeff Hearn walks around the edges of art, science and politics and proposes a new take on the humanities through the notion of wandering. His writing and wandering can be seen as a way to mobilise and move around concepts, disciplines and methodologies, making and unmaking theoretical, personal and political relations.

INFRASTRUCTURES

Implementing new structures and new knowledge perspectives takes time and continuous efforts in the development of conceptual and methodological frameworks.

(Buikema, Plate and Thiele, 2018, 1)

Besides praising her intellectual work, we also want to pay tribute in this volume to the inspirational role Rosemarie Buikema has had as an academic and how she brought (and still brings) so many generations of colleagues, students and scholars together. In her capacity as the Director of the Graduate Gender Programme, Buikema has managed like no other to intersect the field of gender studies with art, legal and transitional issues, cultural studies, memory and the politics of representation. Her work has also engaged with many different structures and institutions, to raise awareness on issues of culture, diversity and inclusion. We can

think once again of the various curatorial practices and her multiple engagements with the public sector. MOED is an important example of this, among many others.

Since her early days teaching gender in Utrecht, Buikema has been an essential factor in the growth and success of the Graduate Gender Programme. But this book is also proof of the role that Buikema has played in numerous other embodied feminist infrastructures, both within the university and beyond. There are many examples to give here, but just to mention one, there is the book *Doing Gender in Media, Art and Culture* (Buikema, Thiele & Plate, 2018 [2009]). This book, which is used in various gender studies courses and thus read by hundreds of students every year, is a collective project in which the various knowledges produced in the Graduate Gender Programme in Utrecht are brought together. It shows (as the quote at the start of this section also highlights) the importance of developing feminist conceptual and methodological frames, but also demonstrates Buikema's commitment to doing this type of work together. This is also the kind of vision that made it possible for her to 'curate' such a wonderful, diverse and cooperative team in Utrecht and to build feminist infrastructures of solidarity far beyond Utrecht and the Netherlands.

This section starts with a poem by Antoine Buyse who describes Buikema's skills in building infrastructures beautifully through his concept of 'Rosemary's land'. Then, Suzanne Clisby and Adelina Sánchez Espinosa present an overview of the many international feminist networks and infrastructures developed in the last 30 years and the role that Buikema has played in these. The authors show how they have collaboratively created and sustained embodied infrastructures of care, and how these have supported, and still are supporting, the entry of subsequent generations of feminist scholars into the academy. They argue that these infrastructures have facilitated feminist access to higher education and career development. GEMMA and GRACE are important examples of such structures that have provided specialist training in Gender Studies to hundreds of students. Senden, Derks and Veelen write about the plea they made together with Buikema for the establishment of a Netherlands Authority for Emancipation (NEMA). Their claim is that the responsibility for emancipation should not be placed on those who suffer from inequality and that the government has to take ownership of this societal problem. Structural problems require structural solutions, they say. Emile Wennekes starts his piece from an argument that Buikema once made in an interview about women and quota. He uses her words to reflect on gender equality in his own field: classical music. With humour and interesting examples, he discusses the necessity of quota and argues that it is not always quality that makes it possible for many men to advance in their careers, but also their gender. Berteke Waaldijk, who has worked with Buikema for several decades, describes in her contribution to this volume the situation during the first few years of Gender Studies at Utrecht University.

She describes how scholars with different disciplinary backgrounds found each other through their engagement with Gender Studies. They can be seen as the first generation of Utrecht University teachers in a new and emerging field, bringing together knowledge from feminist thinkers in academia and from the feminist movement outside of the university. Rosi Braidotti and Anneke Smelik reflect on art, fashion design, and cultural practice as forms of critique and creativity. Making use of new materialism and posthuman theory, they read different art works as modes of resistance and revolt. They conclude that critical scholars, like artists or designers, are freedom fighters who have to trust their dreams so as to imagine a different future. In the concluding contribution of this section, Nina Lykke asks important questions about the complicated connections between feminism and the humanities, focusing on critique and aesthetics. Lykke shows the reader in general, and Rosemarie Buikema specifically, that retirement is actually a new beginning, and thus a portal of possibilities.

Coda

There is no better way to close this discussion of pathways to global justice than by offering some final words of recognition and thanks to Rosemarie Buikema herself. As this volume shows, the pathways to social justice that foster inclusion and gender equality have been a collective endeavour, very much inspired by the institutional, pedagogical and affective legacy generated by Buikema through her lifetime of work. These pathways have been realised and operationalised at various levels, within the academic institution as well as within the wider cultural sector and political arena, but also in her private and personal life.

This coda shows the complex webs of relations and connections that have made Women's and Gender Studies in Europe flourish, nationally as well as transnationally, under the unwavering directorship of Rosemarie Buikema since 2006. Her trademark approach for doing gender studies in arts, culture and politics has always been the construction, consolidation and maintenance of complex infrastructures of solidarity and activism, which she has inspired with her lucid critique, managed through transitions and crises, and successfully curated thanks to her creativity and humour.

The different generations of scholars, colleagues and former PhD students that are gathered in this volume show how change and transformation can only happen through collaboration, moving forward and gaining equality, while battling gender backlash and new ideological crises. But 'revolvere' means that recurrence will come with a change. Therefore, it is important to keep on doing the work. As her close colleagues, we would like to thank Rosemarie Buikema for her inspiring and

nurturing role that has sustained us through many years and many challenges, academic and beyond. What she has done first and foremost, and for which all of us will always be grateful, is a thoughtful politics of care, showing great respect for the different visions and views amongst her colleagues, combined with a strong sense of empathy for personal struggles as well as successes.

A few personal words from us, fellow editors. As editors of this book, we have navigated many seas to bring the project to its completion. It was a way to collaborate intellectually and think beyond the nitty-gritty of our daily tasks and to find inspiration in rekindling the larger goals of our mission, as recapitulated through the exemplary work of Rosemarie Buikema. We stand here together with our colleagues, many of whom have contributed to this volume, with many others missing but thinking along with us. We see this book as a volume that could never be exhaustive or representative. It is about creating pathways and an attempt to reconstruct a collective feminist vision.

We want to thank Trude Oorschot without whom many of these webs would not have seen the light of day. Trude, who is also our co-editor here, has not only been a stronghold of Gender Studies, through her visible and invisible operations, but also a lifelong friend and fellow traveller – for all of us. We could never express eloquently enough how much we owe her. We also want to thank Marco Borkent, our precious research assistant who has helped us battle a very tight deadline with generosity, commitment and great expertise. And last, but not least, a word of thanks to the Stedelijk Museum Amsterdam for allowing us to use Marlow Moss's *Composition in Red, Black and White* (1953) for the cover of this book. We also want to thank Florette Dijkstra for her help in obtaining this beautiful artwork from an artist we know Rosemarie Buikema is looking at frequently and thinking alongside for some time now.

Bibliography

- Buikema, Rosemarie and Anneke Smelik (eds.). 1995. *Women's Studies and Culture: A Feminist Introduction*. London: Zed Books.
- Buikema, Rosemarie. 2003. "Kunsten in beweging 1900-1980. Inleiding". In: *Kunsten in Beweging 1900-1980. Cultuur en Migratie in Nederland* (Part I), edited by Rosemarie Buikema and Maaïke Meijer, 1-18. SDU: Den Haag.
- Buikema, Rosemarie. 2004. "Kunsten in beweging 1980-2000. Inleiding". In: *Kunsten in Beweging 1980-2000. Cultuur en Migratie in Nederland* (Part II), edited by Rosemarie Buikema and Maaïke Meijer, 1-19. SDU: Den Haag.
- Buikema, Rosemarie and Lies Wesseling. 2006. *Het heilige huis. De gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Buikema, Rosemarie. 2009. "Crossing the Borders of Identity Politics: *Disgrace* by J.M. Coetzee and *Agaat* by Marlene van Niekerk". *European Journal of Women's Studies* 4 (November): 309-323.
- Buikema, Rosemarie. 2012a. "Monumental Dresses: Coming to Terms with Racial Repression" In: *Teaching Race with a Gendered Edge*, edited by Brigitte Hipfl and Kristín Loftsdóttir, 43-61. Budapest/New York: Central European University Press.
- Buikema, Rosemarie. 2012b. "Performing dialogical truth and transitional justice: The role of art in the becoming post-apartheid of South Africa". *Memory Studies* 5(3): 282-292.
- Buikema, Rosemarie. 2013. "The Madwoman in the Attic of Labuwangi: Couperus and Colonial Gothic". In: *Gothic Kinship*, edited by Agnes Andeweg and Sue Zlosnik, 48-63. Manchester: Manchester University Press.
- Buikema, Rosemarie. 2014. "Political Transitions and the Arts: The Performance of (Post-) colonial Leadership in Philip Miller's *Cantata Rewind* and in Wim Botha's *Portrait Busts*". In: *Gender, Globalization and Violence. Postcolonial Conflict Zones*, edited by Sandra Ponzanesi, 196-214. New York and London: Routledge.
- Buikema, Rosemarie and Liedeke Plate. 2015 [2007]. *Handboek genderstudies in media, kunst en cultuur*. Bussum: Coutinho.
- Buikema, Rosemarie. 2016. "The Revolt of the Object: Animated Drawings and the Colonial Archive. William Kentridge's *Black Box Theatre*". *Interventions International Journal of Postcolonial Studies* 18(2): 251-269.
- Buikema, Rosemarie. 2017. "Kunst en vliegwerk. Coalities in de Cultuurwetenschappen". *Tijdschrift voor Genderstudies* 10(1): 75-87.
- Buikema, Rosemarie. 2018a [2009]. "The Arena of Imaginings: Sarah Bartmann and the Ethics of Representation". In: *Doing Gender in Media, Art and Culture: A Comprehensive Guide to Gender Studies*, edited by Rosemarie Buikema, Liedeke Plate and Kathrin Thiele, 81-93. London: Routledge.
- Buikema, Rosemarie. 2018b. "#RhodesMustFall and the Curation of European Imperial Legacies". In: *Postcolonial Intellectuals in Europe: Critics, Artists, Movements, and their Publics*, edited by Sandra. Ponzanesi and Adriano José Habed, 193-211. London: Rowman & Littlefield International.
- Buikema, Rosemarie. 2019. "MOED: Museum of Equality and Difference". In *What is Left Unseen*, edited by Rosemarie Buikema, Layal Ftouni, Nancy L. Jouwe, Bart Rutten, Rolando Vázquez & Rosa L. Wevers, 10-18. Centraal Museum, Utrecht.
- Buikema, Rosemarie. 2020. *Revolts in Cultural Critique*. London: Rowman and Littlefield International.
- Buikema, Rosemarie, Liedeke Plate and Kathrin Thiele (eds.). 2018 [2nd edition]. *Doing Gender Studies in Media, Art and Culture*. Abington: Routledge.
- Buikema, Rosemarie, Vasso Belia & Rosa L. Wevers. 2019. "Towards a Museum of Mutuality". *Stedelijk Studies* 8.

Buikema, Rosemarie, Antoine Buyse and Antonius Robben (eds.). 2020. *Cultures, Citizenship and Human Rights*. Abingdon: Routledge.

Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report. 1999. *The Commission: Distributed for the Truth and Reconciliation Commission throughout the world, excluding Africa*, by Macmillan Reference: Distributed in the United States of America and Canada by Grove's Dictionaries, Cape Town, London, New York.

About the authors

Sandra Ponzanesi is Professor of Media, Gender and Postcolonial Studies, Graduate Gender Programme, Department of Media and Culture Studies, Utrecht University.

Kathrin Thiele is Associate Professor Gender Studies and Critical Theory, Graduate Gender Programme, Department of Media and Culture Studies, Utrecht University.

Eva Midden is Assistant Professor Gender Studies, Graduate Gender Programme, Department of Media and Culture Studies, Utrecht University.

Domitilla Olivieri is Assistant Professor Gender Studies, Graduate Gender Programme, Department of Media and Culture Studies, Utrecht University.

De huid van de feministische dekoloniale wetenschapper

genderstudies en de kunsten¹

Rosemarie Buikema

Abstract:

In this chapter Rosemarie Buikema elaborates on how decolonial feminist artists and scholars are engaged in knowledge production by means of deploying a poetics of recycling as a way to re-orientate themselves towards the relation between the subject and the object of knowledge, matter and form, signifier and signified. Buikema analyses the work of El Anatsui and Nandipha Mntambo to illustrate the power of this poetics of recycling and gives the example of an exhibition in which the Museum of Equality and Difference (MOED) re-curated the cultural heritage of abolitionism, giving centre stage to the black, previously enslaved woman Sojourner Truth, rather than the white Dutchman Nicolaas Beets. She concludes that the collective field of decolonial feminism envelops engaged scholars and artists like a sensitive skin that continuously responds to the context in which it finds itself.

Keywords: poetics of recycling, entanglement, decolonial dialogue, MOED, Revolt

De afgelopen jaren heeft ons bestaan in de wetenschap een metamorfose ondergaan. Of zoals Bruno Latour (2021) het zo beeldend omschrijft in zijn onlangs verschenen *Waar ben ik? Lockdownlessen voor aardbewoners*: van de ene dag op de andere ontwaakten we als Kafka's personage Gregor Samsa, een kakkerlak in

¹ This chapter is translated from the original English version written by Rosemarie Buikema, "The Skin of the Feminist Decolonial Scholar: Gender Studies and the Arts" to be published in the edited volume by Torres, A., Pinto, P., Hearn, J., Shefer, T. and A. von Alemann (eds). *Routledge Handbook of Global Feminisms and Gender Studies: Convergences, Divergences and Pluralities*. London: Routledge, in press. Translation bij: Asaf Lahat. We would like to thank Liedeke Plate for helping with the translated text.

een wereld tussen vier muren, en ondergingen we ons lichaam in toenemende mate als een knellend pantser. Het knelde niet alleen vanwege het vele turen naar een beeldscherm, maar ook en vooral vanwege het groeiende besef dat we in feite aerosolen producerende organismen blijken te zijn, dat we kleine druppeltjes voor ons uitblazen die minuscule dodelijke virussen in de longen van onze medemens kunnen loodsen (Latour, 2021).

Dat we kennelijk allemaal, of we dat nu willen of niet, een potentieel gevaar belichamen voor onze naasten. Onze harige kakkerlakpootjes spartelen onwennig vanonder onze pantsers vandaan en doen dingen die we als kersverse kakkerlakken niet onder controle kunnen krijgen. En terwijl we met de neus op het feit gedrukt werden dat we een lichaam hebben en dat dit lichaam kwetsbaar is, werden we voor elkaar alleen nog een hoofd. Ons leven als academicus speelde zich grotendeels af op het scherm. Net als Gregor Samsa raakten we weliswaar vervreemd van ons lichaam, maar het hoofd, dat was er nog. De zoomende mens werd het dominante frame waardoor we ons met elkaar verstonden.

Nu we, na jaren van van lockdowns en social distancing, schoorvoetend en op de tast teruggaan naar een meer open samenleving, dringt de vraag zich op: hoe moet het nu verder met dat bedreigde en bedreigende lichaam van ons en hoe voorkomen we dat we als aardbewoners net als Gregor Samsa uiteindelijk als oud vuil worden achtergelaten op onze toegetakelde planeet? Wat kunnen we leren van Gregor Samsa's geschiedenis zodat er nog hoop is voor ons toekomstige bestaan als denkbeeldige kakkerlak?

Volgens Latour illustreert de gedaanteverwisseling van Gregor Samsa de typisch kafkaëske beeldspraak van de plotselinge loskoppeling van het individu uit zijn of haar bekende context. Een loskoppeling waardoor ineens alles vreemd wordt en alles te denken geeft. Doordat Gregor Samsa verandert, verandert ook de wereld om hem heen. Zijn metamorfose van mens in kakkerlak veroorzaakt noodzakelijkerwijs een transformatie van de gemeenschap waartoe hij behoort. Het gezin Samsa is echter niet in staat de oude vertrouwde context zodanig te herorganiseren dat er iets nieuws kan ontstaan, het gezin slaagt er niet in de gedaanteverwisseling van één van de leden in hun dagelijkse systeem in te voegen en zodoende gezamenlijk als gemeenschap een transitie te ondergaan. Althans, het is moeilijk Gregor Samsa's verhaal anno nu anders te lezen dan ook zo, vanuit de context van de huidige gezondheidscrisis, de klimaatcrisis en de daaruit voortvloeiende vraag: er is iets cruciaal veranderd en hoe nu verder? Dit roept de vraag op: wat doen wij, in de context van *genderstudies* waarin wij werken? Tot welke *convergenties*, *divergenties* en *pluraliteiten* moeten we ons onvermijdelijk verhouden vanuit het perspectief van *global feminisms* en *genderstudies*?

Ruim een eeuw na verschijning leert het verhaal van Gregor Samsa ons vandaag de dag dat we beter niet terug kunnen deinzen voor het inzicht dat we met ons

allen deel uitmaken van een divers gezelschap van niet alleen menselijke maar ook niet-menselijke aardbewoners, zoals Latour dat noemt. En dat we ten dode opgeschreven zijn als het niet lukt ons tot al die menselijke en niet-menselijke medebewoners te verhouden. We kunnen nog eenmaal de vlucht naar voren nemen, zoals de ouders en de zus van Gregor Samsa, die hem voor oud vuil achterlaten, het huis verkopen en zich voornemen opnieuw te beginnen zonder hem. Oftewel: we kunnen met veel geld en bravoure de ruimte proberen te koloniseren – maar dat betekent dan wel het definitieve einde van onze planeet en haar bewoners. Planten, dieren, koralen, oceanen, virussen, technologieën, computers – we moeten erkennen dat we deze planeet delen met vele menselijke en niet-menselijke dimensies en medebewoners die allemaal een geschiedenis en een verhaal hebben. Diversiteit, zo pleiten toonaangevende cultuurcritici als Françoise Vergès (2021), Sylvia Wynter (2015), Achille Mbembe (2016) en velen met hen, gaat inmiddels al lang niet meer alleen over het erkennen van diversiteit binnen de soort, de diverse mogelijke menselijke identiteiten en machtsrelaties in termen van kleur, religie, gender, seksualiteit enzovoorts. Het gaat ook en vooral over het erkennen van diversiteit in een bredere planetaire context.

In haar provocerende monografie *Staying with the Trouble* (2016) spreekt de feministische bioloog en wetenschapsfilosoof Donna Haraway in dit verband over de wereld als een composthoop, een plek waar van alles groeit en broeit, in elkaar overloopt en transformeert en waarvan we niet precies weten hoe het een op het ander reageert. Mens en techniek, natuur en cultuur functioneren niet los van elkaar, maar zijn intens met elkaar verweven. Het beeld van een oncontroleerbaar gekrioel van mensen, dingen, flora en fauna in een composthoop als alternatief voor de kafkaïaanse vervreemding hoeft in het licht van de huidige crisis echter niet per se tot wanhoop of tot onverschilligheid te leiden. We zien namelijk dat de reacties op de huidige situatie vaak onder te verdelen zijn in ofwel een geloof dat de zich ontwikkelende technologie ons wel uit de brand zal gaan helpen, ofwel een fatalisme dat zich neerlegt bij apocalyptische toekomstbeelden. We gaan er allemaal aan. Er is niks meer aan te doen. *Too little too late*. Volgens Haraway betekenen die twee visies van teloorgang en technologische redding echter dat we weinig ruimte geven aan de mogelijkheid om onszelf waar te nemen als deel uitmakend van de composthoop. Als we meegaan in Haraway's visie van de wereld-als-composthoop, waarin natuur en cultuur, mensen, dingen, flora en fauna onlosmakelijk met elkaar verstrengeld zijn, dan kunnen we een veelheid van op elkaar inspelende en in elkaar overlopende weefsels waarnemen die ons allemaal iets te vertellen hebben. Ons handelingsperspectief bestaat in het proberen de relationaliteit tussen mensen te doorgronden, en, meer nog, die tussen het menselijke en niet-menselijke. Als we ons dus vanuit het hedendaagse tumult afvragen hoe nu verder, dan zou Haraway ons aanraden om in elk geval niet weg te lopen naar de maan of naar het oude normaal,

maar om te proberen de verontrustende krassende klanken van de kakkerlak te begrijpen en er lessen uit te trekken, of – anno 2023 – door mee te denken met het virus in plaats van er in ogenblikkelijk gemobiliseerde oorlogstaal tegen ten strijde te trekken.

Om beter te begrijpen van welke op elkaar inspelende processen we momenteel deel uitmaken en welke mogelijke handelingsperspectieven we, anders dan Gregor Samsa en zijn familie, in een radicaal veranderende mondiale context hebben, spelen wij als feministisch geëngageerde wetenschappers een belangrijke rol juist vanwege onze bedrevenheid in lezen, kijken en luisteren tegen de stroom in. Onze bedrevenheid in conceptuele, tekstuele en visuele analyse, geïnspireerd door feministisch gedachtegoed. Onze bijdrage aan een beter begrip van onze tijd kan eruit bestaan dat we ons zoals altijd verdiepen in de concepten, beelden en verhalen waarmee we ons in onze cultuur hebben omringd. En dat we opnieuw bekijken wat voor mogelijke werelden zich openen, welke nieuwe betekenisverbanden zich zouden kunnen opdringen wanneer we de lens waardoor we kijken net iets anders afstellen.

Met name het bestuderen van het materiële effect van de verbeeldingskracht van eerdere en hedendaagse generaties kunstenaars kan ons als feministische dekoloniale wetenschappers van aanknopingspunten voorzien om de juiste vragen te stellen aan een wereld in transitie en nieuwe manieren te vinden om met veranderingen om te gaan. De kunsten zijn immers bij uitstek de vormgevers van het onverwachte. En politiek geëngageerde wetenschappers zijn degenen die door het beschrijven van historische en culturele paktijken, nieuwe methoden en theorieën ontwikkelen om verschuivende interacties tussen tekst en context te kunnen articuleren, analyseren en duiden.

Hoe dat op nieuwe wijze teruggaan naar het oude eruit kan zien, heb ik onder meer in mijn boek *Revoltes in de cultuurkritiek* (2017;2021) bestudeerd. Revolte conceptualiseer ik daar als een methodologie die zich manifesteert in zowel de eenentwintigste-eeuwse kunst- en cultuurkritiek als in het werk van geëngageerde kunstenaars. *Revoltere*, de beweging van het teruggaan, de herhaling, de doorwerking, impliceert dat er een doorgaande dynamiek plaatsvindt tussen heden en verleden, het oude en het nieuwe. Uit het opnieuw doorwerken en rangschikken van bestaand materiaal ontstaat iets nieuws. Datgene wat in oud of bekend materiaal tot dan toe ongezien bleef, kan in de beweging van de herhaling, in het hergebruik, opnieuw of alsnog gearticuleerd worden en een bron van nieuwe kennis worden. Ik noem dat de poëtica van recycling. Oftewel: het hergebruiken en herordenen van een archief van beelden, objecten en teksten is een noodzakelijke stap op weg naar structurele openheid, inclusie en verandering (Buikema, 2017;2021). Maar voordat ik verder inga op wat deze methode kan betekenen voor de toekomst van genderstudies en voor de productie van feministische kennis in deze tijd van

mondiale crisis, wil ik twee voorbeelden geven om het transformatieve potentieel van dit concept van hergebruik te schetsen, om daarna in te gaan op hoe deze aanpak ons als feministische wetenschappers kan helpen in het hier en nu kennis te produceren en door te geven.

I. Een poëtica van recycling

Het door het Stedelijk Museum onlangs aangekochte werk met de veelzeggende titel *In the World But Don't Know the World* van de Nigeriaanse kunstenaar El Anatsui is een actueel voorbeeld van het scheppen van het nieuwe door de bewerking van het oude, oftewel een voorbeeld van inclusie en diversiteit als een herschikking van waarden en betekenisrelaties.

Het gaat hier tegelijkertijd ook letterlijk om de verbeelding van de wereld als een weefsel. We zien een wandsculptuur dat op het eerste gezicht doet denken aan geplooid barok textiel maar dat bij nadere beschouwing blijkt te zijn gemaakt van duizenden aluminium flessendoppen die aan elkaar zijn bevestigd met koperdraad. Ogenschijnlijk lelijk en afgedankt materiaal als een oude flessendop krijgt een nieuwe gedaante in een imposant en beweeglijk wandtapijt waarin diverse veranderingen en politieke transities tegelijkertijd geplooid en gethematiseerd worden.

Niet alleen roept El Anatsui met de aluminium flessendoppen de machtsverhoudingen onder de koloniale tijd in herinnering waarin handel werd gedreven in goederen en mensen en waarbij flessen alcohol dienden als betaalmiddel, ook thematiseert het werk hoe we in de wereld omgaan met afval. Veel vuilnis wordt vanuit Europa naar Afrika gestuurd waar het op grote stortplaatsen wordt gedumpt. Anatsui's werk is dan ook steeds een niet mis te verstaan pleidooi om op een andere wijze met het Afrikaanse continent om te gaan. Door de flessendoppen te recyclen tot een geplooid en visueel aansprekend weefsel geeft Anatsui een aanzet om na te denken over de verwevenheid van kolonialisme, kapitalisme en de uitputting van de planeet, en maakt hij ruimte voor nieuwe betekenisverbanden tussen onder meer heden en verleden, mensen en objecten. Hij thematiseert de potentiële blinde vlekken van het Westerse vooruitgangdenken en visualiseert het altijd in beweging zijn van de relatie tussen het subject en het object van kennis. Anatsui dwingt de kijker om de vraag te stellen welke schade aan de wereld wordt aangericht als we verzuimen ons te realiseren dat en hoe Afrika en Europa onderdeel uitmaken van hetzelfde geplooid weefsel, hetzelfde planetaire stelsel, hetzelfde ecosysteem. Door diep in de geschiedenis van ogenschijnlijk onbetekenend materiaal te duiken en door na te gaan in welke contexten dat materiaal een rol heeft gespeeld, biedt Anatsui een nieuwe blik op waar we vandaan komen, waar we nu zijn en wat dat kan betekenen voor de toekomst. Oud vuil is



El Anatsui, *In the World But Don't Know the World*, 2009; aluminium en koperdraad, 560 x 1000 cm. Toestemming van de kunstenaar. Collectie Stedelijk Museum Amsterdam.

voor hem met andere woorden een metafoor van mogelijke vergeten of uitgewiste geschiedenissen geworden; oud vuil krioelt mee in de composthoop, maakt deel uit van een netwerk van verhalen en betekenissen. Oud vuil kan van gedaante verwisselen en schoonheid worden en zodoende transformeren tot een bron van kennis, een bron van nieuwe vragen en nieuwe handelingsmogelijkheden voor het heden, als het tenminste in de juiste context terechtkomt en de ruimte krijgt om in nieuwe vormen voort te leven.

Het werk van Nandipha Mntambo, een jonge beeldhouwster uit Swaziland die momenteel in Kaapstad werkt, is evenals dat van Anatsui exemplarisch voor de manier waarop een hedendaagse generatie kunstenaars wereldwijd een radicale openheid, diversiteit en inclusiviteit vormgeeft door in de composthoop te duiken en nieuwe relaties tussen substantie en vorm te creëren. Nandipha Mntambo staat bekend om haar ruimtelijke installaties van koeienhuid. Levensgrote menselijke silhouetten gevormd uit door haarzelf geprepareerde koeienhuid hangen midden in de expositieruimte of tegen de muur. Deze hoofdloze vrouwenfiguren belichamen op het eerste gezicht een bevreemdende mimesis van het onverwachte, het onmetelijke, het beangstigende. De doordringende geur die om de kunstwerken heen hangt draagt daar nog aan bij. Mntambo heeft in interviews vaak verteld hoe juist het prepareren van de koeienhuid een wezenlijk onderdeel uitmaakt van haar werk (Mntambo, 2007; Aloï &



Nandipha Mntambo, *Titfunti emkhatsini wetfu (De schaduwen tussen ons)*, 2013; koeienhuid en hars. Links 125 x 134 x 29 cm en rechts 147 x 152 x 27 cm. Toestemming van de kunstenaar en Everard Read Johannesburg.

McHugh, 2021).² Ze moet letterlijk door vetlagen heen ploegen alvorens de huiden te kunnen verwijderen en met chemicaliën prepareren. Ze geeft de huiden een nieuwe vorm door ze te draperen op afgietsels van haar eigen lichaam en de lichamen van andere vrouwen die haar na staan, zoals haar moeder en haar vriendinnen. Dit hele preparatieproces is onderdeel van haar fascinatie voor het materiaal. Materiaal dat op zich al vol van betekenis is. Het resultaat zijn deze harige, levensgrote vrouwenfiguren die tezamen allerlei grensoverschrijdingen en gedaanteverwisselingen belichamen in de grensgebieden tussen leven en dood, mens en dier, cultuur en natuur, schoonheid en afstotelijkheid, het persoonlijke en het politieke.

Mntambo's werkwijze is enerzijds interessant in de context van het doen oplichten en transformeren van genderspecifieke lokale betekenissen. Het prepareren van de koeienhuid is namelijk traditioneel voorbehouden aan mannen. Het werken met dit materiaal is voor een vrouwelijke kunstenaar uit Swaziland dus sowieso al een daad van betekenis. Daarnaast is de koe traditioneel een onderdeel van de bruidsschat. Je ruilt in bepaalde patriarchale culturen een koe tegen een vrouw. De

² Zie ook: Mitric, Ginanne Brownell (2017). 'Nandipha Mntambo's Journey From Taxidermy to Art'. *The New York Times*, 22 oktober 2017. <https://www.nytimes.com/2017/10/22/arts/nandipha-mntambo-artist-cohide.html>

culturele en politieke positie van vrouwen wordt in Mntambo's werk dus op twee niveaus zowel gethematiseerd als van een alternatief voorzien. Ze neemt de voorheen verboden positie in van het handelend vrouwelijk subject en becommentarieert daarmee tevens de in de traditie van de bruidsschat impliciete gelijkstelling van vrouwen met handelswaar.

Anderzijds overstijgt het overweldigende esthetische resultaat van deze poëtica van het hergebruik het lokale en het seksespecifieke verhaal. Mntambo creëert een positie die desgewenst door eenieder kan worden ingenomen. Ze verlegt grenzen, visualiseert beweging, plooit een nieuwe huid die tegelijkertijd omhult en onthult. Zoals zij het zelf zegt, wil zij een praktijk creëren waarin de onlosmakelijke verbondenheid van het menselijke en het niet-menselijke tegelijkertijd voorstelbaar wordt en van de traditionele patriarchale en antropocentrische connotaties wordt ontdaan. De aldus ontstane nieuwe gedaante is niet voorzien van een hard en onbeweeglijk pantser maar bestaat uit een huid die voortdurend in ontwikkeling, in beweging is.

Mntambo geeft met haar werk uiteraard geen pasklare oplossingen voor specifieke hedendaagse problemen, maar haar objecten waarin de verbondenheid tussen soorten onderling wordt belichaamd – mijn bestaan laat zich niet los zien van dat van de ander – leiden wel tot bezinning over de wijze waarop over inclusiviteit en transitie gedacht kan worden. In het beste geval kan het afzichtelijke en knellende pantser van Gregor Samsa onderdeel worden van een kleurrijk en flexibel weefsel, een soepel met de wereld interacterend membraan. Een heroriëntatie op wat het betekent mens te zijn in het hier en nu.

Wat betekent dit nu concreet voor ons vakgebied op de composthoop van de wetenschap? Hoe kan deze benadering van doorwerken en meebewegen ons als feministische wetenschappers aanmoedigen om aanwezig, flexibel en in beweging te blijven? Aan de hand van de hierboven aangehaalde voorbeelden wil ik laten zien dat we juist door opnieuw naar beelden te kijken en naar teksten te luisteren voorheen ongeziene of veronachtzaamde werelden kunnen vormgeven, waarin nieuwe mogelijkheden zich openen om te reageren op crisis en verandering. Zoals we maar al te vaak constateren, ontstaan crises veelal door het systematisch negeren of uitwissen van specifieke minderheidsbelangen en -perspectieven en het daarmee gepaard gaande symbolische en materiële geweld waarvan deze minderheden het slachtoffer zijn geworden. Cijfers over klimaatverandering, economische machtsverschillen, genderongelijkheid en racisme leiden immers zelden tot daadwerkelijke gedragsveranderingen of tot concrete maatregelen. Wet- en regelgeving heeft net als harde cijfers het verhaal, de verbeelding, het affect en de emotie nodig om de impact te genereren die ze verdienen. Door terug te keren naar ogenschijnlijk bekend materiaal en door met en in dat materiaal een nieuwe vorm te creëren, raken

politiek geëngageerde kunstenaars als Mntambo en Anatsui onvermijdelijk hun toeschouwers en maken ze het ongeziene en uitgewiste weer zichtbaar en tastbaar.

Daarmee bekritisieren zij in feite het bestaan van een groot, allesomvattend oorsprongsverhaal. Zij maken voorstelbaar dat er altijd plaats is voor een interventie, een verschuiving, een nieuw begin. Er is altijd een draad aanwezig in de wirwar van de wereld als composthoop die voorheen werd genegeerd en nu kan worden ontrafeld. De verhalen die in dit proces opgediept worden bieden misschien geen grote nieuwe waarheden of oplossingen, maar doen kleine krachtige patronen oplichten die onderdeel zijn van het complexe weefsel van de huidige tijd. Door oud materiaal te hergebruiken en opnieuw te bewerken bieden Mntambo en Anatsui een perspectief op meerdere naast elkaar bestaande tijdelijkheden en illustreren ze hoe sporen uit het verleden verbonden kunnen worden met zowel het heden als de toekomst. Ze herschrijven zo het modernistische idee van vooruitgang – een idee dat maar al te vaak lineariteit impliceert en waarin het verleden wordt verdrongen.

We kunnen ons als feministische wetenschappers hierdoor laten inspireren. Het leren kijken naar wat de verbeelding vermag, niet als een afspiegeling van de werkelijkheid maar als het vormgeven van een mogelijke wereld, en het leren analyseren van de ongemakkelijkheden die daarmee gepaard kunnen gaan, kan ons de weg wijzen naar hoe we ons op een nieuwe wijze thuis kunnen voelen in een steeds veranderende context. Of zoals Donna Haraway zou zeggen: het kan ons leren niet van problemen weg te lopen maar erbij te blijven – ‘staying with the trouble’. Juist dat kan ons behoeden voor kafkaëske vervreemding.

II. Wat ongezien blijft

Dit principe om bij de problemen te blijven door hergebruik in te zetten als een vorm van bewerking – als een manier om ons te heroriënteren op de relatie tussen het subject en het object van kennis, tussen materie en vorm, de betekenaar en het betekende – heeft natuurlijk ook gevolgen voor de wijze waarop we ons bezighouden met de productie van kennis. Dat is ook precies de drijfveer en motivatie achter het Museum of Equality and Difference (MOED),³ waar ik als curator en onderzoeker deel van uitmaak. MOED is een collectief van kritische onderzoekers en activisten die zich inzetten voor de ontwikkeling van methoden die kunnen bijdragen aan de vorming van een samenleving gebaseerd op gelijkheid en inclusie. Gelijkheid is voor ons zowel een noodzakelijke fictie als een inspiratiebron. Gelijkheid en inclusiviteit krijgen betekenis in relatie tot de voortdurende betwisting van en onderhandeling met geopolitieke en sociaal-culturele diversiteit en verschillen. Geïnspireerd door het

3 Zie <https://moed.online/> voor actuele en eerdere tentoonstellingen en andere projecten.

werk van (bovengenoemde) politiek geëngageerde kunstenaars wil MOED nieuwe manieren van verbeelden, kijken en spreken ontwikkelen die structureel kunnen bijdragen aan het proces van anders denken over het heden. Wat gebeurt er met gelijkheid en inclusie als we ze verplaatsen van het domein van de staat naar dat van de cultuur? Wat zien we als we ons openstellen voor het onverwachte? MOED vraagt specifiek: hoe zien gelijkheid en verschil eruit, voor wie, waar, wanneer en waarom?

Zoals gezegd worden er in de kunsten vaak innovatieve manieren van kijken, luisteren en spreken ontwikkeld. Artistieke praktijken als oorden van kritische creativiteit kunnen helpen om de wereld om ons heen op verschillende manieren te zien. Ons onderzoek brengt ons daarom eerst naar de praktijk van kunstinstellingen en musea. Hoe kunnen we esthetiek, artistieke technieken en verbeeldingskracht aanwenden voor de vormgeving van een structureel inclusieve samenleving? Hoe kunnen verbeelding, affect, emotie en ratio in hun samenhang bijdragen tot een beter begrip van de spanningen tussen gelijkheid, verschil en in- en uitsluiting?

Met deze ambitieuze onderzoeksvragen bouwt MOED niet alleen voort op het werk van kunstenaars als Mntambo en Anatsui, maar ook op dat van een groeiend aantal feministische en dekoloniale wetenschappers die zich vanuit verschillende aanliegroutes hebben toegelegd op het zichtbaar maken van gemarginaliseerde geschiedenissen en kennisperspectieven in kunst, cultuur en politiek. Meer in het bijzonder hebben feministische en dekoloniale cultuurcritici de museumwereld en kunstinstellingen op het volgende gewezen:

- de afwezigheid van werk van niet-witte en/of vrouwelijke kunstenaars;
- de dominantie van het witte, eurocentrische, mannelijke perspectief op cultuur en esthetiek dat als universele smaak en zienswijze functioneert;
- de manieren waarop musea met hun collecties bijdragen aan het bestaan van een binaire scheiding tussen ‘het Westen en de rest van de wereld’, met andere woorden hun aandeel in de vorming van een witte hegemonie.

Volgens deze wetenschappers ontlenen we aan de permanente collecties van nationale musea en andere kunstinstellingen een beperkt beeld van de geschiedenis (o.a. Pollock, 2003). Uit recent onderzoek begeleid door MOED onder acht Nederlandse musea blijkt dat van de 926 kunstenaars wier werk deel uitmaakt van de permanente collectie 779 zich als man identificeren, tegen slechts 124 (13%) als vrouw. Van de portretten die in de acht geselecteerde musea hangen worden er op 823 menselijke personages uitgebeeld, waarvan 436 (53%) kunnen worden geïdentificeerd als mannelijk en 387 (47%) als vrouwelijk. Van alle personages vinden we slechts 28 mensen van kleur, onder wie 10 vrouwen. Tevens valt op dat waar mannelijke personages vaak in heroïsche en actieve posities worden afgebeeld, vrouwen over het algemeen als passieve objecten figureren

in de blik van de toeschouwer. Bovendien is 20% van de vrouwelijke personages naakt afgebeeld, tegen slechts 6% van de mannen (Buikema et al., 2019).

Bij het bekijken van de permanente collecties van de meeste musea zien we de wereld voornamelijk door de bril van witte mannelijke makers. Natuurlijk zijn er veel historische verklaringen voor deze situatie. Zo hadden vrouwen in het Westen tot relatief kort geleden (in de kunstgeschiedenis) geen toegang tot kunstonderwijs als student, maar alleen als naaktmodel. Werken van inheemse mensen in hun specifieke geopolitieke context en van vrouwen in het algemeen (bijvoorbeeld keramiek of textiel) werden dikwijls geassocieerd met folklore of met de huiselijke kring en golden daarom niet als volwaardige museumstukken. Het belangrijkste in de zoektocht naar erkenning en de bevestiging van verschil en diversiteit is zodoende de dringende behoefte om alternatieve strategieën te visualiseren waarmee het verhaal van ons complexe historische en sociale landschap zichtbaar kan worden gemaakt.

Onze gegenderde en geracialiseerde geschiedenis van aan- en afwezigheid heeft invloed uitgeoefend op de voorkeuren die we hebben kunnen ontwikkelen – wat we beoordelen als mooi en als belangwekkend. Hedendaagse museumcollecties vertegenwoordigen een canon waarin esthetiek en stereotype voorstellingen van gender, ras en etniciteit vaak hand in hand gaan. Zulke stereotypen maken verschillende aspecten van dezelfde geschiedenis vaak onzichtbaar.

Het uitgangspunt van MOED is dat zolang we geen structurele voorstelling kunnen maken van processen van gelijkheid en verschil, elke verandering, hetzij binnen musea of in het bredere maatschappelijke landschap, gedoemd is te mislukken. Dat komt omdat we de politieke machtsverhoudingen die we willen ontmantelen vaak juist ongewild versterken. Daarom draagt het doorwerken van het verleden – zoals politiek geëngageerde kunstenaars over de hele wereld doen – niet alleen bij tot een beter begrip van het weefsel van het heden, het is ook een noodzakelijke voorwaarde om culturele veranderingen door te voeren. Zoals Susan Friedman (2019) in de verzamelbundel *Contemporary Revolutions* stelt: de opkomende methodologie van hergebruik als ‘revolvere’ – het doorwerken om verandering teweeg te brengen – wordt gekenmerkt door het probleem van deconstrueren en bovenal van het ‘re-presenteren’ van het verleden. Terugkeren wordt daarbij de voorbode van vooruitgaan. Op die manier is een belangrijk element van onze methodologie het terugkeren naar belangrijk historisch materiaal om die andere vraag te beantwoorden: wat blijft er ongezien?

Toen het Centraal Museum in Utrecht ons in 2019 benaderde om hen te begeleiden bij het anders presenteren van hun vaste collectie – namelijk om een feministische dekoloniale benadering van de museumcollectie te ontwikkelen – kozen we een specifiek voorbeeld waarmee we de nieuwe kennis konden demonstreren die kan worden geproduceerd wanneer je een overgedetermineerd kunstvoorwerp opnieuw bekijkt en in een nieuwe context plaatst.

Als uitgangspunt voor deze specifieke tentoonstelling kozen we ervoor om te werken met de collectie kunstobjecten van het museum over het leven en werk van de Utrechtse schrijver, hoogleraar en abolitionist Nicolaas Beets (1814-1903). De collectie bevat onder meer een in 1881 door de Nederlandse schilderes Therese Schwarze (1851-1918) geschilderd portret, een buste, de schrijftafel van de auteur en facsimile-uitgaven van zijn manuscripten. Beets behoorde tot de Utrechtse elite en was hoogleraar kerkgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht. Hij is ook bekend als de auteur van de canonieke verhalenbundel *Camera Obscura* (1839, geschreven onder het pseudoniem Hildebrand), waarin we voor het eerst in de Nederlandse literatuur kennismaken met een koloniale familie (de familie Kegge) bij hun terugkeer uit Suriname. In 1856 hield Beets een historische openbare lezing in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen (het huidige conservatorium), gepubliceerd onder de titel *De bevrijding der slaven*. Hij droeg vier argumenten aan voor de onhoudbaarheid van slavernij. Volgens Beets was de afschaffing van de slavernij: 1. een daad van menselijkheid; 2. een kwestie van beschaving; 3. een rechtvaardige interpretatie van het christendom; en 4. een gebaar passend bij de tijd.

Het opnieuw cureren van dit cultureel erfgoed vanuit een dekoloniaal en feministisch perspectief spoorde ons aan ons bewust te zijn van de hierin ingebedde stereotypen die zich gemakkelijk laten reproduceren: dat van de tot slaaf gemaakte mensen die van hun ketenen moeten worden bevrijd, en van de witte mannelijke redder die in zijn eentje de hulpbehoevenden redt. In het eerste geval ontkenen we tot slaaf gemaakte mensen handelingsmogelijkheid, een eigen stem en een eigen geschiedenis. In het tweede lopen we het risico in de val te trappen van het romantische, heroïsche beeld van de autonoom handelende witte man die optreedt als wereldverbeteraar, verpersoonlijking van rationaliteit en recht. De stereotype benadering van het slavernijverleden als een geschiedenis van overwegend vernedering en vervreemding maakt het moeilijk om zwart verzet en handelingsbekwaamheid voor te stellen. Te vaak worden verhalen over het verzet en bewust handelen van de onderdrukten uit deze geschiedenissen van onderdrukking gewist. Een rolverdeling met aan de ene kant het slachtoffer en aan de andere de witte mannelijke redder is in veel plotstructuren vanzelfsprekend. De praktijk van inclusie en diversiteit draait er dikwijls om dat machthebbers sommigen toegang geven tot 'hun' spel, terwijl anderen de mogelijkheid om de regels ter discussie te stellen of te wijzigen wordt ontzegd (Ahmed, 2017). De witte mannelijke redder vormt hier de facto het obstakel voor daadwerkelijke inclusie.

Om deze impasse te doorbreken, kozen we ervoor de tentoonstellingsruimte op te delen in twee betekenisvelden van ongelijke grootte. In een derde van de ruimte plaatsten we alle attributen die te maken hebben met de levensloop van Nicolaas Beets. Het grootste deel van de zaal was echter gewijd aan de geschiedenis van zwart verzet, in het bijzonder vrouwen van kleur die met Beets hadden

samengewerkt of die als zijn politieke en intellectuele opvolgers gepresenteerd zouden kunnen worden. Deze artistieke beslissing betekende een doorwerking van een gangbare museumpraktijk. In veel musea staan namelijk kunstobjecten uit het Westen centraal, terwijl objecten uit 'de rest van de wereld' verstopt zijn in overvolle achterkamertjes of depots. In het British Museum bijvoorbeeld heeft het wereldberoemde beeld *De denker* van Rodin een eigen kamer, terwijl de hele geschiedenis van Afrikaanse (kunst)objecten – van de bronzen beelden uit Benin tot Anatsui's hedendaagse meesterwerken – iets verderop in één overvolle kamer is weggepropt. Wij besloten die praktijk om te draaien en het grootste deel van de tentoonstellingsruimte in te richten met afbeeldingen van drie belangrijke vrouwen van kleur, die naast het door Schwarze geschilderde portret van Beets werden geplaatst. Daarnaast vroegen we de Surinaams-Nederlandse schilderes Iris Kensmil om voor deze gelegenheid een portret te maken van Sojourner Truth. Dit portret werd schuin tegenover het portret van Nicolaas Beets opgehangen, alsof die twee een gesprek voerden dat de ruimte visueel domineerde.

Sojourner Truth (ca. 1797–1883) was een tot slaaf gemaakte zwarte vrouw die leefde in de Amerikaanse staat New York. Truth was tot haar negende eigendom van een Nederlandstalige slavenhouder en sprak als kind Nederlands. Als vrije vrouw werd ze een uitgesproken abolitionist en pleitbezorger van vrouwenrechten. In feministische kringen wordt ze beschouwd als de grondlegger van intersectionaliteit, het concept dat zich richt op hoe sociale categorieën van verschil elkaar samen vormgeven en worden beïnvloed door machtsstructuren (Jouwe, 2019; Smiet, 2017). Truth werkte bij de National Freedman's Relief Association, een organisatie die steun bood aan miljoenen voormalig tot slaaf gemaakten in de Verenigde Staten en die vanuit Utrecht financieel ondersteund werd door een comité opgericht door Nicolaas Beets. Via de Nederlandsche maatschappij ter bevordering van de afschaffing der slavernij had Beets in 1863 samen met anderen het initiatief genomen om geld in te zamelen voor de Amerikaanse vereniging.

In de tentoonstelling in het Centraal Museum werd het verhaal van Beets zodoende in een grensoverschrijdende context van zwart verzet geplaatst en werd de verhaallijn uitgelicht waarin de nadruk ligt op relationaliteit, samenwerking en de handelingsbekwaamheid van alle betrokkenen in plaats van de bestaande dichotomieën van redder–slachtoffer en actief–passief te bevestigen. Die samenwerking werd op een kritische manier gesitueerd in de genealogie van abolitionisme en antiracistische strijd en wetenschap in Nederland, om zo tegenwicht te bieden aan het beeld van abolitionisme als een geïsoleerd incident in de Nederlandse geschiedenis. Daarom werd de ruimte naast het portret van Beets door Schwarze gebruikt om twee portretten uit de serie *Proud Rebels* (2015) te tonen.

Proud Rebels is een serie op textiel geborduurde, met kralen versierde portretten van zwarte activisten en wetenschappers door een kunstenaarscollectief uit



MOED tentoonstelling *Wat ongezien blijft* (februari-juni 2019). Van links naar rechts: Nicolaas Beets' bureau, zijn buste door Frans Stracké jr. (1884), en zijn portret door Thérèse Schwartz (1881), gevolgd door Patricia Kaersenhouts 'Proud Rebels (Philomena Essed)' en 'Proud Rebels (Gloria Wekker)', 2015. In het midden van de zaal: de roman 'Camera Obscura' geschreven door Beets/Hildebrand. © Centraal Museum Utrecht / Ernst Moritz.

Senegal onder leiding van Patricia Kaersenhout, een toonaangevende Nederlandse kunstenares met een Surinaamse achtergrond. Dit collectieve werk vormt op zichzelf een kritische interventie die het stereotype van het modernistische autonome genie deconstrueert. Het geeft een concrete invulling aan de feministische en dekoloniale relationaliteit en samenwerking en is een herwaardering van textiel als kunstvorm. Kaersenhout heeft in *Proud Rebels* onder andere twee van onze collega's geportretteerd, Gloria Wekker (hoogleraar Gender en Etniciteit aan de Universiteit Utrecht, 2001-2013) en Philomena Essed (hoogleraar, verbonden aan het Gender Studies-programma van de Universiteit Utrecht).

De twee portretten zijn voor deze tentoonstelling in bruikleen van het Van Abbemuseum in Eindhoven om naast het portret van Beets te exposeren. Op die manier hebben we in deze eerste tentoonstellingsruimte van *Wat niet gezien wordt*⁴ de genealogie van deze collega's (en opvolgers van Professor Beets) die het belangrijke werk van Truth voortzetten, willen visualiseren. Daarmee erkennen we de handelingsbekwaamheid van iedereen die betrokken was bij het verhaal van de afschaffing van de slavernij en brengen we een nieuw evenwicht aan in de hiërarchie tussen waargenomen hoofd- en bijzaken en gaan we het idee tegen van de mannelijke witte redder die de Ander hun bestaansrecht verleent. Sojourner Truth, tijdgenote en collega van Beets, staat hier centraal als iemand die feministische wetenschappers over de hele wereld heeft geïnspireerd. Door deze verschillende patronen uit de composthoop van de geschiedenis te halen en naast elkaar te

4 MOED. (2019). "MOED: Wat niet gezien wordt" in het Centraal Museum'. <https://moed.online/exhibition/moed-what-is-unseen-in-the-centraal-museum/>

plaatsen in deze zaal, willen we het verleden en heden met elkaar verbinden en tegelijkertijd alternatieve scenario's voor de stereotypen van ras en gender bieden. Opmerkelijk is dat het Centraal Museum kort na afloop van de tentoonstelling besloot het portret van Sojourner Truth door Iris Kensmil aan te schaffen, dat inmiddels één van de meest uitgeleende werken in de museumcollectie is.

In een andere zaal werd ruimte vrijgemaakt voor een project van de Nederlandse kunstenaar Joyce Vlaming, wiens werk letterlijk inzoomt op datgene wat doorgaans ongezien blijft in schilderijen, namelijk de lichamen van mensen van kleur. Uit onderzoek van MOED blijkt dat deze lichamen ondervertegenwoordigd zijn in de vaste collecties van Nederlandse musea, zoals ook iedere museumbezoeker kan constateren. Dat neemt niet weg dat kunsthistoricus Elmer Kolfin op meer dan twintig schilderijen van Rembrandt de aanwezigheid van zwarte mensen heeft vastgesteld (Schreuder, 2014). In de schilderkunst van de 17de en 18de eeuw werden zwarte personages vooral afgebeeld om de positie van de witte hoofdpersoon te onderstrepen. De meeste Rembrandtkenners en kunsthistorici besteden hier geen specifieke aandacht aan. Door de witte dominante blik niet aan enige reflectie te onderwerpen worden die lichamen bewust of onbewust uitgewist. En zelfs als ze worden opgemerkt beschouwen de meeste kunsthistorici de zwarte personages als minder interessant of belangrijk. Naar hun identiteit en achtergrond is nauwelijks onderzoek gedaan. Ze functioneren van oudsher als details of als rekvisieten in het dominante verhaal.

In *Wat niet gezien wordt* hebben we in lijn met de feministische dekoloniale herschrijving van het verhaal van Beets een denkbeeldig depot gecreëerd dat door Joyce Vlaming gevuld is met een selectie van werken uit de nationale collectie: 17de- en 18de-eeuwse schilderijen waarin de Nederlandse hogere klasse is geportretteerd in een tijd dat slavernij over het algemeen als vanzelfsprekend gold. Net als in het werk van Rembrandt zijn ook in deze werken zwarte personages te zien in de rol van figurant. Deze zwarte (bij)figuren werden gedurende de hele kunstgeschiedenis óf helemaal niet opgemerkt óf aangezien voor niet meer dan fictieve personages. Vlaming fotografeerde al deze individuele zwarte personen, die vaak in een hoekje van het schilderij verstopt zaten, en blies de afbeeldingen op tot het formaat van het oorspronkelijke schilderij. Zo draaide ze de figuren op de voorgrond en achtergrond om met behulp van fotobewerkingstechnieken. Door de resulterende portretten centraal te stellen hebben we een prachtige opstelling gecreëerd van verrassende en kleurrijke portretten die het voorheen ongeziene zichtbaar maken.⁵

Vervolgens ging Vlaming op zoek naar de verhalen van de personages, die in werkelijkheid in de meeste gevallen verre van fictief waren, maar personen met een

5 Zie: Centraal Museum (2018-2019). "Joyce Vlaming". <https://www.centraalmuseum.nl/nl/maker/joyce-vlaming>

naam en een specifieke achtergrond. De expositieruimte toonde dan ook tevens de nieuwe kennis die geproduceerd kan worden door bekend materiaal op een nieuwe manier te benaderen aan de hand van de methodiek van ‘bij de problemen blijven’ (Haraway, 2016) en ‘de andere vraag stellen’. Door ons te richten op wat tot nu toe als detail werd gezien en juist dit detail centraal te stellen, kunnen we als politiek geëngageerde kunstenaars en wetenschappers de verhouding tussen hoofd- en bijzaken verstoren – misschien wel voorgoed. Het doorwerken van bestaand materiaal kan zo een nieuw en duurzaam evenwicht creëren.

III. Dekoloniale dialogen met de Gouden Koets

Het laatste project van MOED dat ik hier wil belichten ter illustratie van de methode van het hervertellen en hergebruiken van bekende beelden en (historische) verhalen, is onze recente samenwerking met het Amsterdam Museum. Het museum nodigde MOED uit om een omstreden kunstobject, in dit geval de koninklijke Gouden Koets, te benaderen met een feministische dekoloniale bril.

Tussen juni 2021 en februari 2022 organiseerde het Amsterdam Museum een tentoonstelling ter gelegenheid van de restauratie van de Gouden Koets, een geschenk van de Amsterdammers in 1898 aan de net aangetreden koningin Wilhelmina, de eerste vrouw op de Nederlandse troon. Meer dan een eeuw vulde de koets een ceremoniële rol bij koninklijke inhuldigingen en huwelijken en op Prinsjesdag, de opening van parlementaire jaar. Het rijtuig – gekoesterd door sommigen, ter discussie gesteld door anderen – is uitgegroeid tot een symbool van de Nederlandse traditie, de grondwet en het koningshuis. Tegelijkertijd is de koets vanaf het begin onderwerp van protest geweest, wat vrijwel altijd verband hield met de discrepantie tussen de oorspronkelijke bedoeling om via traditie en symbolen de natie te verenigen én de verdeeldheid die hij onvermijdelijk belichaamt: tussen rijk en arm, koningsgezind en republikeins.

Het jongste protest had echter een specifiekere focus, namelijk de manier waarop de koets ervaren werd als symbool van structureel racisme. De Gouden Koets is versierd met vier panelen, beschilderd door Nicolaas van der Waay. Op één van de panelen, *Hulde der Koloniën*, is een zittende witte vrouw afgebeeld die geschenken krijgt aangeboden door mensen van kleur. Het paneel is een allegorie en verwijst naar de banden tussen Nederland en zijn toenmalige koloniën in Oost- en West-Indië (het huidige Indonesië resp. Suriname en de Nederlandse Antillen, inclusief Curaçao en Aruba). Deze openlijk koloniale en racistische weergave van die geschiedenis heeft de meest recente protesten gevoed. Door de koets tentoon te stellen en de turbulente geschiedenis ervan te documenteren, wilde het Amsterdam Museum de maatschappelijke discussie over allerlei aspecten die verband houden met de

geschiedenis en het uiterlijk van de koets stimuleren (Schavemaker, 2021). Het maatschappelijk debat rond het paneel *Hulde der Koloniën* vormde op zijn beurt voor MOED de aanleiding om de discussie aan te gaan over hoe een erfenis van structureel racisme het beste kan worden verwerkt middels het doorwerken van het verhaal achter omstreden of betwiste objecten en praktijken.

Met de visuele dialoog die we uiteindelijk hebben samengesteld, hoopten we voort te bouwen op het werk van onze collega's van het Amsterdam Museum (Schoutens et al., 2021) en het paneel te bekijken door de bril van toonaangevende hedendaagse feministische en dekoloniale kunstenaars en hun werk. We belichtten enkele van de iconografische stereotypen en verhalen aangaande het Nederlandse koloniale verleden afgebeeld op het paneel, waarvan de thematieken tot op de dag van vandaag doorwerken in zowel de structurele racistische samenstelling van sommige van onze nationale instellingen als in collectieve denkwijzen. Al deze stereotypen staan onder druk door de terugkerende tweedeling tussen bestuurders en ondergeschikten – kolonisator en gekoloniseerden. Door de alomtegenwoordigheid van deze configuraties bloot te leggen in de veelvuldige symboliek die we op het paneel kunnen ontdekken, maar ook hoe ze doordringen in het heden, wilden we de binaire waarden die ze vertegenwoordigen benadrukken en destabiliseren. Tegelijkertijd verschaft *Dekoloniale dialogen met de Gouden Koets* de toeschouwer alternatieve zienswijzen en verbeeldingen via een dialogisch traject waarin kunstwerken met elkaar een gesprek voeren en een niet-lineaire en niet-unitaire discussie oproepen over de subliminale boodschappen die via de iconografie van de *Hulde der Koloniën* worden overgebracht.

De hedendaagse kunstwerken in *Dekoloniale dialogen met de Gouden Koets* illustreren hoe het paneel, hoewel ontworpen in de late negentiende eeuw, ook de huidige discussie nog doet opwaaien. Door de manier waarop het werk van hedendaagse kunstenaars zich verhoudt tot de panelen op de koets, onderscheiden we drie samenhangende thema's die als rode draad door de tentoonstelling lopen: 1. de geschiedenis van het Nederlandse kolonialisme en het stereotype van de 'nobele wilde'; 2. de huidige sociaal-politieke positie van immigranten; en 3. de relatie tussen kolonialisme, kapitalisme en de vernietiging van onze planeet. Door een dialoog op gang te brengen tussen het paneel en het werk van hedendaagse kunstenaars, willen we benadrukken hoe die kunstenaars de mythen van goedwillend kolonialisme en witte onschuld (Wekker, 2017), die de beelden op de koets domineren, doorwerken.

De tentoonstelling werd bedacht en gerealiseerd tijdens de COVID-19-pandemie. Beïnvloed door de verschillende lockdowns, waarbij musea gedwongen waren hun deuren voor het publiek te sluiten en nieuwe manieren te vinden om hun collecties tentoon te stellen, besloten we een virtuele omgeving te creëren voor zowel de context als het faciliteren van de dialoog die we op gang wilden brengen. Maar ondanks deze noodgedwongen ingreep zijn we er stellig van overtuigd dat



Virtuele MOED tentoonstelling *Dekoloniale Dialogen met de Gouden Koets*.

niets de fysieke ontmoeting met een kunstwerk kan vervangen – wat ook door vele kunstliefhebbers werd gevoeld in die moeilijke tijd. De bezinning, het vertragen van de tijd en de mogelijkheid om ontroerd en verrast te worden kun je nu eenmaal niet vertalen naar een digitale omgeving. Daarom besloten we bij het inrichten van de digitale ruimte de context van het bestaande museum niet te kopiëren, maar te kiezen voor een andere vorm, die de omgang met kunst op een nieuwe manier laat ervaren en tegelijkertijd het bewustzijn vergroot van de diepere betekenis die wordt overgebracht door de tentoongestelde werken.

We hoopten dat de tentoonstelling, die gratis beschikbaar was voor iedereen met een internetverbinding, een breder publiek zou trekken dan de reguliere museumbezoeker. Het meeslepende dystopische karakter van de virtuele omgeving, ontworpen door Louisa Teichmann en Noémi Biró, geeft de urgentie weer van de vele overlappende crises – humanitair, klimaat, gezondheid – die ons huidige leven bepalen. Daarmee functioneren de kunstwerken als zaadjes in een dor landschap die de grond weer vruchtbaar maken en een nieuw begin markeren. Voor de volledige tentoonstelling en de bijbehorende catalogus verwijs ik daarom naar de website van MOED.⁶

Ter afsluiting van dit drieluik belicht ik een specifieke ontmoeting tussen de 19e-eeuwse koloniale iconografie en de hedendaagse gendergerelateerde beeldcultuur. Het middenpaneel van de Gouden Koets toont een allegorische afbeelding van de Nederlandse maagd, aan wie de inheemse bevolking ogenschijnlijk verheugd en nederig de hulpbronnen en rijkdommen van haar thuisland aanbiedt. Naast het betwisten van het goedwillend kolonialisme en de nobele wilde (zie ook de

6 Zie MOED (2022). "Dekoloniale dialogen met de Gouden Koets." <https://moed.online/exhibition/decolonial-dialogues-with-the-golden-coach>.

catalogustekst op de website van MOED), sporen de panelen op de Gouden Koets ons expliciet aan om een ander koloniaal icoon aan de orde te stellen, dat van de paradijselijke aard van 'Mooi Indië' en de aanname van de onuitputtelijke bronnen van de koloniale bodem. Door het werk van de Indonesische kunstenaars Zico Albaquni (1987) en Hestu Setu Legi (1971, Yogyakarta) naast het middenpaneel van de koets te plaatsen, konden we de verborgen kosten van deze koloniale 'giften' en hulpbronnen blootleggen. Hierbij is het essentieel om in te zoomen op de kalme, vredige blauwe oceaan boven in de centrale scène van het paneel. De oceaan die de koloniën naadloos verbindt met het 'thuisland'. In werkelijkheid had de komst van Europeanen ingrijpende gevolgen voor de lokale ecosystemen in zowel het oosten als het westen, zoals Albaquni en Setu Legi thematiseren. Onder meer werden bossen gekapt zodat het land bewerkt kon worden voor de landbouw, en tot dan toe geïsoleerde leefgebieden van inheemse soorten werden overspoeld door ratten en ander ongedierte dat met de schepen meekwam. Diezelfde oceaan fungeerde ook als drager die de koloniale schatten en tot slaaf gemaakte mensen naar hun bestemming transporteerde. Wanneer je het vanuit dat perspectief bekijkt – namelijk van winst en (slaven)handel – laat het middenpaneel van de koets zien hoe inheemse arbeidskrachten en natuurlijke goederen en hulpbronnen deel uitmaken van dezelfde visuele sfeer als aan de onderzijde van het paneel is afgebeeld. Hedendaagse kunstenaars visualiseren hoe de tot slaaf gemaakten hun huis, lichamelijke integriteit en politieke status verloren. Zoals Achille Mbembe (2016) zou zeggen: zij zijn de levende doden, uitgesloten van de menselijke soort, ze bestaan alleen in een soort schaduwland. Wie de Gouden Koets aanschouwt wordt zo aangespoord om er getuige van te zijn hoe inheemse volkeren en natuurlijke hulpbronnen als hulpmiddelen ingezet worden om de economische belangen van het koloniale regime te dienen. Op die manier verwijzen kolonialisme en slavernij niet alleen naar de geschiedenis van hoe mensen andere mensen behandelen, maar ook naar hoe mensen omgaan met de (natuurlijke) omgeving.

Zico Albaquni en Hestu Setu Legi zijn er beiden op gericht om in hun werk de relatie tussen slavernij, kapitalisme, klimaatverandering en wereldwijde milieuvernietiging (Brown et al., 2019) bloot te leggen. Hun werk maakt de effecten van de verschuivende regio's van productie en consumptie tastbaar, evenals de steeds sterkere wereldwijde vervuiling als gevolg van koloniale en kapitalistische regimes.

Met name Setu Legi zet vraagtekens bij het idee van vooruitgang en de drang van de mens om de natuur naar zijn hand te zetten. Zijn werk laat zien hoe het kolonialisme een homogeniseringsproces in gang zette van het leven op aarde en hoe de wereld daardoor verstrikt raakte in één wereldomspannend economisch systeem. In zijn werk spreekt Setu Legi zich uit tegen de wereldwijde milieuvervuiling door grote industrieën. Volgens hem vormen niet olie en kolen, maar land en water de belangrijkste bouwstenen van het leven. In *Take Care of This Land* (2014) benadrukt

hij het belang van de bescherming van het milieu in plaats van te denken vanuit je eigen behoeften.

Het werk van Zico Albaquni komt voort uit het Javaanse geloof dat kunst, religie, spiritualiteit en het milieu onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Zijn opmerkelijke kleurenpalet vloeit voort uit combinaties van pigmenten uit eerdere tradities van koloniale schilderkunst. Verwijzend naar de representatieve formules van die eerdere tradities visualiseert Albaquni de commodificatie van het Zuidoost-Aziatische landschap en de hedendaagse milieuproblemen in Indonesië als gevolg van kolonisatie, kapitalisme en wereldwijd consumentisme. In *The Archipelago of the Day Before* (2019) zien we een landschap met fossiele brandstoffen en afval in de oceaan in plaats van de zoveelste weergave van het geïdealiseerde denkbeeld van 'Mooi Indië'.

Door deze werken samen met het Gouden Koets-paneel tentoon te stellen hebben we laten zien hoe hedendaagse kunstenaars bij de problemen blijven, hoe ze door koloniale iconografieën heen werken en daarmee bewerkstelligen dat de verwevenheid tussen kolonialisme, kapitalisme en het milieu niet meer over het hoofd kan worden gezien.

Bij de problemen blijven

Met het in dit hoofdstuk gepresenteerde drieluik wilde ik laten zien dat artistieke praktijken kunnen helpen bij de omgang met de werkelijkheid en de ontwikkeling van alternatieve perspectieven. In de woorden van cultuurtheoreticus Gloria Anzaldúa (1987): "Er gebeurt niets in de 'echte' wereld zonder dat het eerst in de beelden in ons hoofd gebeurt" (87). Mijn doel was om door het pantser van kafkaëske vervreemding, het kleurrijke weefsel van flessendoppen en de rond vrouwenlichamen geplooid koeienhuid te koppelen aan feministische en dekoloniale kunstpraktijken, een mogelijk toekomstscenario te schetsen voor ons vakgebied dat overeenkomt met het adagium van Haraway en de methodiek van bij de problemen te blijven.

Na tientallen jaren van het beoefenen van een politiek van betwisting en theoretische reflectie zijn feministische wetenschappers bij uitstek toegerust om een brug te slaan tussen nieuwe en oude inzichten aangaande wat we weten en hoe we dat weten, aangaande nieuwe en oude betekenissen, waarden, plotstructuren, iconografieën en vocabulaires. Dat is hoe ons vakgebied ons omhult als een sensitieve, op de context reagerende huid. Als we er met andere woorden in slagen ons vakgebied als een huid te laten meegroeien met dat wat er in de wereld gaande is, zal dat ongetwijfeld ten goede komen aan de steeds doorgaande reflectie op wat het betekent kennis te produceren en over te dragen als feministische wetenschappers in het hier en nu.

Bibliografie

- Anzaldúa, G. 1987. *Borderlands/la frontera: the new mestiza*. San Francisco : Aunt Lute Books.
- Ahmed, S. (2017). *Living a feminist life*. Durham: Duke University Press.
- Aloi, G. & McHugh, S., red.. (2021). "Chapter fifteen: interview with Nandipha Mntambo: materiality and vulnerability (2018)." *Posthumanism in art and science: a reader*. New York: Columbia University Press.
- Brown, D., Boyd, D.S., Brickell, K., Ives, C.D., Natarajan, N. & Parsons, L. 2019. "Modern slavery, environmental degradation and climate change: fisheries, field, forests and factories." *Environment and planning e: nature and space* 4 (2), 191-207.
- Buikema, R., Ftouni, L., Jouwe, N., Rutten, B., Vázquez, R. & Wevers, R. 2019. *What is left unseen [Wat niet gezien wordt]*. Centraal Museum Utrecht.
https://moed.online/wp-content/uploads/2019/07/MOED_WILU_online.pdf
- Buikema, R. (2017). *Revoltes in de cultuurkritiek*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Buikema, R. 2021. *Revolts in cultural critique*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Friedman, S.S., red.. 2018. *Contemporary revolutions: turning back to the future in 21st-century literature and art*. Londen: Bloomsbury Publishing.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: making kin in the cthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Jouwe, N. (2019). "Notions of in/visibility" ['Noties van on/zichtbaarheid']. In: *What is left unseen*, onder redactie van Rosemarie Buikema, Layal Ftouni, Nancy Jouwe, Rutten, Bart, Vázquez, Rolando & Wevers, Rosa Utrecht: Centraal Museum Utrecht.
- Kafka, F. 2010 [1915]. *De gedaanteverwisseling*. Vertaald door Willem van Toorn. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.
- L'Internationale Online, red.. 2015. *Decolonising museums*. <https://framerframed.nl/wp-content/uploads/2015/11/Decolonising-Museums.pdf>
- Latour, B. 2021. *Waar ben ik? Lockdownlessen voor aardbewoners*. Vertaald door Rokus Hofstede, Katrien Vandenberghe. Amsterdam: Octavo.
- Mbembe, A. 2016. *Politiques de l'inimitié*. Parijs: La Découverte.
- McKittrick, K., red.. 2014. *Sylvia Wynter: on being human as praxis*. Durham: Duke University Press.
- Perryer, S., red.. 2007. *Nandipha Mntambo Catalogue, No. 29., Catalogue Statements for Ingabisa*. Kaapstad/Johannesburg: Stevenson. Catalogus bij tentoonstelling.
- Pollock, G. 2003. "Feminist interventions in the histories of art: an introduction." In: *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*, 1-24. Oxfordshire: Routledge.
- Schavemaker, M. 2022. "De Gouden Koets in het Amsterdam Museum." In *De Gouden Koets*, onder redactie van E. Schoutens, D.R. Hauhart, P. Reeser, A. de Wildt, & M. Schavemaker, 14-25. WBOOKS. Verschenen en gepresenteerd ter gelegenheid van de gelijknamige tentoonstelling in het Amsterdam Museum, van 18 juni 2021 t/m 27 februari 2022.

- Schreuder, E. 2014. "Chapter 10: Painted blacks and radical imagery in the Netherlands (1900-1940)." In: *The image of the black in western art volume V*, onder redactie van David Bindman & Henry Louis Gates. Cambridge: Harvard University Press.
- Schreuder, E. & Kolfin, E., red.. 2008. *Black is beautiful. Rubens tot Dumas*. Amsterdam: Waanders.
- Smiet, K. 2017. *Travelling truths: Sojourner Truth, intersectionality and feminist scholarship*. Rotterdam: Radboud Universiteit.
- Vergès, F. 2021. *A decolonial feminism*. Vertaald door Ashley J. Bohrer. Londen: Pluto Press.

About the author

Rosemarie Buikema: Professor emerita of Art, Culture & Diversity at Utrecht University.

Section 1

Critique

Two poems

Marlene van Niekerk

Ms Melancholia lets rip about fossil fuel

The patient is not cured by free-associating, he is cured when he can free-associate.
Ferenczi

I never made a pass at oil. She's the one
who had a go at me. Fluttering her viscous
claw she grabbed me by the throat. Who
would not have gone up to the lab to be
reconstituted on the slab? In fact every courtier
in her entourage successfully
deflowered me: gas, coal, petroleum, all the hard up
chemicals of her tribe. I was the locus
of engagement, please do not contest it,
it was precisely how the cookie crumbled.
By now they are producing
cling wrap for my Brussels sprouts.

I cannot type a single word without
some part of her igniting – a gravity
defying mash of cogs, wheels, ratchets,
chips start whirring to my prompt.
My wing flaps tilt, my tailfin stirs,
I shoot straight up to the portal
of the tabernacle where she makes
me extricate the ribbon from
the angel's mouth and read
the script out loud:

You are her child. You're bound to her
with drones, drills and electronic microscopes
to help you probe the riddle of your being: why
were you amongst all mammals chosen
to invent a hot economy bristling
on a bulge of waste?

Your cerebrum, her answer goes, grew five times bigger than that of Homo Naledi's, you straightened out your hind legs and stood up, a fantoccini in the grass staring at the inside of your hands. I crowned you as my morning star.

No amount of hogwash spewed by ethnic nationalists can beat this heady spin of oil, she claims to be the strangeness of the loop that's me. I had to down this swill of hers lock stock and barrel, and forsake my poems like a white wake in her passage, and, as you know, those songs of myself sound increasingly benighted.

Now my fault produces plumes of steam, I bubble at the seams like a hydrothermic vent, the blips of universal radar pricks at my horizons, my bones are pulverized by Röntgen rays, in my cot at night I flail my limbs at the incessant hiss of highway traffic. When I take a few steps in the remaining wilderness all animals flee or fall asunder, expiring on the spot.

Statistics say that our ancient sun is burning hotter every day, he who had entombed oil's carbon carcass for future exploitation, who predestined the conjunction of her liquefaction and a maiden risen from the Cambrian dawn. How must I get my head around such a convoluted plot? Imagine framing up a sibling as dead bait, leaving in her golden teeth, her pacemaker, her black phlegm?

If I had an early warning
of my role in the chemical exchange
they call life on earth, I could have waived
the temptation to exist.

Legion are the enticements,
my watch, my mouse,
my toothbrush murmur on a mass
of prehistoric rot. By the grace of fluid
death I can now eat
an air-conditioned five star
pig. I congregate with fridges,
incubators, 3-D printers of bare blood, I
am a chance-based gamble
of electricity providers, a flutter bet
of entropy. Why try to be
far-fetched? I am a fucking
solar panel.

So I smile and hold the fort
for I was raised by Calvinists,
equipped with an ego, force-fed on green beans,
roast beef, German lieder, T.S. Eliot.
Through my love of old movies
in drive-ins on white bayed asphalt,
I became the talking head
of crude. Bugger *The Little Horror Shop*,
I am more creepy than a *kratt*
dreamt up by Lovecraft.

No rehearsal of the facts can undo
the damage: into the cave where my neurons
first lit up, fuel had pursued me and rushed
me through the aeons, tracking each jump
of my tadpole understanding, bumping me
up from a single cell, to a multi-
cellular radiolarian, pumping
me along slithering clades of evolution,
via the carp, the apes, the Saudi's
till, remotely, I could land

on Mars. I have the dust
to prove it.

Spinoza laughs, Leibniz
laughs, Heraclitus laughs the loudest.
Empedocles left his sandal on Mount Etna
as an omen. Already my thumbprints
are on Gerasimenko, my eyeballs on Pluto,
my mental constitution plucked by AI
like saffron from a crocus, I am a petro-zombie, half
my liver is synthetic. What else could one expect?

Oil cracks her whip over me, as I
used to crack my whip over the backs of oxen.
My knees have started trembling, too much heat
is flowing through matter. The earth is spinning slower.
This is the knowledge of all slaves.

How old is the sun? When did he pick
this course of action? How many still have to die?
These are scenes that makes the Third Reich look
like a Sunday picnic, Uganda like a snow globe
in the hands of Amin. So write off
Russia's *Sarmat* missile, America's
Little Boy. The Big Men who launch
them are forces of nature, forgive
them for they know not
what they do.

She was a chip of the old block, oil,
she never asked permission, offered no
foreplay just wham bam thank you ma'am
when Goldilocks here arrived on the scene.
And when I came to I was mollycoddled
into being a feedback machine of the elements.
My stove, no less, can you believe it, still
bears the name Defy.

Fate is too small
a concept to cover this crazy paving.

Even the woke generations, as they tread
and tread around their common
places, cover their essential pique
with fig leaves, if
and when they comprehend
that the ooze of oil
is all inclusive

In my skelly youth I feared Satan
and Joe Slovo, for I was created
in the image of a god who strolled
in the evening wind, whose son
was nailed to the cross for my sins,
and appointed forthwith as my heavenly
groom. From him I learnt to turn
the other cheek. So during
my adolescence I chewed on
Liebstöckel like Hildegard of Bingen
waiting for enlightenment.
What nonsense if oil was my battering
ram by prior arrangement? In the blink
of an eye it was harsh mechanics,
straight filtration, long distance rockets,
and I the funnel, passing on fire, running
from wars, in an age where poetry
is frog piss or a chain of daisies
embroidered on B&B curtains.

Time and again I imagine the scene:
the sun taking his chance on the day
he smelt the oxygen, inserting
his spawn under the crust, wiring
his fossil offspring to harness me
in schemes of belated solar expression.
Jesus, the shit that I've been told
by Hegel, by Kant, by Opperman
and his troop of Cape buffaloes, by dominee
Hanekom. Have I absorbed all
of Western metaphysics
and always stood first in my class,

to end up an influencer for British
 Petroleum like a car guard on a parking lot,
 bearing my share of the universal corpse?

With my kin rich and poor
 I shall spit and gurgle at the curtain call.
 From our myriad eyes we'll gaze, exhausted,
 at the cool, fruitless, orbiting moon
 that was plucked once from our rib,
 and who is now losing torque,
 losing traction on our waters,
 on our souls.

Theory and practice of the art of poetry in the era of earth gas

(For the masters of Shell, a message from South Africa)

Not even in poetry a chance of nil exploitation exists,
 a moment where the maker just sits by the sweet
 mute mimosa, her shadow hung from tiny desert sounds,
 her spit held back before a rock, a lizard, a succulent.
 Nor after Laingsburg does she cover her words
 under gravel shale, ere, like some Hadewijch
 casting her plumb from the horizon's red-blue rim
 she beholds through a mystical eyelid the glow
 of a black-sparked ego-less sun – no,
 the urge to claim and delve can no more be stopped
 by poets than an erection or the need to shit.
 Poetry serves a territory and is measured in refrains
 as in its peel a prickly pear, like in the nasal bone the snout
 of an Angora goat, like the bartering of salt
 for skins at the co-op, or the call of the fiery-necked
 nightjar in the cemetery of Tarkastad.

In this echoing void, named Great Karoo
 where deprivation can surge into blossom bursts
 or revolutions, Meyer's visions of Beaufort West,
 I grasp my awl of iambs and from the cellars
 of consequence pry out some history

for Jan Willem Eggink,
for apart from lounge decorations
poems are also good for war.

Your namesake Jan, the one from sixteen fifty two,
upended his slaves like bugs under the loupe of the VOC
and ripped off their limbs for the sake of cloves.
Through this colonial pre-sorting, Verwoerd,
three centuries later, could seed his fascism
like measles in a pig. (Why could you not keep
the courteous Black Shoe home? From a blue chair
in the Hague, he might have helped Wilders
plead for head scarf tax, or, for all I know,
eye quarantine for the Tuareg.)
Thereafter, in the eighties, you tossed,
with equal zest, Apartheid oranges
and Cape archives into the Keizersgracht.
In barely three decades you're back, iron-eyed,
for gas, the license smeared from the palms
of state kleptocrats who order lumpen proletarians
to be shot in dozens before a platinum shaft.

Not that a moment without fracture exists
where the poets, mum in the whist red dust of sunset
sits with the succulent, the rock, the desert salamander,
our vanity prevents it, we mangle our phrases
to capture your mind. Just like that godforsaken Jan
you don't know the fuck what you're starting here, bro.

Sixty miles from Cradock in Spes Bona's enamel glazed dusk
where god glowing yellow, striped with red, your scallop
floats in over flowering agave, I ask: have you flown here
in your air balloon from your oil fields in the Niger Delta?
Did you get a proper view across the scene of your havoc?
The fire-belching grass? The river a mourning crêpe of oil?
Phantom forests mangrove where petrol vipers
latch onto the heel? Imagine you attempted this
in your pretty lake at Vinkeveen? I ask: are you bungling
spies into our cabinet, the same as in Nigeria?

You only have to tout a Lexus, a Rolex, a golden boot,
blithely, as Van Riebeeck offered to the Khoi
his beads and braids, and it would be a master stroke,
they'll give you Table Mountain on a platter
if you pay for exploration shafts,
no mountain rill here sports a hymen still.
Please note: Kenule Saro Wiwa's ghost
is sitting here beside me, puffing on his small black pipe.
Lisping softly in Ogoni, of which I follow only half,
he dictates the story of Karololo Kogbara
to those who want to supplicate Beatrix
from the last pure reservoir of conscience.
Now get it straight, Jan Eggink, *he* has the voice,
I have the writ, the recollection.

(11 November 2011)

Coetzee's *Disgrace*

De vermenselijking van de man

Maike Meijer

Abstract: In this essay I discuss Buikema's ideas about the specific function of literature in times of social upheaval and political violence. Buikema resists the current tendency to reduce engaged novels to their political views and statements about the world. To their author's intentions, basically. A literary analysis has to do justice to *the ways in which* political themes are represented, which largely escape authorial control. Close (inter)textual analysis can arrive at different experiences of a work of art. Buikema illustrated this conviction with an analysis of Coetzee's *Disgrace*. I continue her analysis and read *Disgrace* for its stunning literary representation of hegemonic masculinity and how a white macho man is transformed and healed. Women and blacks guide him in this process.

Keywords: Coetzee's *Disgrace*, representation, masculinity, literary interpretation, intertextuality

“De politiek die te rade gaat bij de kunsten. De kunsten die zich mengen in het politieke debat. Het lijkt de ideale wereld”. (Buikema, 2017, 15)

Te veel werkelijkheid is dodelijk voor de kunst. Onder die titel schrijft Rosemarie Buikema in 2010 een artikel waarin zij hernieuwde aandacht voor de kracht van literatuur bepleit. Buikema wil inzicht verwerven in het specifieke vermogen van de kunst iets te stellen tegenover het geweld dat ons als schrijvers en lezers omringt. Welke gevolgen hebben de gruwelijke werkelijkheden van onze tijd voor de kunst? Kan kunst daar op haar eigen manier iets tegenin brengen?

Buikema (2010) polemiseert in haar artikel met Thomas Vaessens die in *De revanche van de roman* (2009) voorstelde om geëngageerde romans hoger te gaan waarderen. Literaire vorm is volgens hem minder belangrijk dan de hoognodige

boodschap, die hij vervolgens in een aantal moderne romans te voorschijn leest: zo kan literatuur dan weer maatschappelijk relevant worden. Buikema's belangrijkste bezwaar hiertegen is dat Vaessens de auteursintentie daarmee opnieuw installeert als bron van betekenis, terwijl literatuur juist betekenis krijgt via het netwerk van intertekstuele relaties dat per definitie aan auteurscontrole ontsnapt. Dat is "precies de reden dat een kunstwerk zich altijd aan een identiteitspolitieke of geëngageerde toeëigening onttrekt", aldus Buikema. Maatschappijkritische kwesties kunnen zeker via het kunstwerk aanschouwelijk gemaakt worden, maar "het fictieve en het imaginaire karakter van kunst" dwingt tot aandacht voor "de wijze waarop die politiek-historische thematiek wordt *voorgesteld*. Alleen dan doen we recht aan zowel de functionaliteit als de intertekstualiteit van literaire werken" (209).

Het is voor Buikema (2010) dus niet of-of maar en-en. Het wonderlijke is dat een *literaire* analyse van een geëngageerde tekst een 'boodschap' naar boven kan halen die iets heel anders zegt, of eerder doet, dan die stelling te poneren over de wereld, die erin te vinden is als je de literaire vorm negeert. Buikema demonstreert dat via sublieme lezingen van onder andere Marlene van Niekerk's *De sneeuwslaper*. Dat is geen stellingname tegen de apartheid, zoals je van een Zuid-Afrikaanse schrijver zou verwachten, maar iets veel fundamenteleers: er wordt een verhoogde vorm van waarneming in ontdekt, waarin we leren de werkelijkheid anders te ervaren. Het gaat niet om de boodschap maar om een andere wijze van zijn.

Coetzee's *Disgrace*

J.M. Coetzee stelde de vraag naar de kracht – of onmacht – van de kunst eerder. Hij vreesde dat de Zuid-Afrikaanse literatuur gegijzeld zou blijven door het onmenselijke apartheidssysteem. "In South Africa there is now too much truth for art to hold", aldus Coetzee in Buikema (2010, 202). Toch was het Coetzee zelf die bewees dat literatuur niet hoefde te bezwijken onder de morele imperatief om het geweld te veroordelen, om gereduceerd te worden tot dienstbare tendensliteratuur. Hij doet dat met zijn befaamde roman *Disgrace (In ongenade)* uit 1999. Tenminste in Buikema's interpretatie van die roman in haar boek *Revoltes in de cultuurkritiek* (2017). Die interpretatie richt zich niet alleen op de politieke dimensie van Coetzee's representatie van een grimmige Zuid-Afrikaanse post-apartheidwereld, maar koerst ook op de singulariteit van het literaire in *Disgrace*. En juist door dat laatste wordt een tegenwicht tegen het gruwelijke geweld zichtbaar.

Buikema leest *Disgrace* eerst als een opvoering van de werking van taal als ruilmiddel. Professor Lurie heeft een verhouding met een studente en moet zich daarvoor verantwoorden bij een onderzoekscommissie van naaste collega's. Als hij spijt zou betuigen kan het met een sisser aflopen. "Jij vertelt ons je verhaal en wij

schenken je vergeving. Dat is de functie van taal als uitwisseling, als ruil" (Buikema, 2017, 95). De analogie met de historische context – het proces van bekennen en vergeven van de waarheids- en verzoeningscommissie – ligt voor de hand. Buikema werkt die parallel ook uit, maar deze roman is toch veel meer dan een mening over, of analyse van dat proces, meent ze. Coetzee is in zijn oeuvre al veel langer bezig met de performativiteit van taal – die tegelijk kan onthullen en verhullen – en zijn uitgebeende stijl getuigt zelf van een zo kaal mogelijk gebruik van dit onbetrouwbare zo niet intrinsiek gewelddadige medium.

De vraag "hoe recht gedaan moet worden, hoe rechtvaardigheid eruit moet zien" (96) wordt nog prangender wanneer Luries dochter Lucy bruut wordt verkracht en zij weigert daarvan aangifte te doen. Lucy geeft niet in woorden maar in daden een heel ander antwoord op het geweld dat haar is aangedaan. Ze herstelt door om te gaan met wat onherstelbaar is. Lurie leert daar gaandeweg iets van te begrijpen. Het zoeken naar dat andere antwoord, dat onverwachte en haast onbegrijpelijke, daarover gaat *Disgrace*. Of beter gezegd: dat is de ervaring waarvan de lezer deelachtig wordt. Iets voltrekt zich aan je, zoals het zich aan Lurie voltrekt. Veel lezers hebben laten weten dat *Disgrace* hen naar de keel greep. Dat zegt niet zozeer iets over de politieke stellingname die je erin zou kunnen lezen, maar over het literaire effect, aldus Buikema (2017).

Voordat ik Buikema's interpretatie verder uitdiep wil ik eerst een eigen visie op *Disgrace* ontvouwen, die zich richt op Coetzee's verbeelding van mannelijkheid. Dat thema is in mijn ogen nog niet helemaal uit de verf gekomen in de heftige discussies die over de roman gevoerd werden, vanuit zowel zwarte als witte als genderspecifieke perspectieven. Buikema zag drie hoofdlijnen in de receptie. Zwarte lezers maakten bezwaar tegen de stereotypie van het extreme zwarte geweld; witte lezers vonden Lucy's schuldbesef te fatalistisch, terwijl feministische lezers zich stoorden zich aan de koppeling van passiviteit en vrouwelijkheid in de figuur van Lucy. Hoe is verzoening mogelijk als vrouwen ongelijkheid moeten blijven verdragen en in stilte lijden (Buikema, 2017, 87)?

Deze critici lezen in *Disgrace* vooral een visie op de Zuid-Afrikaanse realiteit. Zij behandelen de roman als tendensliteratuur. Men leest thematisch en ontdekt een politiek standpunt, waarmee men het oneens is. Buikema's (2017) probleem blijft dat die benadering de literariteit van de roman geen recht doet. Dat onderschrijf ik. Toch wordt mijn interpretatie net zo thematisch en even politiek, maar richt zich als gezegd op een ander thema. Mijn lezing is ook genderkritisch, maar gaat over de verbeelding van *mannelijkheid* in deze roman. Ik wil me bovendien niet tegen Coetzee's visie verzetten – zoals de zwarte, witte en feministische lezers die Buikema noemt wel deden – maar de in deze roman geïmpliceerde kijk op mannelijkheid juist verwelkomen als grensverleggend revolutionair en verhelderend. Als ik dan lees op de tendens juich ik die tendens dus toe. Bovendien: de Zuid-Afrikaanse

politieke situatie is in mijn interpretatie eerder een decor voor deze filering van mannelijkheidswaan dan het eigenlijke onderwerp van de roman. Daar gaat het uiteindelijk niet, of niet alleen, om. Misschien opent dat een kans om de literariteit van *Disgrace* ook recht te doen, zoals Buikema bepleit dat moet gebeuren.

Verlies

Wat krijgen we in beeld als we deze roman lezen als het failliet van hegemoniale mannelijkheid? Het is die vorm van mannelijkheid die Lurie aanvankelijk probleemloos bezit. We zijn in zijn bewustzijn opgesloten. Hij laat zich zien als een egocentrische macho, een (mij) onsympathiek personage. Alleen al de zelfgenoegzame openingszin: “For a man of his age, fifty-two, divorced, he has, to his mind, solved the problem of sex rather well” (Coetzee, 1999, 1). De prostituee Soraya voorziet namelijk in zijn wekelijkse behoefte op donderdagmiddagen. Behalve seks biedt Soraya ook conversatie, Lurie denkt dat ze hem wel mag. Hij vindt zichzelf een genereuze klant en speelt met de gedachte haar buiten haar werk te ontmoeten. Nadat hij haar toevallig in de stad heeft gezien met haar twee kinderen, haar heeft achtervolgd en blikken met haar heeft gewisseld verstrakt Soraya en stopt zij de wekelijkse afspraak. Het dringt niet tot Lurie door wat zij daarmee zegt. Hij huurt een detective in en traceert haar telefoonnummer. Haar bellen blijkt een slecht idee. “I don’t know who you are, she says. You are harassing me in my own house. I demand you will never phone me here again, never”.

Vervolgens begint Lurie een affaire met zijn negentienjarige studente Melanie, die te jong en te kwetsbaar is om hem te weerstaan. Volgens Lurie kan ze hem ook niet weigeren volgens deze verbijsterende, als flirt bedoelde, tekst: “Because a woman’s beauty does not belong to her alone. It is part of the bounty she brings to the world. She has a duty to share it”. (16). Lurie als premiejager, die Melanie vertelt dat ze zo mooi is dat ze hem seks verplicht is. Melanie vecht niet tegen deze ongewenste seks, maar wendt haar hoofd af en verslapt haar lichaam als Lurie haar neemt, “like a rabbit when the jaws of the fox close on its neck”. Hij is duidelijk “undesired to the core”. Lurie voelt wel degelijk dat hij helemaal fout zit, maar sluit zich hardnekkig op in een eigen werkelijkheid, een wolk van verliefdheid op de doodongelukkige Melanie. Die zich echter voldoende weet te herpakken om zijn hypocriete bemoeienis met haar leerprestaties af te wijzen. Ze licht haar medestudenten in, komt niet meer naar zijn les en dient een klacht in tegen hem.

Twee vrouwen – beiden van kleur – maken de witte man Lurie duidelijk dat ze grenzen hebben en dat Lurie het niet nog eens moet wagen die te schenden. Ze keren zich van hem af zonder dat hij er iets van begrijpt. Het dringt nog steeds niet tot hem door dat zij subjecten zijn die niet tegen hun wil onteigend kunnen

worden. Een paar mensen om hem heen zeggen hem de waarheid; zijn ex-vrouw Rosalind en Isaacs, de vader van Melanie. De commissie van collega's die de klacht moeten onderzoeken durft dat niet eens: ze vermijden zorgvuldig het te hebben over machtsmisbruik, opgedrongen seks en verkrachting. Ze bieden Lurie zelfs een opening: als hij maar spijt betuigt zullen er weinig gevolgen zijn. Ze stellen zelfs nog de tekst van de verlangde spijtbetuiging voor hem op. Een wrange demonstratie van de onmacht van instituties om seksueel geweld serieus onder ogen te zien. Lurie weigert te tekenen en daarop volgt ontslag. Dan moet hij het zelf maar weten. Lurie bezit dat zelfdestructieve randje van de ware macho. Excuses maken? Ongelijk bekennen? Dat nooit.

Hegemoniale mannelijkheid komt tot stand in een patriarchale cultuur, waarin mannen elkaar de toegang verlenen tot hun vrouwen. Die toegang is gebonden aan regels die mannen onderling afspreken, het patriarchale systeem dat Gayle Rubin (1975) in haar gelijknamige studie "The Traffic in Women" noemde. De institutie van het huwelijk reguleert bijvoorbeeld restricties in de toegang tot gehuwde vrouwen, prostitutie is gebonden aan regels voor de klanten – de regels kunnen metertijd veranderen. Studenten kunnen onderlinge relaties hebben maar docenten worden geacht van studenten af te blijven. Lurie kent die regels maar onderschrijft ze op geen enkele wijze. Hij daagt ze uit.

Hij zweert namelijk bij een archaischer patriarchaat: het mannelijk recht om zijn lust te volgen. Zijn weigering zich te voegen naar de voor daders zeer gunstige regels van de onderzoekscommissie wordt door Buikema (2017) mijns inziens te positief geïnterpreteerd, namelijk als een allegorische lezing van de processen van de historische waarheids- en verzoeningscommissie. Dat kan de auteursvisie wel zijn: Coetzee wijdde ook een indringend essay aan de ontoereikendheid van het bekennen en excuus maken. Die auteursvisie is in zekere zin ondergebracht bij het personage van Melanies vader, mijnheer Isaacs, tegen wie Lurie eindelijk veel later oprechte excuses maakt. Zonder dat Isaacs ervan onder de indruk is:

We are all sorry when we are found out. Then we are very sorry. The question is not, are we sorry? The question is, what lesson have we learned? The question is, what are we going to do now that we are sorry? (172)

Deze vragen komen niet op in het personage Lurie. Die filosofeert in het geheel niet over problematische kanten van bekennen en vergeven – maar is alleen maar bezig geweest zijn mannelijkheid te redden van de aanslag erop. Er zijn vergelijkingen gemaakt tussen Lurie en Humbert Humbert uit Nabokovs *Lolita* (1955). Zelf hoor ik intertekstuele echo's van de Eros-filosofie van George Bataille, bij wie seksualiteit het domein van grensoverschrijding en schending is. Net als Bataille grijpt

Lurie zich vast aan de heiligheid van de mannelijke lust. Daar zet hij zelfs zijn baan voor op het spel. Dat maakt hem een macho met een destructieve rand. Zijn ongelijk bekennen? Ondenkbaar, dan liever straf en alles verliezen. Luries positie lijkt daarmee sterk op die van mannelijke helden als kapitein Ahab in *Moby-Dick* (Melville, 1851) en van Kohlhaas in *Michael Kohlhaas* (von Kleist, 1810), en vele andere van eer bezeten macho's die de literatuur bevolken. Geconfronteerd met een grens verliezen ze hun verstand en zetten koste wat kost hun plan door om hun eer hoog te houden, al kost het hen het leven, en slepen ze meestal ook nog anderen met zich mee de ondergang in. Ik analyseerde die geschiedenissen in mijn boek *Radeloze helden* (Meijer, 2023). Inzien dat hij zijn lust niet ongebreideld kan volgen is voor Lurie onverdraaglijk. Tot hiertoe tenminste, want *Disgrace* is gewijd aan zijn transformatieproces. Lurie laat uiteindelijk wraak, mannelijke eer en heilige lust los. Dit is niet zozeer een Bildungsroman, daar is Lurie al te oud voor. Het is een *Umbildungs- of Wiederbildungsroman*.

Uitvergrote spiegel

In wat volgt wordt Lurie geconfronteerd met een grovere versie van zijn eigen grensoverschrijding. Na zijn ontslag gaat hij op de boerderij van zijn lesbische dochter Lucy logeren. Lucy kweekt bloemen en runt een hondenkennel. Bij een overval door twee zwarte mannen en een jongen wordt Lurie opgesloten en gewond, zijn dochter wordt gruwelijk en langdurig verkracht door de mannen, de honden worden doodgeschoten, de eigendommen geroofd. De jongen die erbij was blijkt bekend zijn bij Lucy's zwarte werknemer en mede-eigenaar van de boerderij, Petrus. Tot Luries verbijstering haalt de getraumatiseerde Lucy haar recht niet. Zij vertelt de politie alleen over de beroving, niet over de verkrachting.

Er zijn echo's tussen het ouderschap van Lurie en dat van de verkrachters, ook al is er een gradueel verschil. De verkrachters zijn Luries zwarte evenknie. Er zijn ook echo's tussen de reacties van de vrouwen Soraya, Melanie en Lucy. Ook Lucy begrenst zich: zij zwijgt na het geweld, maar haar lichaamstaal van zich opsluiten, niet-eten, zichzelf en haar boerderij verwaarlozen spreekt boekdelen. Als ze er spaarzaam iets over zegt begrijpt Lurie er niets van. Het grootste deel van de roman is gewijd aan Luries onbegrip voor Lucy's woorden en daden. Zij is zijn harde leerschool: hij wordt gedwongen te kijken in de uitvergrote spiegel, naar wat seksueel geweld is, naar wat dat met een vrouw doet. Lucy vertelt hem na lange tijd hoe ze de pure haat van haar verkrachters voelde, hoe niets zij voor hen was, hoe ze weet dat verkrachten – niet beroven – hun eigenlijke doel is. Dat ze gaan terugkomen: "They have marked me. They will come back for me" (Coetzee, 1999, 158). "When it comes to men and sex, David, nothing surprises me anymore" (158) voegt ze eraan

toe. Lurie probeert zich dan de verkrachting voor te stellen, wat die kerels deden, wat hen bezielde: “[H]e does understand; he can, if he concentrates, if he loses himself, be there, be the men, inhabit them, fill them with the ghost of himself. The question is, does he have it in him to be the woman?” (158). Het antwoord is nee. Hij kan zich niet inleven in Lucy's perspectief. Evengoed meent hij beter te weten wat Lucy moet doen. Hij dringt erop aan dat zij haar boerderij verlaat, het is daar te gevaarlijk. Zij schrijft hem terug: “You have not been listening to me. I am not the person you know. I am a dead person and I do not know yet what will bring me back to life. All I know is that I cannot go away” (161).

Als Lucy zwanger blijkt, accepteert ze die zwangerschap. Als Petrus aanbiedt haar tot tweede vrouw te nemen – onder zijn vleugels zal ze relatief beschermd zijn – aanvaardt ze dat, onder voorwaarde dat niemand haar huis zal betreden. Ze wil opnieuw beginnen, met niets. Haar keuze doet me sterk denken aan de keuze die Etty Hillesum maakte: niet onderduiken voor de nazi's, maar haar leven wijden aan het zorgen voor haar mensen in het doorgangskamp Westerbork, totdat zij zelf op transport werd gesteld. Menselijkheid stellen tegenover onmenselijkheid, het onmogelijke doen en daarin vervulling vinden. Lurie maakt het alleen maar moeilijker voor Lucy door ruzie te gaan maken met Petrus en de jongen aan te vliegen die tot diens familie hoort. Lurie kan zijn biezen pakken. Hij wordt gedwongen te kijken naar de onmogelijke opties die zijn dochter heeft in het vigerende witte of het zwarte patriarchaat. Dat is misschien wel lood om oud ijzer.

Patriarchale machtsverhoudingen komen erop neer dat mannen onderling vrouwen uitwisselen en dat is in *Disgrace* niet gebonden aan kleur. Want hoe reageert Lurie op het feit dat zijn dochter lesbisch is – en zich daarmee heeft onttrokken aan de intermannelijke ruileconomie? Onder zijn ogenschijnlijke acceptatie van Lucy's keuze zitten reflexen als de gedachte aan ‘verspilling’ en een hekel aan vrouwen die zich niet aantrekkelijk maken voor mannen. Als Lurie op bezoek gaat bij de vader van Melanie Isaacs ziet hij diens tweede dochter, Melanies jongere zus. Onmiddellijk wordt de onsmakelijke *womanizer* in hem wakker en denkt hij: “The two of them in the same bed: an experience for a king” (164). Evengoed is hij verontwaardigd over de uitlatingen van Petrus, die hem vertelt dat hij hoopt dat zijn vrouw een jongen zal baren: “Always it is best if the first one is a boy. Then he can show his sisters – show them how to behave”. Bovendien zijn meisjes duur, maar dat de man betaalt dat hoort zo, dat is Petrus' trots. Lurie is zelf geen haar beter, ook al is hij ongeschikt voor het huwelijk, terwijl Petrus er een grootfamilie op nahoudt: ze domineren ‘hun’ vrouwen allebei.

Terug in de stad blijkt ook Luries huis geplunderd: de herschikking van de macht in Zuid-Afrika, die gepaard gaat met bruut zwart-tegen-wit geweld, is in volle gang. Hij keert terug naar het dorp en neemt het nederige werk van hulp bij een plaatselijke dierenverzorgster – Bev – weer op zich. Er zijn te veel zieke honden

die niemand meer wil. Hij brengt de dode dieren naar hun laatste rustplaats, de destructor. Het is liefdewerk.

Bev is naast Lucy Luries tweede leermeester geworden. Zij maakt hem duidelijk dat hij moet ophouden alles voor Lucy te willen regelen. Het gaat niet over hem. Met haar beleefde hij eerder al een heel andere vorm van seks. Op haar initiatief, en van zijn kant niet gedreven door lust en bezitsdrang maar eenvoudigweg gevend wat zij van hem vroeg, uit affectie.

Uiteindelijk leeft Lurie bij de honden. Hij vindt troost bij een reutje met een lamme achterpoot. Hij ervaart vrede in het werken aan een kameropera over de liefde tussen Lord Byron en diens Italiaanse minnares Teresa. Lord Byron is Luries dubbelganger, *womanizer* en aarts-casanova, maar hij is dood. Teresa heeft het laatste woord en zingt klaagliederen vol verlangen voor hem. In die klaagzangen van Teresa komt Lurie eindelijk thuis. En nu citeer ik dezelfde passage als die Buikema in haar interpretatie citeert als het sluitstuk ervan:

He sighs. It would have been nice to be returned triumphant to society as the author of an eccentric little chamber opera. But that will not be. His hopes must be more temperate: that somewhere from amidst the welter of sound there will dart up, like a bird, a single authentic note of immortal longing. As for recognizing it, he will leave that to the scholars of the future, if there are still scholars by then. For he will not hear the note himself, when it comes, if it comes – he knows too much about art and the ways of art to expect that. Though it would have been nice for Lucy to hear proof in her lifetime, and think a little better of him. (Coetzee, 1999, 214)

Dit visioen van die mogelijk ooit nog hoorbare toon van onsterfelijk verlangen, het is op te vatten als de *mise en abîme* van de roman als geheel. Uiteindelijk kan Lurie zich inleven in een vrouwelijk perspectief, namelijk dat van Teresa. Hij accepteert mislukking, verlies, vergankelijkheid. En in die acceptatie blijft het verlangen levend. *Disgrace* is voor mij een analyse van mannelijke onwetendheid van het patriarchale systeem waarin zij aan de touwtjes trekken. Geplaatst in een decor van Zuid-Afrikaanse post-apartheid is mannelijke blindheid voor de subjectiviteit van vrouwen het hart van dit verhaal. *Disgrace* toont van binnenuit hoe één man daarvan geneest. Coetzee laat zien dat dat kan, onder vrouwelijke en zwarte leiding. Dat maakt *Disgrace* tot een zeer feministische én antiekoloniale roman.

Een literaire symfonie

Het interessante is dat sommige standpunten waartegen in de receptie bezwaar werd gemaakt expliciet in de roman voorkomen en daar al weerlegd worden. Dat

witte lezers vinden dat Lucy een ontmoedigend voorbeeld stelt door de historische koloniale schuld zo radicaal op zich te nemen: het was precies ook Luries idee. Waarom laat Lucy de daders niet achtervolgen, waarom redt zij zichzelf niet, waarom onderwerpt zij zich aan Petrus, zo blijft hij maar vragen. Genoemde lezers zouden, net als Lurie, ook kunnen trachten te begrijpen wat Lurie uiteindelijk wél begrijpt. De feministische lezers die zich verzetten tegen de koppeling van passiviteit en vrouwelijkheid lijken maar gedeeltelijk te hebben gekeken in de afgrond van het trauma dat seksueel geweld veroorzaakt, het trauma dat *Disgrace* zo aangrijpend verbeeldt. Lucy overwint het trauma ook nog en ze is allesbehalve passief. Ze maakt keuzes, ze is geen passief slachtoffer maar actief realist. Elleke Boehmer (2002) vroeg zich af of verzoening wel mogelijk is als vrouwen nog steeds worden geacht ongelijkheid te verdragen en in stilte te lijden. Maar er is in de roman geen sprake van 'verzoening'. Vrouwen leven in onmogelijke, mensonwaardige omstandigheden en desondanks leven ze, dat is iets heel anders. Etty Hillesum verzoende zich niet met de nazi's. Ze gaf een antwoord in een levensbedreigende situatie, ze beantwoordde haat met menselijkheid. Zoals Lucy.

Dat er een uitsluitend negatief en stereotiep beeld van zwarten zou worden gegeven lijkt me ook niet helemaal juist. De oppositie zwart-wit wordt in *Disgrace* juist op allerlei manieren gerelativeerd. Zeker is het zwarte geweld enorm, maar de zwarte visie op straf is hier humaner dan de witte. Petrus beschermt de gestoorde jongen die als jongere broer van zijn vrouw tot zijn grootfamilie behoort. De jongen is dader zowel als slachtoffer, hij wordt opgeleid tot verkrachter. Petrus haalt hem uit die positie door hem onder zijn vleugels te nemen. Lurie wil zich op hem wreken: hij wil hem of in de gevangenis of in een inrichting zien, Petrus vindt dat geen oplossing voor een minderjarige.

Stellig zijn er allerlei boodschappen in *Disgrace* te ontwaren. Maar politieke statements uit de roman lichten vlakt uit wat de roman als geheel doet. *Disgrace* heeft een complexe literaire structuur, die op zich een lange geschiedenis heeft: denk aan de ridderroman, de zoektocht naar de Graal, de inwijdingsgeschiedenis van de jonge Perceval die vele malen faalt voordat hij er iets van begint te begrijpen. Deze lompe witte man leert iets in het oplopen tegen muren van zwijgen – van drie vrouwen en van de zwarte man Petrus – van hun woorden en daden waarvan de betekenis hem steeds weer ontgaat. De literaire structuur brengt al die visies en posities die in *Disgrace* aanwezig zijn bij elkaar als de partijen van een symfonie. Die vormen een geheel dat groter is dan de delen. De stemmen botsen op elkaar, vormen dissonanten of klinken samen, totdat er een toon is die boven alles uitstijgt: mededogen, een begin van vrede, accepteren van verlies, opgeven van superioriteitswaan. Het literaire spel is voor mij de orkestratie van al die reacties en visies, en wat daar uiteindelijk uit tevoorschijn komt: dat Lurie nu ook weet dat hij zijn oude zelf achter moet laten, dat hij de vrede die Lucy zoekt eindelijk snapt, dat hij haar

eindelijk mooi vindt zoals ze is, niet als een vrouw die weigert zich mooi te maken voor mannen, maar werkend in haar bloemenveld als krachtige boerenvrouw. Zoals hij op zijn manier ook vrede vindt in het werken aan zijn opera over de levensavond van Byron, zijn alter ego: ook Byron moet alles opgeven, en de vrouw krijgt eindelijk een stem in de persoon van de zingende Teresa. Uiteindelijk is het die vrouw die overblijft, op wie Lurie het meest lijkt. En dat het geliefde hondje ook nog dood moet... Het is ontroerend. Het literaire spel van spiegelingen brengt inderdaad niet zozeer een boodschap. Het brengt iets teweeg. Daarover zijn Rosemarie Buikema en ik het grondig eens.

Bibliografie

- Buikema, Rosemarie. 2010. "Te veel werkelijkheid is dodelijk voor de kunst". *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 126: 202-216.
- Buikema, Rosemarie. 2006. "Kunst en vliegwerk". Utrecht, 10 november 2006. *Tijdschrift voor genderstudies* 10(1). 2007: 75-87.
- Buikema, Rosemarie. 2017. *Revolt in de cultuurkritiek*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Coetzee, John Maxwell. 1999. *Disgrace*. Londen: Vintage.
- Meijer, Maaïke. 2023. *Radeloze helden. Verbeelding van mannelijkheid in literatuur en film*. Amsterdam: Atlas/Contact.
- Rubin, Gayle. 2006 [1975]. "The Traffic in Women. Notes on the Political Economy of Sex". In *Feminist Anthropology, a Reader*, Ellen Lewin (red.), 87-106. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd.

About the author

Maaïke Meijer: Professor emerita gender- en diversiteitsstudies, Universiteit Maastricht.

Nogmaals kijken naar de pijn van anderen, of: de uitdaging van ‘wij’

Liedeke Plate

Abstract: This essay takes its point of departure in images of the victims of the 2023 Turkish-Syrian earthquake. It examines their rhetoric, comparing them to those of Alan Kurdi, the Syrian toddler who washed ashore on a Turkish beach in 2015, and contrasting with the narrative techniques employed by two contemporary novels. It combines cultural critique with an inquiry into the role of art as an agent of change to imagine new ways of doing citizenship and promoting social change in times of crisis, in line with Rosemarie Buikema’s mission to develop new and multilayered scenarios for change and transnational justice.

Keywords: ethics of representation, photography, literature

“Geen enkel ‘wij’ mag als vanzelfsprekend worden aangenomen wanneer die ‘wij’ naar de pijn van anderen kijkt”. (Sontag, 2010, 8)

Op 6 februari 2023 werden Turkije en Syrië getroffen door een van de dodelijkste aardbevingen in de moderne geschiedenis. Een half miljoen mensen kwamen om, minstens twee keer zoveel mensen raakten gewond en vele miljoenen werden dakloos. In Nederland werden al snel geldinzamelingsacties op touw gezet om de slachtoffers te voorzien van medische hulpmiddelen, dekens, voedsel en schoon drinkwater. Voor deze inzamelingsacties werden beelden gebruikt zoals een zwart-witfoto van een ontredderde volwassen vrouw aan de voet van een berg brokstukken (Giro 555, 2023) of een foto in grijs-en-blauwtinten van een jong meisje dat door lokale reddingswerkers wordt gered en over de schouder van een van hen langs een verwoest gebouw wordt gedragen (EO Metterdaad, 2023). Dit zijn beelden die ‘werken’, waarmee ik wil zeggen: ze doen wat ze moeten doen – mensen in Nederland overhalen om geld te geven. Maar terwijl ze ‘effectief beeldvormen’

(Smelik, Buikema en Meijer, 1999) en mogelijke donateurs overhalen geld te geven, verrichten deze beelden tegelijkertijd ook ander cultureel werk. Ik wil hier betogen dat het geen toeval is dat de gebruikte beelden een ontredderde overlevende laten zien van wie we kunnen vaststellen dat het gender vrouw/vrouwelijk is en van een kind dat ook als vrouw/vrouwelijk kan worden geconstrueerd op basis van de manier waarop het beeld is geframed.

Ter ondersteuning van deze bewering kijken we nog eens naar een andere, inmiddels beruchte foto, die van de Syrische peuter Alan Kurdi die aanspoelde op een Turks strand. Deze foto ging in september 2015 bliksemsnel de hele wereld over en bewerkstelligde veranderingen in de manier waarop politici en burgers reageerden op de zogenaamde Europese vluchtelingencrisis.¹ Door de retoriek van deze beelden te onderzoeken en ze te plaatsen tegenover de beelden die in twee hedendaagse romans worden gebruikt, combineer ik cultuurkritiek met een onderzoek naar de rol van kunst als instrument van verandering om nieuwe manieren van actief burgerschap te bedenken en sociale verandering in tijden van crisis te bevorderen, in lijn met de missie van Rosemarie Buikema om nieuwe, gelaagde scenario's voor verandering en transnationale rechtvaardigheid te ontwikkelen.

De retoriek van het beeld

Net als de foto's die worden gebruikt om geld op te halen voor de slachtoffers van de aardbeving in Turkije en Syrië, roept de foto van Alan Kurdi uit 2015 vragen op over framing. Allereerst over de manier waarop het beeld zelf werd geframed, bijvoorbeeld door close-ups te laten zien van het levenloze lichaam of door foto's te reproduceren met daarop de politieman die het lichaam uiteindelijk wegdroeg.

Belangrijker is echter de vraag welke rol de foto had in het framen van het publieke en politieke debat. In *Kijken naar pijn van anderen* (2010) schrijft Susan Sontag dat "foto's met postereigenschappen" (Sontag, 2010, 82) zoals deze "het visuele equivalent [zijn] van een soundbite" (82; bewerkte vertaling). De foto laat ons niet los en herinnert ons eraan "dat oorlog mannenwerk is – dat de moordmachine een *gender* heeft en wel het mannelijke" (7-8; bewerkte vertaling), zoals Sontag ook schrijft, waarbij ze verwijst naar *Drie guineas* van Virginia Woolf, haar open brief aan hoogopgeleide mannen over hoe een oorlog te voorkomen. Als oorlog als

1 In die dagen werd de jongen geïdentificeerd als 'Aylan' in plaats van 'Alan'. In *Revolutionary Routines* merkt Carolyn Pedwell terecht op dat het onmogelijk is om met zekerheid te zeggen welke impact de foto op de lange duur zal hebben. Hoewel de onmiddellijke politieke effecten al snel verstomden, ontstonden er ook weer andere discussies en affectieve transformaties (Pedwell, 2021, 112-114, 132-134).

mannelijk wordt gezien, dan is het tegenovergestelde van oorlog als vrouwelijk geconstrueerd. De foto van het levenloze lichaam van het jongetje plaatst het publiek in feite in de positie van de moeder die het kind wil koesteren, knuffelen en beschermen; die een gebaar maakt van verbinding en nabijheid en het kind wil omarmen, niet afstoten. En inderdaad, wie kan onberoerd blijven bij het zien van deze foto? Niet het gevoel krijgen dat er iets moet worden gedaan om te voorkomen dat meer onschuldige kinderen overlijden, net als Alan Kurdi? Op het toppunt van het circuleren van de foto werden naar schatting 53.000 tweets per uur verstuurd, die in 12 uur tijd 20 miljoen mensen bereikten, wat laat zien hoe groot de groep mensen is die door deze foto werd geraakt (Ratman, 2016; zie ook Vis en Goriunova, 2015). Deze mensen werden niet alleen emotioneel geraakt, ze ondernamen ook actie om deze emotie met anderen te delen.²

“Foto’s van oorlogsslachtoffers zijn trouwens op zich een voorbeeld van retoriek. Ze herhalen. Ze versimpelen. Ze verwekken opschudding. Ze schepen een illusie van consensus” (Sontag, 2010, 8). Dit doen ze doordat ze lijken te zeggen: “Kijk, (...) zo ziet het eruit. Dit doet oorlog” (9). In het licht van Sontags analyse wekt het geen verbazing dat voornamelijk de close-up van de jongen in verschillende media en genres werd gereproduceerd, van tekeningen tot zandsculpturen en re-enactments. Ontdaan van zijn context is het een algemeen beeld dat een taal spreekt die iedereen begrijpt. Een beeld dat in de woorden van Sandy Angus, mede-eigenaar van India Art Fair, “de hele vluchtelingen crisis en de hopeloosheid van de mensen die hebben geprobeerd hun verleden te ontvluchten voor een betere toekomst” weerspiegelt (geciteerd in Lakshmi, 2016) en dat bovendien op een opmerkelijk niet-specifieke manier doet. Het beeld creëert op deze manier, in de woorden van Sontag, “de illusie van consensus” (2010, 8).

Het verhaal dat zich vastzet in ons brein door te blijven zeggen “dat dít belangrijk is, en dat dit verhaal vertelt hoe het is gebeurd” (Sontag, 2010, 82), is een open verhaal. De foto’s met de politieagent zijn meer afgebakend. Ze vertellen een specifiek verhaal en dienen op deze manier vaker een explicietere politieke boodschap, die varieert van het benadrukken dat Europa faalt en niet in staat is adequaat op de situatie te reageren, tot een oproep tot actie. Het wekt dan ook geen verbazing dat juist deze foto’s de voorpagina’s van veel kranten haalden, waar ze het nieuws konden brengen en tegelijkertijd hun politieke boodschap konden verspreiden,

² Critici hebben erop gewezen dat deze empathische reactie niet los te zien is van het feit dat Alan Kurdi eruitziet als een wit jongetje. Zie o.a. Pedwell (2021) en Mendes en Ai (2022). In *Fugitive Feminism* legt Akwugo Emejulu uit dat ‘zorg’ – voor het kind willen zorgen – uitsluitend werkt: “Zorgen voor andere mensen is hen beschermen tegen het lijden dat over alle Anderen moet worden verdeeld. In de politiek van het menselijke zijn zorg en kwaad met elkaar versmolten, omdat het een het ander informeert en er betekenis aan geeft, op dezelfde manier waarop mens en niet-mens elkaar co-constitueren” (Emejulu, 2022, 27).

niet alleen door toegevoegde koppen en tekst, maar ook door de manier waarop de foto was geframed en gesneden.

Maar wat zegt deze foto van Alan Kurdi nu precies? De foto vertelt over de burgeroorlog in Syrië, over wanhopige vluchtpogingen over de Middellandse Zee in door mensensmokkelaars geregelde onveilige bootjes en over landen die vluchtelingen asiel weigeren of hun zelfs geen veilige doorgang willen bieden. Maar wat legt de foto nog meer vast en welke posities worden hier samengevat? Volgens Virginia Woolf, zoals geparafraseerd door Susan Sontag, herinneren beelden die de gruwelijkheden van oorlog laten zien ons “dat het ons ontbreekt aan verbeeldingskracht, aan inlevingsvermogen” (Sontag, 2010, 10). Maar, gaat ze verder: “Het probleem is niet dat we ons dingen herinneren door middel van foto’s, maar dat we ons alleen de foto’s herinneren. Dit herinneren via foto’s verdringt andere vormen van inzicht en herinnering” (85).

Visuele oververzadiging en verbeeldingstekort

Laten we eerst eens beter kijken naar wat de foto precies laat zien. De illusie van consensus die rond de foto van Alan Kurdi is gecreëerd, wordt expliciet wanneer de Chinese kunstenaar Ai Weiwei de scène naspeelt. Zijn re-creatie van de aangrijpende scène riep veel kritiek en verontwaardiging op en werd gezien als “harteloos en carrièregericht” (Steadman, 2016) en “wreed, onnadenkend en zelfingenomen” (Ratman, 2016). De kritiek had betrekking op het feit dat Ai zich de iconische foto toe-eigende voor zijn eigen kunst. De kunstcriticus Niru Ratman schreef in *The Spectator*: “Het beeld van Ai-als-Kurdi is bespottelijk, met zijn smaakvol in zwart-wit afgedrukte zorgvuldige compositie, de dramatisch aanrollende golven en de gekunstelde boom op de achtergrond” (ibid.). Door compositie en esthetiek, zegt Ratman, wordt de foto ontdaan van zijn politieke lading en wordt deze ‘kunst’. De foto wordt niet langer gezien als politiek met andere middelen, maar als handelswaar; een beeld om over te mijmeren in een galerie en bedoeld voor de internationale markt, geen beeld dat aanzet tot actie.³

In een opiniestuk voor Al-Jazeera wijst Hamid Dabashi, hoogleraar Iraanse studies en vergelijkende literatuur aan Columbia University, op de vele vragen die het beeld oproept, zonder deze te beantwoorden. Hij vraagt zich af:

Wat worden we geacht te voelen, denken, doen wanneer we deze foto van Ai Weiwei zien? (...) Wat gebeurt er eigenlijk als we het goed-doorvoede lichaam

3 In een interview met Ana Cristina Mendes vertelt Ai over de ontstaansgeschiedenis van deze foto (Mendes en Ai, 2022, 171). Voor een andere visie op Ai’s kunst als verontrustend, zie Ponzanesi (2019).

van een volwassen man zien liggen langs een kustlijn, een man die doet alsof, die iets nadoet of representeert om ons te herinneren aan het levenloze lichaam van een jongetje van drie, ook al doet hij dat met een perfecte trieste solidariteit? (Dabashi, 2016)

Het probleem, zegt Dabashi, is representatie: “[D]e mimetische onmogelijkheid om deze specifieke werkelijkheid te representeren” (ibid.). Hij legt uit:

Hoe kunnen we tragische werkelijkheden representeren in deze tijd van verschrikkingen en dit tijdperk van visuele oververzadiging? (...) Ik denk dat we op dit moment worden geconfronteerd met een ernstige crisis in artistieke representatie; het fundamentele falen van de conceptuele kunst zoals wij die op dit moment kennen om werkelijkheden onder ogen te zien die nationale, regionale of imaginaire geografieën van representatie hebben geschonden. (ibid.)

Dabashi (2016) voegt een representatiecrisis toe aan het verbeeldingstekort waar Woolf en Sontag (2010) op wijzen, maar ziet desondanks een cruciaal effect van de re-enactment van Ai over het hoofd: de manier waarop het oproepen van tedere emoties wordt gedwarsboomd wanneer het niet om een klein jongetje gaat, maar om het lichaam van een grote volwassen man. De zwart-witfoto van Ai heeft niets van de zachtheid van de afbeelding van Alan Kurdi; het zandstrand, het zeeschuim en de gladde huid van het kind zijn allemaal verdwenen. In plaats daarvan zien we harde en ruwe kiezelstenen, brekende golven en een volledig geklede volwassen man. Door vragen te stellen bij de manieren waarop de iconische dood van een klein wit lijkend kind nodig is om de publieke opinie en politieke leiders bewust te maken van de omvang van de tragedie die zich afspeelt langs de grenzen van Europa, test Ai's foto ons medeleven en vraagt deze ons om onze gevoelens van morele verplichting en maatschappelijke verantwoordelijkheid ook te laten gelden voor allerlei anderen, niet alleen voor vertederende kleine kinderen. Daar waar “het dode lichaam van Aylan [sic] Kurdi aan de Turkse kust de representatie is van een zich aandienende ramp waarvan de volledige tragische omvang nog moet worden onderzocht” (Dabashi, 2016), zie ik op basis van Buikema's (2015, 119 e.v.) inzichten in de politiek van representatie iets anders. In plaats van “een fundamenteel falen van hedendaagse kunst van Europese origine (ook als deze wordt uitgevoerd door een Chinese kunstenaar in opdracht van een Indiase kunstbeurs) om deze werkelijkheden onder ogen te zien” (Dabashi, 2016) te vertegenwoordigen, vraagt de foto ons juist om ons in het volledige spectrum van deze werkelijkheid te verdiepen en niet te laten meeslepen in het op het oog eenvoudige verhaal van een jongetje wiens prille en vrolijke leventje zo gewelddadig is afgebroken.

Literair verbeeldingsvermogen

De aandacht naar de complexiteit verbreden is precies wat twee recente romans doen. De eerste is *Les clandestins* (2011 [2000]) van Youssouf Amine Elalamy, in het Nederlands vertaald als *De clandestienen* (2010), dat vanuit verschillende perspectieven het verhaal vertelt van dertien mensen die onderweg van Marokko naar Spanje de verdrinkingsdood sterven. Zo is er het perspectief van de moeder van een van de verdronken mannen, die niet kan geloven dat haar zoon tot de overledenen behoort, en zijn er de perspectieven van de smokkelaar en van de doden, die we in hun laatste minuten volgen en die spreken na hun dood. De tweede roman is *Hand Me Down World* (2011) van Lloyd Jones, die het verhaal vertelt van de Afrikaanse Ines. Ze raakt zwanger van een gast in het Tunesische hotel waar ze werkt en wordt vervolgens van haar kind beroofd. Ze steekt de zee over en reist over land van Sicilië naar Berlijn om haar kind te vinden. In eerste instantie wordt het verhaal verteld vanuit het perspectief van de mensen die ze ontmoet, maar uiteindelijk neemt haar eigen stem het over.

Hoewel de romans in veel aspecten verschillend zijn, delen ze ook dezelfde zorgen. Ten eerste over de verhalen die in de Europese nieuwsberichten vaak onderbelicht blijven en ten tweede over de vraag hoe deze verhalen te vertellen. Beide auteurs experimenteren met narratieve vorm en meerstemmigheid in hun pogingen de ervaring van ongedocumenteerde migranten te representeren, waarbij vooral Elalamy de levens en hoop laat zien van mensen wier “ogen zijn gericht op Europa, slechts zo’n twintig kilometer hiervandaan, (...) vochtige ogen, gevuld met beelden van een land waar je nog werk kunt vinden, waar de straten zijn geplaveid met goud, waar de boom van de vrijheid bloeit” (2011, 25; mijn vertaling). Elalamy laat de onrechtvaardigheid zien van een wereld waarin jonge mensen menen zo weinig kansen op een betekenisvol leven te hebben dat ze bijna 2.000 euro (21.500 dirham) betalen om mee te mogen op de boot. “Alsof ze hun hele leven hebben gewerkt om hun dood te kunnen kopen” (26).

De roman van Elalamy schetst een fragmentarisch beeld van de sociaaleconomische omstandigheden die voor deze jongeren de aanleiding zijn om de onzekere reis te ondernemen. In *Hand Me Down World* zien we Ines juist vanaf de buitenkant. Haar verhaal wordt doorverteld net zoals zij wordt doorgegeven, van de ene verteller naar de andere, totdat deze lezer er echt naar smachtte om het verhaal van Ines zelf te horen, wat pas op twee derde van de roman gebeurt. De narratieve structuur slaagt er goed in de lezer ernaar te doen verlangen haar eigen verhaal te horen, een verhaal dat natuurlijk anders blijkt te zijn dan de vertellers over haar vertelden (en dat ook een schrijvend verslag is van alle misbruik die ze heeft moeten doorstaan).⁴

4 Als er meer ruimte was, zouden we hier in dit verband ook kunnen kijken naar het werk van Buikema (2012; 2017) over *Indlovukati* (2007), het beeld van Nandipha Mntambo in de vorm van een jurk gemaakt

Door de verhaalstructuur ontstaat het besef hoe weinig de mensen die Ines ontmoet echt over haar weten. Dat besef nodigt de lezer weer uit om na te denken over hun eigen ontmoetingen met vreemden, om te overdenken hoe weinig we weten over hun gevoelens, levensverhalen, hoop en dromen, en maakt dat we hun verhaal uit hun eigen mond willen horen.

Je zou kunnen zeggen dat deze romans elk op hun eigen manier inspelen op de door Dabashi (2016) vastgestelde crisis in visuele representatie en reageren op het tekort aan verbeelding en empathie, zichtbaar gemaakt door de populariteit van de foto van Alan Kurdi, juist met literaire verbeeldingskracht. In de realistische roman van de Nieuw-Zeelander Jones, die zijn roman schreef tijdens een schrijversverblijf in Berlijn, staat de veelheid aan stemmen voor het perspectief van een buitenstaander die impliciet reageert op de situatie in Europa. Het boek kan daarom worden gelezen als een aanklacht tegen ons allemaal, een pleidooi tegen het doorvertellen van de verhalen die ons worden verteld en een oproep om op zoek te gaan naar de verhalen van anderen en ernaar te luisteren. *Les clandestins* (2011) van Elalamy is daarentegen een directe reactie op de journalistieke verslaglegging. Hij vertelt dat hij in een Marokkaanse krant een bericht las over lichamen die waren aangespoeld op het strand en geschokt was over de manier waarop deze informatie werd behandeld, als niet meer dan een statistiek, “een eenvoudige, macabere optelsom” (“une sorte de simple addition macabre”) (geciteerd in “Youssef Amine Elalamy”). Om de doden die waren teruggebracht tot statistieken hun menselijke dimensie terug te geven, geeft zijn poëtische roman in korte, lyrische hoofdstukken een nauwkeurig inzicht in de volheid en complexiteit van de levens en verhalen van alle personen die bij de schipbreuk omkwamen.

De uitdaging van ‘wij’

In *Kijken naar de pijn van anderen* (2010) merkt Susan Sontag op dat “[g]een enkele ‘wij’ (...) als vanzelfsprekend [mag] worden aangenomen wanneer die ‘wij’ naar de pijn van anderen kijkt” (8). Ai’s foto lijkt daarmee in te stemmen. Als we willen onderzoeken voor welke ‘wij’ de schokkende foto is bedoeld, nodigt zowel Sontags bewering als Ai’s foto ons uit te onderzoeken hoe het beeld een ‘wij’ construeert, daarmee wijzend op de noodzaak en de mogelijkheid om andere manieren te bedenken om dit te doen. Het levenloze lichaam van het wit lijkende kind dat alleen maar kan worden getreurd, construeert een ‘wij’ tegen ‘zij’ een Europees subject en een Ander die zwijgt en het zwijgen wordt opgelegd. De romans daarentegen

van stinkende harige koeienhuiden, dat een afwezig, spookachtig, knielend vrouwenlichaam weergeeft, een (re)presentatie van de vermoorde Zuid-Afrikaanse vrijheidsstrijdster Phila Ndwandwe.

verstoren deze geconstrueerde tegenstelling en benadrukken door hun meerstemmigheid een gedeelde gemeenschappelijke menselijkheid. Deze romans openen een venster naar nieuwe manieren van actief burgerschap en sluiten daarmee aan op het levenswerk van Rosemarie Buikema, dat zich bezighoudt met de politiek en ethiek van representatie om een rechtvaardiger toekomst mogelijk te maken.

Bibliografie

- Buikema, Rosemarie. 2015 [2007]. "De verbeelding als strijdtoneel: Sarah Baartman en de ethiek van representatie". *Handboek genderstudies in media, kunst en cultuur*, Rosemarie Buikema en Liedeke Plate (red.), 113-129. Bussum: Coutinho.
- Buikema, Rosemarie. 2012. "Performing Dialogical Truth and Transitional Justice: The Role of Art in the Becoming Post-Apartheid of South Africa". *Memory Studies* 5(3): 282-292.
- Buikema, Rosemarie. 2017. *Revoltes in de cultuurkritiek*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Dabashi, Hamid. 2016. "A Portrait of the Artist as a Dead Boy". *AlJazeera*, 4 februari, 2016. <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2016/02/portrait-artist-dead-boy-ai-weiwei-aylan-kurdi-refugees-160204095701479.html>
- Elalamy, Youssouf Amine. 2011 [2000]. *Les clandestins*. Vauvert: Éditions au diable vauvert.
- Elalamy, Youssouf Amine. 2010 [2000]. *De clandestienen*. Vertaald door Jacco Leeuwerink. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Emejulu, Akwugo. 2022. *Fugitive Feminism*. Londen: Silver Press.
- EO Metterdaad. 2023. "Aardbevingen Syrië – geef voor noodhulp". *EO*. <https://www.eo.nl/programmas/eo-metterdaad/projecten/aardbeving>
- Giro555. 2023. "Help slachtoffers aardbeving". *Giro555*. <https://geef-nu.giro555.nl/aardbeving/>
- Jones, Lloyd. 2011. *Hand Me Down World*. Londen: John Murray.
- Lakshmi, Rama. 2016. "Chinese Artist Ai Weiwei Poses as a Drowned Syrian Refugee Toddler". *The Washington Post*, 30 januari 2016. <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2016/01/30/chinese-artist-ai-weiwei-poses-as-a-drowned-syrian-refugee-toddler/>
- Mendes, Ana Cristina & Ai Weiwei. 2022. "The World as a Readymade: A Conversation with Ai Weiwei". *Transnational Screens* 13(2): 157-175.
- Pedwell, Carolyn. 2021. *Revolutionary Routines: The Habits of Social Transformation*. Montreal en Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Ponzanesi, Sandra. 2019. "The Art of Dissent: Ai Weiwei, Rebel with a Cause". In *Cultures, Citizenship and Human Rights*, Rosemarie Buikema, Antoine Buyse en Antonius Robben (red.), 215-236. Londen: Routledge.
- Ratman, Niru. 2016. "Ai Weiwei's Aylan Kurdi Image is Crude, Thoughtless and Egotistical". *The Spectator*, 1 februari. <http://blogs.spectator.co.uk/2016/02/ai-weiweis-aylan-kurdi-image-is-crude-thoughtless-and-egotistical/>

- Smelik, Anneke, Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer. 1999. *Effectief beeldvormen. Theorie, analyse en praktijk van beeldvormingsprocessen*. Assen: Van Gorcum.
- Sontag, Susan. 2010 [2003]. *Kijken naar de pijn van anderen*. Vertaald door Heleen ten Holt. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Steadman, Ryan. 2016. "Ai Weiwei Receives Backlash for Mimicking Image of Drowned 3-Year-Old Refugee". *The Observer*, 1 februari. <https://observer.com/2016/02/photo-of-ai-weiwei-aping-drowned-refugee-toddler-draws-praise-ire/>
- Vis, Farida & Olga Goriunova, red. 2015. "The Iconic Image on Social Media: A Rapid Response to the Death of Aylan Kurdi". *A Visual Social Media Lab Rapid Response Report*. <https://research.gold.ac.uk/14624/1/KURDI%20REPORT.pdf>
- "Youssef Amine Elalamy, un drôle de poisson". 2001. *Afrik.com*, 21 oktober. <https://www.afrik.com/youssef-amine-elalamy-un-drole-de-poisson>

About the author

Liedeke Plate: hoogleraar cultuur en inclusiviteit, Radboud University & Directeur Radboud Institute for Culture and History (RICH).

Culture and critique

Notes on a polysemic relationship

Vasiliki Belia, Laura Candidatu, Gianmaria Colpani & Milica Trakilović

Abstract: In her work on cultural critique, Rosemarie Buikema conceptualises culture as a terrain for the elaboration and contestation of collective memory, a form that mediates social formations, and a practice that critically supplements the political. Taking the polysemic relationship between culture and critique as our starting point, we bring Buikema's reflections to bear on our own work on post-Yugoslav visual art, feminist graphic narratives, and digital media. We pay special attention to the question of "medium specificity", which is central to Buikema's conceptual intervention. Our goal is to illustrate the expansive reach of this intervention across multiple fields of inquiry.

Keywords: cultural critique, medium specificity, post-Yugoslav art, feminist graphic narratives, digital media, mediation

Culture permeates virtually every aspect of human societies. This has rendered culture a constant preoccupation in the history of thought, albeit a slippery one. What exactly is culture? How do people make culture, and what does culture do to social relations? How does culture bind social formations together, while fracturing and dividing them at the same time? Ever since cultural studies identified the relationship between culture and social formations as its main matter of concern, feminist and postcolonial critics have made fundamental contributions to the collective effort at addressing these questions. It is not an exaggeration to say that feminist and postcolonial critics have shaped and oriented cultural studies from its inception.

Commenting on the fast-paced expansion of cultural studies in the early 1990s, Stuart Hall once warned:

There is no moment now (...) where we are *not* able, extensively and without end, to theorize power – politics, race, class, and gender, subjugation, domination,

exclusion, marginality, Otherness, etc. (...). Nevertheless, there are ways of constituting power as an easy floating signifier which just leaves the crude exercises and connections of power and culture altogether emptied of any signification. (Hall, 1992, 286)

Hall's concern in this passage is not just with the relationship between culture and power but first and foremost with the work of the critic, for she must forge a language to articulate and *signify* that relationship. How does the critic understand and work through her own position and intervention in the field of culture? And how does culture itself operate as a form of critique? In other words, what is the relationship between culture and critique? Perhaps one of Rosemarie Buikema's most important contributions to cultural studies, feminist theory, and postcolonial critique is to have never let go of these questions.

Buikema's most recent book, *Revolts in Cultural Critique* (2020), collects her reflections on culture and critique developed over decades of intellectual and pedagogical work and spanning the history of European women's literature, debates on transitional justice and the arts, up to contemporary movements for the decolonization of the university and the colonial cultural archive. The relationship between culture and critique emerges as a polysemic one. First and foremost, for Buikema, culture intervenes in the making and unmaking of social formations by critically supplementing the domain of politics proper, for culture can bring into view and articulate what would remain otherwise expelled from public debate: the unseen and unspeakable. One privileged terrain for this critical intervention is that of collective memory. Buikema understands culture as a repository of the past that helps make the past felt as an active force in the present. As such, culture holds collective memory open as a constitutively unfinished project, wrestling with social and political forces which would rather declare the past – especially traumatic pasts – to be permanently settled. Perhaps most importantly, Buikema insists that culture performs such critical interventions through its material and formal qualities – that is, its 'medium specificity' – so that the critic must attend to the unique ways in which culture does not simply reflect but *mediates* social formations.

In what follows, we take this polysemic relationship between culture and critique as our point of departure and bring Buikema's reflections to bear on our own work, journeying from the role played by the visual arts in contesting borders and belonging in the former Yugoslavia, to the production of feminist memory in contemporary graphic narratives, to the question of digital mediation in the current 'postdigital' moment. Milica Trakilović reflects on her work on post-Yugoslav art, inflecting some of Buikema's key insights on culture, memory, and critique in the specific context of postcolonial/postsocialist Europe and from the vantage

point of a place that officially no longer exists. Vasiliki Belia continues unpacking the notion of culture as critique by looking at contemporary feminist graphic narratives. While Buikema addresses the literary and the visual as two distinct cultural forms, Belia shows that the relationship *between* text and image and the narrative function of the visual are precisely the medium-specific qualities that allow graphic narratives to perform their critical memory work. Finally, Laura Candidatu resituates the notion of medium specificity within the field of media studies. While feminist and postcolonial cultural studies might sometimes lose sight of the medium specificity of their objects, Candidatu shows that since the 'digital turn', medium specificity has followed a different trajectory in media studies, from the emphasis on the unique liberatory potential of the cyberspace in the 1990s, through the ethnographic turn in the 2000s which displaced such a media-centric approach, up to the contemporary 'postdigital' moment that challenges any form of media exceptionalism.

Through this journey, our goal is to illustrate the expansive reach of Buikema's questions across multiple fields of cultural critique and reconstruct, in the process, our own polysemic relationship to Buikema's intellectual legacy. While we write these notes collectively, each section preserves a speaking 'I' – as a formal trace of the specific relationship that each of us maintains with Buikema's work and as an exercise in collective *and* situated knowledge.

Post-Yugoslav art as critique of European bordering practices

During my scholarly trajectory, I have been mapping and articulating critical practices for interrogating notions of bordering, nationhood, and belonging in a European context. My involvement with these questions stems from my personal relation to them as a post-Yugoslav diasporic feminist subject. Coming from a place that officially no longer exists has instilled in me an endless fascination with understanding the ways in which history can be discursively mobilized to institute a politics of belonging in the present. In the former Yugoslav space and in Europe at large, this relation between history and belonging is often deployed to construct borders and reproduce a politics of exclusion. Yet I believe that especially through the arts, it is possible to engage with history and belonging in non-prescriptive and expansive ways that can ultimately introduce alternative ways of making meaning. This pursuit is driven by the following question: How to relate to and articulate legacies of war, violence, and conflict in ways that can allow meaning to move? Underlying this question is a broader though no less important issue – the matter of how to interpret and produce meaning. I find echoes of these ruminations in Buikema's opening questions in *Revolts in Cultural Critique*:

What possibilities does the power of the imagination offer? Which medium-specific means do the arts have at their disposal to bring into the world that which has until now remained unspeakable and invisible, to make that which is, as yet, unformed and unseen, visible and open for discussion? (Buikema, 2020, 5)

Buikema puts forward here a semiological principle that is concerned with interrogating meaning-making practices that constitute our cultural landscapes. Significantly, she proposes that the arts stand apart from other socio-cultural practices by way of being able to unravel the more conventionally established relationships between form and content, thereby opening up a conceptual space for alternative significations (Buikema, 2005, 179-180). The emphasis on the transformative potential of the arts – on artistic practice as a critical practice – has been a central tenet in Buikema's scholarship.

In my work on the politics of belonging in a post-Yugoslav context, I have been interested in those critical and creative enterprises that attempt to grapple with difficult histories not through outright rejection of their harmful and structuring legacies, but through a practice of deep engagement with those very same structures. Buikema argues that

renewal and transformation affect existing structures most deeply when they do not present themselves as a radical break with the past, but rather as a process in which still unresolved facts and narratives from the past are researched, complemented, corrected and/or transformed. (Buikema, 2020, 6)

This constitutes her conceptualisation of *revolt*: a disruptive practice predicated on *repeating* harmful discourses in a critical register that institutes transformation. Revolt-as-repetition represents a working through complex historical legacies. In my own work, this principle is reflected most clearly in my engagement with the artwork *Bosnian Girl* (2003) by Bosian artist Šejla Kamerić (Trakilović, 2016; 2022). I have argued that this work's re-inscription of a harmful, Balkanist and Orientalist discourse is precisely the site of its intervention, the mimetic repetition of that discourse constituting a disavowal of its workings from a grounded and embodied position.

I continue to find most resonant those theories and practices that understand revolt in similar terms – as an intimate working through inscriptions of violence and erasure. Working at the intersection of postcolonialism and postsocialism in the European context, I have observed with interest the emergence, especially over the past two decades, of critical conceptualisations that echo this principle of revolt. Among them is the notion of 'border thinking and disidentification', proposed as a political method for postsocialist and postcolonial feminist scholars

working in transnational contexts (Tlostanova et al., 2016), and the principle of ‘overidentification and the copy’, a particularly salient form of political revolt practised by artists from the former Yugoslavia (Gržinić, 2007, 200-201). These and other related forms of cultural critique operate according to the knowledge that, in the words of Slovenian artist and feminist scholar Marina Gržinić (2007), “[t]he linking of theory, politics and art is the only position that one can adopt in a world of structural inequality” (199). This represents a form of revolt in which the repeated invoking of history comes to inscribe a new historical trace.

Critical memory practices in the feminist graphic narrative

Buikema’s (2020) conceptualisation of revolt as a repetition that facilitates a working through of difficult historical legacies has informed my research, which focuses on practices of remembrance and resignification of key figures and moments of twentieth-century feminism in contemporary graphic narratives. Buikema’s work helps elucidate how artistic practice can transcend common impasses in remembrances of feminism. Scholars who study how the feminist movement curates its own complex legacies point at the ways the past is often brought forth to address political concerns in the present. Common narratives, metaphors, figures, and mottos that stand for important moments or larger periods in this diverse movement, and that encapsulate ideas that feminism has generated at different points in time, may be politically enabling in the context of present struggles, as they help create representable and coherent narratives that facilitate political affiliation and mobilization. At the same time, however, they are also limiting in that they erase counter-hegemonic voices and they rely on the fixedness of the past, rather than see it as generative and inherently open to different rewritings (Hemmings, 2011; Henry, 2004; Hesford, 2013; Sandoval, 2013).

By locating the transformative potential of the arts in their practices of revolt-as-repetition, Buikema foregrounds cultural memory as a privileged terrain for the work of critique, for critical memory practices can destabilize both the assumed fixedness of the past and of collective identities in the present. Focusing especially on art and literature that rework the legacies of the colonial past in the present, Buikema shows how they participate in the making and remaking of cultural memory either by opening space for both hegemonic and less remembered memories (Buikema, 2020, 147) or by the power of the imagination, which enables new encounters with a past that ‘never settles’ (Buikema, 2006, 195). It is specifically the use of the aesthetic form, Buikema argues, that “makes the role of literature in the production of cultural memory both monumentalising and ambiguous”, allowing it to “resist the assumption of unambiguous community building” (195).

In my research, I have often encountered the bringing together of non-dominant memories with creative imagination in feminist graphic narratives. Such works aim to mobilize feminist political belonging by celebrating monumental or heroic aspects of the movement's cultural archive while thematizing its complex and contradictory histories, such as the relationship between feminism and colonialism. My research focuses on how such a difficult enterprise is made possible by the medium of comics, which differs from the literary and artistic objects that Buikema writes about in that it brings text and image, the literary and the visual, together. It is the relationship between these different elements that enables the expressive capacities of comics, as is, for instance, its capacity to create mixtures of real and imaginary spaces on one page, generating multiplicity and instability (La Cour and Platz Cortsen, 2015, 127) to perform their specific kind of critical memory work.

A vivid example of the monumentalizing yet ambiguous encounter with the past typical of contemporary feminist graphic narratives can be found in Mary Talbot, Kate Charlesworth, and Bryan Talbot's *Sally Heathcote: Suffragette* (2014), a graphic historical fiction about the British suffrage movement. In Figure 1, the narrative's eponymous protagonist Sally is protesting, standing on the South African War Memorial in Newcastle. That war, waged a decade earlier by the British Empire against two Boer Republics to defend suffrage rights of British men within the latter, had shifted the debate on political participation from the discourse of service, which required that citizens earn representation through serving their country, toward a discourse of consent, which defined a government as legitimate only when every governed person has the right to vote. During the war, a large number of suffragists had rushed to show their dutiful support of the empire as a means of demonstrating their fitness for political representation. However, the shift in the understanding of citizenship had helped radicalize another part of the suffrage movement, which opposed the war, by dissociating the right to vote from a politics of respectability and from loyalty to the nation and empire. This part of the movement, moreover, turned arguments made in favour of a war in support of suffrage on its head to justify a more militant feminist campaign at home (Mayhall, 2000).

The creative force of this image lies in its ability to incorporate (or recycle) an older monument – the South African War Memorial – into a new one (Belia, 2023). The narrative compiles images of suffragettes in public spaces, which recall widely distributed press photographs and cartoons celebrating the militant suffragists' heroism of that time, as a kind of 'portable monument' of the campaign, which can be read by different people in different historical contexts (Rigney, 2004, 383). The new monument's relationship to the old one, however, is not straightforward but can be read in at least two different ways, thanks to comics' medium-specific aptness to multi-stability – that is, the ability of the relationship between elements



Sally Heathcote: Suffragette door Mary Talbot, Kate Charlesworth & Brian Talbot's (2014).

of the page, here Sally and the background of her action, to sustain contradictory readings (D'Arcy, 2020, 25-26; Kukkonen, 2017, 355).

On the one hand, Sally can be read as representing the militant side of the suffrage movement: she enforces a reconfiguration of the constitutive boundaries of the citizen by invading the monumental space (Puwar, 2004, 8). Her defiant, unfeminine posture, contrasting with the statue of Northumbria next to her, may show, by refusing to perform respectability, a distancing from parts of her movement that not only were pro-African War, but made claims for political representation based on a notion of feminine nature defined by service to the nation, which included charity towards the suffering 'others' of the empire (Burton, 2000). Thus, Sally can be read as embodying a critique of empire. On the other hand, one can read the base of the monument that supports her as elevating her to the status of an allegorical figure, and her being on the same level as the plaque with the names of the men killed at war as placing her within a long tradition of British people demanding political rights, whether at home or in the colonies. She can then be read as echoing the voice of pro-war suffragists, who argued that, just as their brothers in South Africa, they at home are also entitled to political representation, since they belong in the same race and class as them, though their duties to the empire differ. The ambiguity that characterizes this new monument, the uncertainty whether the old monument it incorporates determines it or is determined by it, allows the work to maintain a celebratory and inspirational tone without attempting to resolve the complexity of early feminism's position within imperial politics (Belia, 2023).

Culture and mediation in the postdigital moment

In her work, Buikema emphasizes the role played by medium specificity in the capacity of artistic and cultural practices to mediate social formations within the field of possibilities and impossibilities inherent in any given culture (Buikema, 2012, 284). Medium specificity thus entails not only the materiality of representation but also its meaningfulness (Buikema, 2017, 91), i.e. its embeddedness is specific to socio-cultural and temporal milieus. This resonates with earlier cultural-materialist critiques of the disjoint between culture and the social, such as the work of Raymond Williams (1977). Williams rethinks medium specificity as the capacity of an artistic practice to become meaningful within the social or cultural context in which it takes place, hence showing the intricate connection between the materiality of signification and socio-cultural practices (McGuigan, 2012, 45). What are the implications of extending these insights to the terrain of digital media? In what follows, I trace the trajectory of the question of medium specificity within media studies. While this account is necessarily selective, I show that unsurprisingly

the question of the medium has always been central to the study of digital media. Here, unlike in feminist and postcolonial cultural studies, the challenge has been that of *displacing* media-centric approaches in the field, so as to arrive at a more sophisticated and expansive notion of medium specificity that, like Buikema's, refuses the uncoupling of culture, the social, and material forms.

The advent of digital media and the increasing use of digital technologies have brought to the fore the need to properly assess the way in which the so-called digital turn challenges or reshapes societal processes. From discussions about technological determinism, media affordances, and medium specificity, to media domestication and non-media-centric research ethos, media studies scholars have proposed different ways to research the effects of digital media's ubiquity. If in the 1990s a cyberspace approach privileged a virtual-real disjuncture and emphasised the liberatory potential of the cyberspace, in the 2000s an ethnographic turn within the field tried to focus on social media uses and users by showing how media is shaped and made meaningful in (offline) practices (Candidatu, Leurs and Ponzanesi, 2019). A political economy perspective, instead, emphasizes the structural economic and political interests of social media platforms to the disadvantage of everyday users (van Dijck, 2013).

In parallel to the development of these approaches, the relation between media, culture, and power has been a strong and constant research focus influenced by the cultural studies paradigm inaugurated in the 1980s by the Birmingham school of cultural studies, especially the work of Stuart Hall (1980). In this approach, research coming from critical race studies, feminist media studies, and postcolonial studies has emphasised how existing power dynamics are reflected by and circulate via different (digital) media. Hall's theorization of culture as a representational process of signification has also spilled into the post-'crisis of representation' scholarship in media anthropology (Alinejad and Candidatu, 2022), with a return to material culture (Latham, 2012, 76-77; see Miller, 1987). In this view, material culture – here digital technologies – does not simply mirror the social nor exists as a separate entity outside culture and society. Rather, culture itself is understood as a set of practices of mediation (Tilley, 2006, 60-61). This approach to culture and material culture frames the digital as a medium that is historically constructed and embedded in everyday practices of meaning-making. The medium specificity of the digital is then to be understood always already in relation to the social and cultural specificity, rather than in terms of its presumed intrinsic qualities.

In what has been termed a 'postdigital' moment (Berry, 2014) – that is, a moment in which digital ubiquity puts under question the newness of the 'digital turn' – the contradictory and differentiated cultural mediations of the digital become especially salient. Human-technologies encounters become main foci of investigation when it comes to critically assessing how digital mediation, alongside other practices of

communication and representation, shapes cultures and informs socio-political realities.

Centring digital mediation does not sidestep the issue of the medium but accounts for the post-medium condition in a postdigital moment, from an ethnographic perspective. In the context of artistic practices, Rosalind Krauss has pointed out the limitations of modernist theorizations of medium specificity in postmodernity, trying to rethink the (impossibility of) locus of the medium in light of historical and technological developments (cited in Butler, 2020, 20-21). In this historicizing move, mediums and medium specificity do not become irrelevant but rather are transformed into what Krauss terms 'technical support' that offers the material conditions for a given medium to become meaningful (Krauss, 1999, 296). It is this process of meaning-making that mediation is concerned with. In Mary Ann Doane's words: "The challenge of digital media, in its uses and theorization (...) is that of the digital's subsumption within the dream of dematerialization and the timelessness of information, returning history to representation and reviving the idea of a medium. Making it matter once more" (2007, 148). Furthermore, the transdisciplinary concept of mediation turns out to be an especially useful way to approach the relation between culture and digital media, and to account for the co-constitution of online and offline spaces in a culturally dynamic continuum marked by inequalities based on different categories of difference. For example, in my work on mothering and digitally mediated diasporic formations, rather than emphasising the new or even unique ways in which digital media contribute to how people experience migration, I foreground the social situatedness of digital spaces within different susceptibilities to power operations (see Candidatu, 2021).

Not unlike art in Buikema's work, processes of digital mediation and social encounters between users and technologies are thus meaningful sites that render visible and remediate constitutive fault lines of social formations. In our postdigital moment, an expansive notion of medium specificity which does not separate matter and meaning is more relevant than ever for the investigation of how political and economic hegemonies both structure *and* are culturally inscribed via digital technologies, from its binary coding beginnings to its multiple materializations in everyday users' practices.

Conclusion

In these notes, we have traced the ways in which Buikema's work on the polysemic relationship between culture and critique has been generative for our own research trajectories. Across our different fields of cultural critique, the principle of revolt, "understood as a process of resistance against univocal truths; as a search for how

that which is inevitably excluded from universal truth claims can be given form, place and meaning” (Buikema, 2020, 5), continues to resound and inspire. As we hope to have shown, Buikema’s exhortation to attend to the medium-specific qualities through which culture performs its critical interventions allows her work to travel and be inflected anew by making contact with different contexts and cultural forms. Thus, Buikema’s expansive scholarship offers up a rich analytical framework for critique as a situated practice that seeks to institute political transformation from a place of intimate engagement with the workings of culture.

Bibliography

- Alinejad, Donya and Laura Candidatu. 2022. “Narratives of Digital Intimacy: Romanian Migration and Mediated Transnational Life”. In *The Routledge Companion to Media Anthropology*, edited by Elisabetta Costa, Patricia G. Lange, Nell Haynes and Jolynna Sinanan, 314-328. London: Routledge.
- Belia, Vasiliki. 2023. “A Game of Pank-A-Squith: Remembering Women’s Social and Political Union in Sally Heathcote: Suffragette”. *MAI: Feminism and Visual Culture* 10 (Spring).
- Berry, David M. 2014. “Post-Digital Humanities: Computation and Cultural Critique in the Arts and Humanities”. *Educause*, 49(3): 22-26.
- Buikema, Rosemarie. 2005. “A Poetics of Home. On Narrative Voice and the Deconstruction of Home in Migrant Literature”. In *Migrant Cartographies. New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*, edited by Sandra Ponzanesi and Daniela Merolla, 177-189. Lanham: Lexington Books.
- Buikema, Rosemarie. 2012. “Performing Dialogical Truth and Transitional Justice: The Role of Art in the Becoming Post-Apartheid of South Africa”. *Memory Studies* 5(3): 282-292.
- Buikema, Rosemarie. 2018. “The Arena of Imaginings: Sarah Bartmann and the Ethics of Representation”. In *Doing Gender in Media, Art and Culture: A Comprehensive Guide to Gender Studies*, edited by Rosemarie Buikema, Liedeke Plate and Kathrin Thiele, 81-93. London and New York: Routledge.
- Buikema, Rosemarie. 2020. *Revolts in Cultural Critique*. London: Rowman & Littlefield International.
- Burton, Antoinette. 2000. “‘States of Injury’: Josephine Butler on Slavery, Citizenship, and the Boer War”. In *Women’s Suffrage in the British Empire: Citizenship, Nation and Race*, edited by Ian Christopher Fletcher, Laura E. Nym Mayhall and Philippa Levine, 18-32. London and New York: Routledge.
- Butler, Rex. 2020. “Rosalind Krauss: Between Modernism and Post-medium”. *Journal of Art Historiography* 23(1): 1-21.
- Candidatu, Laura, Koen Leurs and Sandra Ponzanesi. 2019. “Digital Diasporas: Beyond the Buzzword: Toward a Relational Understanding of Mobility and Connectivity”.

- In *The Handbook of Diasporas, Media, and Culture*, edited by Jessica Retis and Roza Tsagarousianou, 31-47. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Candidatu, Laura. 2021. "Diasporic Mothering and Somali Diaspora Formation in the Netherlands". *Journal of Global Diaspora & Media* 2(1): 39-55.
- D'Arcy, Geraint. 2020. *Mise en scène, Acting, and Space in Comics*. Cham: Palgrave Pivot.
- Dijck, José van. 2013. *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford: Oxford University Press.
- Doane, May Ann. 2007. "The Indexical and the Concept of Medium Specificity". *differences* 18(1): 128-152.
- Gržinić, Marina. 2007. "Linking Theory, Politics and Art". *Third Text* 21(2): 199-206.
- Hall, Stuart. 1980. "Encoding/Decoding". In *Culture, Media, Language*, edited by Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis, 51-61. London: Hutchinson.
- Stuart Hall. 1992. "Cultural Studies and its Theoretical Legacies". In *Cultural Studies*, edited by Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler, 277-294. London and New York: Routledge.
- Hemmings, Clare. 2011. *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*. Durham and London: Duke University Press.
- Henry, Astrid. 2004. *Not My Mother's Sister: Generational Conflict and Third-Wave Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hesford, Victoria. 2013. *Feeling Women's Liberation*. Durham and London: Duke University Press.
- Krauss, Rosalind E. 1999. "Reinventing the Medium". *Critical Inquiry* 25(2): 289-305.
- Kukkonen, Karin. 2017. "Adventures in Duck-Rabbitry: Multistable Elements of Graphic Narrative". *Narrative* 25(3): 342-358.
- La Cour, Erin and Rikke Platz Cortsen. 2015. "Opening a 'Thirdspace': The Unmasking Effects of Comics". In *Comics and Power: Representing and Questioning Culture, Subjects, and Communities*, edited by Rikke Platz Cortsen, Erin La Cour and Anne Magnussen, 110-130. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Latham, Kevin. 2012. "Anthropology, Media and Cultural Studies". In *The SAGE Handbook of Social Anthropology*, edited by Richard Fardon, Olivia Harris, Trevor H.J. Marchand, Mark Nuttall, Cris Shore, Veronica Strang and Richard A. Wilson, 72-88. London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore: Sage.
- Mayhall, Laura E. Nym. 2000. "The South African War and the Origins of Suffrage Militancy in Britain, 1899-1902". In *Women's Suffrage in the British Empire: Citizenship, Nation and Race*, edited by Ian Christopher Fletcher, Laura E. Nym Mayhall and Philippa Levine, 3-17. London and New York: Routledge.
- McGuigan, Jim. 2012. "Raymond Williams on Culture and Society". *Key Words: A Journal of Cultural Materialism* 10: 40-54.
- Miller, Daniel. 1987. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell.

- Puwar, Nirmal. 2004. *Space Invaders: Race, Gender and Bodies Out of Place*. London: Bloomsbury Academic.
- Rigney, Ann. 2004. "Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans". *Poetics Today* 25(2): 361-396.
- Sandoval, Chela. 2013. *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Talbot, Mary, Kate Charlesworth and Brian Talbot. 2014. *Sally Heathcote: Suffragette*. London: Jonathan Cape.
- Tilley, Christopher. 2006. "Objectification". In *Handbook of Material Culture*, edited by Christopher Tilley, Webb Keane, Susanne Küchler, Michael Rowlands and Patricia Spyer, 60-73. London: Sage.
- Tlostanova, Madina, Suruchi Thapar-Björkert and Redi Koobak. 2016. "Border Thinking and Disidentification: Postcolonial and Postsocialist Feminist Dialogues". *Feminist Theory* 17(2): 211-228.
- Trakilović, Milica. 2016. "'The Other Within': Challenging Borders from the European Periphery". In *Postcolonial Transitions in Europe: Contexts, Practices and Politics*, edited by Sandra Ponzanesi and Gianmaria Colpani, 209-228. Rowman & Littlefield International.
- Trakilović, Milica. 2022. "Representing the Self, Improperly". In *Powertools for Young Artists. Artistic Strategies for Equality*. Arnhem: Apria Artez.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

About the authors

Vasiliki Belia: PhD candidate in Literature and Art, Maastricht University.

Laura Candidatu: Assistant Professor of Gender and Postcolonial Studies in the Graduate Gender Programme, Utrecht University.

Gianmaria Colpani: Assistant Professor of Gender and Postcolonial Studies in the Graduate Gender Programme, Utrecht University.

Milica Trakilović: Assistant Professor of Gender and Postcolonial Studies in the Graduate Gender Programme, Utrecht University.

Cultuurkritiek in het antropoceen

Jesse van Amelsvoort

Abstract: Framed against Timothy Clark's comments on the potency of ecocriticism, in this contribution I first zoom in on how cultural critique according to Rosemarie Buikema can contribute to discussions on matters of common concern. I then sketch two lines of argument that emerge from her work: firstly, the way in which art and culture can break through societal silences and, secondly, the importance of history and the past for cultural production in the present. Both issues are important where it concerns climate change and the Anthropocene. They lead to the essential question when thinking about ecocriticism: not 'where goes cultural critique' (the 'quo vadis' question), but *what kind* of critique is necessary?

Keywords: environmental humanities, ecocriticism, cultural critique, representation, Rosemarie Buikema

Inleiding

In zijn werk *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept* (2015) presenteert de Britse literatuurwetenschapper en ecocriticus Timothy Clark de lezer met een dilemma.¹ Hij is kritisch over wat ecokritiek en de *environmental humanities* in bredere zin vermogen. Volgens hem riskeren zij met hun aandacht voor het belang van *imaginaries* vast te lopen in een "diversionary side show" (21). Deze benadering zou te ver verwijderd zijn (of in ieder geval dat risico lopen) van zaken als (institutionele) politiek en recht, waar concreet toegewerkt kan worden naar vergroening, de transitie naar een circulaire economie en lagere uitstoot van schadelijke stoffen en broeikasgassen.

Clark (2015) wil de hedendaagse ecocriticus dus tot enige bescheidenheid dwingen: verwacht niet te veel van de zoveelste hoogdravende interpretatie van een roman,

¹ Ik wil de redacteuren en in het bijzonder Sandra Ponzanesi bedanken voor de uitnodiging om bij te dragen aan deze bundel en voor hun geduldige commentaar op eerdere versies van dit stuk.

film of kunstwerk. In plaats daarvan zouden ecocritici vooral aandacht moeten besteden aan de “irreversible break in consciousness and understanding” (62) zoals die zich manifesteert in de vorm van het antropoceen.² De tijd waarin wij leven is een planetaire tijd, waarin de mensheid als soort zowel oppermachtig is als overgeleverd aan krachten waarop zij geen vat heeft. De stabiliteit die als fundering gold voor de moderniteit is weg, en kunst en literatuur kunnen – volgens Clark – slechts vormgeven aan dat verlies, de afstand en de vervreemding die de realisatie dat de wereld zoals wij die kenden en zoals die in zovele culturele representaties is vastgelegd nooit meer terug kan komen. Aan cultuurcritici de taak dat te verwoorden en dat inzicht te verspreiden.

Bij iedereen die zich op professionele wijze met klimaatverandering bezighoudt (en eigenlijk bij iedereen die zich daar zorgen over maakt), treedt vroeg of laat een zekere uitputting op. De cijfers zijn niet bemoedigend en verandering komt te langzaam op gang. De betrokkenheid die uit academisch engagement spreekt, voelt als schreeuwen in de leegte. Voor de cultuurwetenschapper komt daar een extra verzuchting bij: wat voegt een ekokritische analyse van een roman, film of kunstwerk toe? De wereldwijde CO₂-uitstoot gaat omlaag door groene wetgeving, niet door interpretaties.

Toch blijven Clarks tegenwerpingen ook plat, al te gemakkelijk: de tegenstelling tussen wat er in de cultuur gebeurt en welke veranderingen er zich in het recht voltrekken is schematisch. De tegenstelling tussen een historisch *angehauchte* cultuurwetenschap en een wild in het weg theoretiserende literatuurwetenschap gericht op het heden lijdt onder eenzelfde simplisme. Dat betekent niet dat Clarks woorden geen enkele waarde hebben en verworpen dienen te worden; veeleer neem ik ze als uitnodiging om verder na te denken over de vraag waar kunst, cultuur en literatuur voor dienen en op welke manier cultuurkritiek in het antropoceen productief gemaakt kan worden. Het werk van Rosemarie Buikema is daarin essentieel, omdat zij door de jaren heen uitgebreid heeft gereflecteerd op de verhouding tussen cultuur en politiek en het soort cultuurkritiek dat aandacht kan hebben voor zowel het verleden en het heden als de toekomst.

In de rest van deze bijdrage breng ik eerst scherper in kaart wat cultuurkritiek vermag volgens Buikema, en op welke wijze zij bijdraagt aan discussies over zaken van algemeen belang. Daarna volg ik kort twee lijnen die in haar werk naar voren komen: ten eerste de manier waarop kunst en cultuur maatschappelijk zwijgen kunnen doorbreken en, ten tweede het belang van het verleden voor culturele productie in het heden. Beide zaken zijn belangrijk wanneer het over klimaatverandering en het antropoceen gaat. Ze leiden naar een essentiële vraag: niet waar het heen moet met de cultuurkritiek, maar *wat voor soort* cultuurkritiek nodig is.

2 Voor definities en een geschiedenis van het antropoceen, zie Davies (2018).

Wat de cultuurkritiek vermag

Kunst en literatuur bieden in het werk van Buikema een plek waarbinnen reflectie kan plaatsvinden op maatschappelijk-politieke debatten. Zij zijn daarbij enerzijds niet onderhevig aan de wetten van de politiek, maar aan wat Pierre Bourdieu de ‘regels van de kunst’ heeft genoemd (Bourdieu, 1994). Anderzijds vallen deze domeinen tegelijkertijd ook te beschouwen als specifieke ‘haarvaten’ (Cowling en Hamilton, 2020) die een bijdrage leveren aan discussies over zaken van algemeen belang. Door aandacht te besteden aan het hoe en de manier waarop werken zaken aan de orde stellen laat Buikema zien hoe gelaagd en complex, wellicht zelfs ambigu culturele representatie kan zijn. Zo kan een standbeeld van Sarah Bartmann in eerste instantie problematisch lijken, maar in tweede instantie in en door de materialiteit van het beeld tot nadenken stemmen (Buikema, 2009). Omgekeerd moet een kunstwerk niet vereenvoudigd worden tot zijn politieke boodschap, zonder daarbij in acht te nemen hoe die boodschap voor het voetlicht gebracht wordt (zie Buikema, 2010).

In de inleiding tot *Het heilige huis. De gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur* (2006) schrijven Rosemarie Buikema en Lies Wesseling dat het in de gotieke vertelling gaat om “de expressie van de spanningen en angsten waarmee het streven naar emancipatie en vooruitgang gepaard gaat. De gotieke vertelling geeft met name uitdrukking aan het ongemakkelijke gevoel dat het verleden nooit echt afgesloten kan worden” (15). Telkens weer roert het verleden zich in de gotieke roman, ook in Nederland: het is het genre waarin bij uitstek stil kan worden gestaan bij dat wat niet mee kan komen in de modernisering en daarom verzwegen wordt. Daarmee is de *gothic novel* een vorm van cultuurkritiek: een manier waarop schrijvers zich in het publieke debat mengen rondom emancipatie, maakbaarheid en de Nederlandse koloniale geschiedenis.

Kunst, cultuur en literatuur zijn zowel in prangende als in minder prangende tijden levendige plekken van debat, zo stelde Buikema (2006) ook in haar oratie *Kunst en vliegwerk. Coalities in de cultuurwetenschappen*, die zij uitsprak in hetzelfde jaar dat *Het heilige huis* verscheen. Aan de hand van de romans *Disgrace* (1999) van J.M. Coetzee en *Agaat* van Marlene van Niekerk (2004) werkte Buikema die stelling uit, specifiek met betrekking tot het proces dat op gang werd gebracht door de publicatie van het rapport van de Waarheids- en Verzoeningscommissie in Zuid-Afrika in 1998. Ondanks de verdiensten van de kritische cultuurwetenschappen, waarbinnen feministische en postkoloniale perspectieven steeds centraler zijn komen te staan, ziet Buikema (2006) ook een valkuil: “De benadering van het domein van de kunst vanuit dikwijls vastomlijnde politieke agenda’s riskeert dan dat datgene wat kunst tot kunst en met name literatuur tot literatuur maakt bij voorbaat over het hoofd wordt gezien als een

eerste lezing niet ogenblikkelijk leidt tot het door de lezer gewenste politieke effect” (11).

Juist door mediumspectifieke aspecten als vorm en materialiteit zijn kunstwerken in staat zaken zichtbaar te maken en bij te dragen aan een bredere maatschappelijke discussie daarover en door bestaande kaders te kruisen. Geen wonder dus dat bijvoorbeeld Derek Attridge's (2004) ideeën over 'literariteit' en 'de singulariteit' van literatuur prominent aanwezig zijn in *Kunst en vliegwerk*. Vanuit deze oratie lopen directe lijnen naar essays in *Revoltes in de cultuurkritiek*, over bijvoorbeeld de jurken van Judith Mason en Nandipha Mntambo en de kunst van William Kentridge (zie Buikema, 2017, 103-125, 153-179).

Het belang van dergelijke cultuurwetenschappelijke studie verwoordt Buikema (2017) wellicht het sterkste in *Revoltes in de cultuurkritiek*: “Veranderingen in de geleefde werkelijkheid kunnen daarom alleen structureel worden als ze in het symbolische systeem, in de manier waarop wij over de wereld denken en praten, aanwezig worden gesteld, worden gepresenteerd” (14-15). Je zou kunnen zeggen dat de door Timothy Clark (2015) zo gehekelde nadruk op het imaginaire hier opduikt. Maar let op het woordje 'structureel': daarin schuilt een spanning en samenspel tussen kunst en politiek, cultuur en recht.

Deze spanning is kenmerkend voor hoe Lesley Cowling en Carolyn Hamilton (2020) het idee van de publieke sfeer, zoals we dat uit Habermas' werk kennen, uitwerken: in hun optiek is dat geen monolithische arena, maar juist een constellatie van verschillende gesprekken over zaken van algemeen belang die vaak naast elkaar en dikwijls langs elkaar heen plaatsvinden. Soms kunnen deze gesprekken echter met elkaar verweven raken en elkaar beïnvloeden. Buikema plaatst cultuurkritiek in een vergelijkbaar kader: kunst en cultuur staan niet geheel los van de rest van de samenleving, maar zijn ermee in dialoog. Zo kunnen romans, door middel van de conventies van de literaire gotiek, maatschappelijk zwijgen over bepaalde thema's aankaarten.

Thema 1: het zwijgen doorbroken

In *Het heilige huis* betogen Buikema en Wesseling (2006) dat ook binnen de Nederlandse literatuur een gotieke traditie is te ontwaren waarin schrijvers zich bezighouden met sociaal-maatschappelijke zaken, al is daar in de populaire kritiek niet of nauwelijks aandacht voor geweest. De gotieke vertelling is een vorm van cultuurkritiek: in het spanningsveld tussen de “individuele psyche” van de auteur en “collectieve processen” reageert deze “kort samengevat op moderniserings- en emancipatieprocessen” (14-15). Ze bevinden zich op het snijvlak van traditie en vooruitgang, van continuïteit en discontinuïteit – een stille vooruitwijzing naar het latere *Revoltes in de cultuurkritiek* (2017).

Binnen de context van de gotiek krijgt de verhouding tussen heden en verleden de vorm van zwijgen (toen) en spreken (nu), en literatuur de rol om dat zwijgen te doorbreken. De gotieke vertelling is “modernity’s fellow traveller” (Van Amelsvoort, 2020, 103), om mijn eigen favoriete typering van dit genre aan te halen. De esthetische procedures die onderdeel zijn van dit genre stellen auteurs in staat om op literaire wijze met maatschappelijk-politieke ideeën te spelen.

Het heilige huis (Buikema & Wesseling, 2006) laat zien dat het Louis Couperus, Hella S. Haasse, Helga Ruebsamen en Renate Dorrestein – vrouwelijke en/of (post) koloniale auteurs – zijn die zich in hun werk het meest succesvol van gotieke conventies bedienen. Vaak onderwerp van biografische aandacht, leggen Buikema en Wesseling de nadruk op hoe in romans als *De stille kracht* (1900), *De verborgen bron* (1950), *Het lied en de waarheid* (1997) en *Een hart van steen* (1998) grote maatschappelijke ontwikkelingen doorgewerkt worden en hoe eerder niet gehoorde stemmen en subjecten in al hun complexiteit op de voorgrond treden.

De hierboven genoemde romans, zo laten Buikema en Wesseling (2006) zien, gaan een dialoog aan met een samenleving in transitie, bijvoorbeeld waar het ging over de verhouding tot Nederlands-Indië en het koloniale heden dan wel verleden (Couperus en Ruebsamen) of de positie van de vrouw in het gezin (Haasse en Dorrestein). Opvallend daarbij is dat de ongemakken waar bijvoorbeeld Couperus’ *De stille kracht* (1900) of Haasse’s *De verborgen bron* (1950) uiting aan geven pas (veel) later onderwerp van breed maatschappelijk debat worden. Literatuur lijkt soms voorop te lopen door “veranderingen in de geleefde werkelijkheid” (Buikema, 2017, 14) te signaleren lang voordat deze in andere sociaal-politieke domeinen grondig aan de orde werden gesteld. Hier blijkt goed dat maatschappelijke discussies nooit helemaal synchroon lopen – een van Cowling en Hamiltons (2020) principiële bezwaren tegen Habermas.

Thema 2: revoltes en herhalingen

Waren de analyses in *Het heilige huis* (Buikema en Wesseling, 2006) al gestoeld op het idee dat literatuur een vorm van doorwerking is, waarin op esthetische wijze een gesprek aangeknoopt wordt met bredere maatschappelijk-politieke processen, in de jaren daarna zou dit idee alleen maar aan kracht winnen binnen Buikema’s oeuvre. In *Kunst en vliegwerk* (Buikema, 2006) omschreef ze het onderzoeksprogramma dat ze binnen haar hoogleraarschap vorm wilde geven als volgt:

Ik wil met andere woorden de vruchtbaarheid van de werkgecentreerde benadering herwaarderen en inzetten ter herijking en verrijking van de intertekstuele benadering en ter vermijding van de risico’s die aan identiteitspolitieke

kunstbeschuwing kleven. De vorm, de specificiteit die het kunstwerk tot een kunstwerk maakt, betekent immers bij uitstek de singulariteit van het werk dat zich om die reden ook altijd aan een identiteitspolitieke toe-eigening onttrekt. (...) Het fictieve en het imaginaire karakter van kunst brengt daarentegen wel met zich mee dat expliciete methodologische aandacht besteed moet worden aan de wijze waarop die politiek-historische thematiek wordt voorgesteld. (Buikema, 2006, 11)

Revoltes in de cultuurkritiek (2017) vormt het beslag van dit academische programma zoals Buikema dat elf jaar eerder uiteengezet had in haar inaugurale rede. Het eerste woord uit die titel is echter een nieuw element.

Het concept van de 'revolte', zoals vormgegeven door de Frans-Bulgaarse psychoanalytische critica Julia Kristeva, is opvallend behoedzaam. Het is nadrukkelijk geen revolutie: Kristeva ziet de wereld waarin zij zou willen arriveren niet utopisch uit het niets opdoemen, maar juist ontstaan uit een fijnbesnaard gesprek met het verleden. Uitgangspunt daarbij, schrijft Buikema,

(...) is dat vernieuwingen en omwentelingen het diepst in bestaande structuren inwerken als zij zich niet als een radicale breuk met het verleden presenteren, maar als een proces waarin de te verwerken feiten uit en de verhalen over het verleden worden onderzocht, aangevuld, gecorrigeerd en/of omgebogen. (...) De revolte betreft altijd politieke en culturele verandering, maar nooit in de vorm van eenmalige breuk met het verleden. (Buikema, 2017, 16-17)

Door op deze manier traumatische gebeurtenissen door te werken kunnen kunst en literatuur verandering brengen.

Het gaat in *Revoltes in de cultuurkritiek* (Buikema, 2017) om een "poëtica van de herhaling" (19), die Buikema verbindt aan een aantal besproken Zuid-Afrikaanse kunstwerken waarbij sprake is van recycling en het opnieuw gebruiken van materialen en verhalen. Haar analyse van William Kentridge's multimediale installatie *Black Box/Chambre noir*, zoals die in 2012 te zien was in het Joods Historisch Museum in Amsterdam, is wat dat betreft exemplarisch. De overweldigende gelaagdheid van dit werk – muziek, beeld, locatie – vormt het beginpunt. *Black Box* verbindt de door het Duitse koloniale leger uitgevoerde genocide op de Nama- en Herero-stammen in Duits Zuidwest-Afrika begin twintigste eeuw met de systematische uitroeiing van de Europese Joden door Duitse nazi's vier decennia. Als voorbeeld van 'multidirectional memory' (Rothberg, 2009) brengt *Black Box* twee geschiedenissen samen die veelal van elkaar gescheiden worden. Het is een complex maar niet onbegrijpelijk kunstwerk, waarmee maar weer duidelijk wordt gemaakt dat kunst, cultuur en literatuur vaak vooroplopen in het representeren van gevoelige geschiedenissen en maatschappelijke kwesties.

De aanwezigheid van het verleden in het heden is niet alleen belangrijk waar het aankomt op postkoloniale geschiedenissen: ook waar het klimaatverandering betreft, is deze verhouding cruciaal. Of het nu het ‘langzame geweld’ (Nixon, 2011) van de opwarming van de aarde betreft, of de manier waarop de verschillende geschiedenissen van onze planeet samentrekken (Chakrabarty, 2021): in het tegengaan van door mensen aangedreven klimaatverandering worden we geconfronteerd met ons eigen verleden en onze ingesleten patronen. Klimaatverandering vervreemdt: het weer is niet meer zoals het vroeger was, en om als soort te overleven lijkt het in toenemende mate belangrijk de manier waarop westerse samenlevingen ingericht zijn totaal te veranderen. Buikema (2017): “De potentiële revolte van literatuur en kunst voltrekt zich juist daar waar een gevoeligheid ontstaat voor dat wat zich niet in eenduidige waarheden laat bepalen of toe-eigenen; een gevoeligheid voor de vreemdheid, het in beweging zijn, ook van het alledaagse” (195). De revolte staat daarmee open voor de vreemdheid die zo kenmerkend is voor dit tijdsgewricht. Daarmee stelt dit begrip vragen die essentieel zijn om te begrijpen hoe mensen betekenis toekennen aan de wereld van het antropoceen.

Conclusie: wat ecokritiek vermag

Buikema’s oeuvre is een pleidooi om zorgvuldig aandacht te besteden aan de manier waarop kunst, cultuur en literatuur op mediums specifieke wijze het gesprek aangaan met zaken die ook elders besproken worden. Dat zijn, in haar essays en boeken, vooral onderwerpen die vanuit gender en postkoloniale studies bestudeerd worden. Daarmee toont ze de vitaliteit en het belang van de cultuurwetenschappen om mee te praten in gesprekken over bijvoorbeeld in- en uitsluiting (zie ook Buikema, Buyse en Robben, 2020). Daarbij treden kunst en cultuur niet zomaar op als domeinen waar ook nagedacht wordt over zaken van algemeen belang, zij doen dat op een eigen, ‘singuliere’ manier.

Deze inzichten zijn een aanvulling op Timothy Clarks (2015) suggestie dat cultuurcritici het belang van ‘the imaginary’ niet moeten overschatten. Die nuancering moet niet doorschieten in een algeheel pessimisme over de cultuurkritiek, noch in een vorm van sociale en geesteswetenschap die met andere woorden gaat herhalen wat politici, juristen, exacte wetenschappers en anderen ook zeggen. In plaats van het belang van cultuurkritiek *tout court* te bevragen, is het allicht productiever ons af te vragen wat voor type cultuurkritiek we willen. Buikema’s werk zet hier een richting uit: naar een manier van cultuuranalyse die niet te vangen is in eenvoudige binaire tegenstellingen of programmatische pamfletten – die gevoeligheid koestert voor het onzichtbare en het verzwegene, en het verleden in het heden.

Coda

In een andere wereld, waarin ik het onderwerp van deze bundel en haar werk niet had gekend, was ik architect, econoom of nog erger geworden. Sta mij toe, aan het einde van deze bijdrage, deze stelling door middel van een persoonlijke noot toe te lichten.

Er is namelijk geen woord aan gelogen. In het dankwoord van mijn proefschrift schreef ik: “Thank you, to my family, and especially to Roos, without whom I would intellectually not be where and who I am today” (Van Amelsvoort, 2021, xvi). Het is geen overdrijving om te stellen dat ik ben wie ik ben, academisch gezien, dankzij deze ‘Roos’. Waarmee dat wat binnen bepaalde academische cirkels voor publiek geheim doorging hier voor het eerst aan gepubliceerd papier toevertrouwd is: Rosemarie Buikema is mijn tante. Ze heeft me nooit college gegeven, in ieder geval niet op de universiteit: je zou kunnen zeggen dat ik die, heel ouderwets eigenlijk, bij de hoogleraar thuis kreeg, in een informele setting. Deze informele educatie begon lang voordat ik naar de universiteit ging en stuurde mij weg van bouwkunde en economie, specifiek de geesteswetenschappelijke studie van literatuur en cultuur in.

Ik herinner me een gesprek, het moet zo’n zes of zeven jaar geleden zijn, terwijl Roos bezig was *Revoltes in de cultuurkritiek* samen te stellen. Daarin schrijft ze onder meer over Virginia Woolfs essay *A Room of One’s Own* (1929) en het wel gehoorde verwijt dat deze tekst racistisch dan wel imperialistisch is. In Roos’ lezing is het gegeven dat de fictionele protagoniste zich een eigen kamer kan veroorloven dankzij een erfenis van een in Bombay (India) overleden tante niet een toevalligheid, maar een teken van een grotere moeizame geschiedenis. Het tekent namelijk een ‘bildungsstructuur’ (Buikema, 2017, 29) waarbinnen het westerse, imperiale subject autonomie en onafhankelijkheid verkrijgt ten koste van de koloniale onderdanen.

Het onderwerp van ons gesprek was de vraag of dit nog gezegd en beargumenteerd diende te worden: Gayatri Spivak had dit immers al aangetoond in haar ‘Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism’ uit 1985 – drie decennia geleden. In een wereld waarin academisch onderzoek vernieuwend moet zijn, heeft een dergelijke *rehashing* geen plaats.

“Maar wie van je lezers heeft Spivak gelezen en staat dat stuk nog helder voor de geest?”

“Ja...” zei Roos, op een toon die verraadde dat ze niet helemaal overtuigd was. “Sommige dingen moeten misschien telkens opnieuw gezegd blijven worden.”

Voor feministische en postkoloniale critici is het niet moeilijk te erkennen dat ze continu in gesprek zijn met hun voorgangers. Samen bouwen we aan een traditie, soms instemmend, soms kritisch. Deze gespreksflard kwam echter bij me op terwijl ik dit stuk schreef, omdat het ook een andere kant van dit inzicht aangeeft. Traditie gaat over recyclen, over herhalen, over vertrekken vanuit wat al bestaat en wat al geschreven is – kortom, over de mogelijkheid dat alles toch ooit ineens kan veranderen.

Bibliografie

- Attridge, Derek. 2004. *The Singularity of Literature*. Londen/New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1994. *De regels van de kunst: Wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam: Van Genneep.
- Buikema, Rosemarie, Antoine Buyse en Antonius Robben (red.). 2020. *Cultures, Citizenship and Human Rights*. Londen/New York: Routledge.
- Buikema, Rosemarie en Lies Wesseling. 2006. *Het heilige huis. De gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Buikema, Rosemarie. 2006. *Kunst en vliegwerk. Coalities in de cultuurwetenschappen*. Oratie. Utrecht: Universiteit Utrecht.
- Buikema, Rosemarie. 2009. "The Arena of Imaginings: Sarah Bartmann and the Ethics of Representation". In: *Doing Gender in Media, Art and Culture*, geredigeerd door Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin, 70-84. Londen/New York: Routledge.
- Buikema, Rosemarie. 2010. "Te veel werkelijkheid is dodelijk voor de kunst". *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 126: 202-216.
- Buikema, Rosemarie. 2017. *Revoltes in de cultuurkritiek*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Chakrabarty, Dipesh. 2021. *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago: University of Chicago Press.
- Clark, Timothy. 2015. *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. Londen: Bloomsbury.
- Cowling, Lesley en Caroylin Hamilton (red.). 2020. *Babel Unbound: Rage, Reason and Rethinking Public Life*. Johannesburg: Wits University Press.
- Davies, Jeremy. 2018. *The Birth of the Anthropocene*. Oakland: University of Chicago Press.
- Nixon, Rob. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1985. "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism". *Critical Inquiry* 12(1): 243-261.
- Van Amelsvoort, Jesse. 2020. "Anxious about a Changing World: Twenty-First Century Low Countries Gothic Novels". *Dutch Crossing*, 44(1): 102-117.
- Van Amelsvoort, Jesse. 2021. *A Europe of Connections: Post-National Worlds in Contemporary Minority Literature*. PhD thesis. Groningen: University of Groningen.

About the author

Jesse van Amelsvoort: docent moderne Europese letterkunde, Universiteit van Amsterdam.

Reading to reveal the world

Jasmina Lukić

Abstract: Following the critical principles as they were articulated in an earlier article on South African literature (Buikema, 2009), the paper discusses a more recent call for literary engagement in the context of contemporary debates on world novel and world literature. In a dialogue with Buikema's reading of two South African novels, *Disgrace* by J.M. Coetzee and *Agaat* by Marlene van Niekerk, the paper turns to Octavia Butler's novel *Kindred* (1979) following a similar method of interpretation, which emphasizes the singularity of text and combines close reading with contextual approach.

Keywords: world novel, feminist ethics, Octavia Butler

My first major project in the field of transnational literature and border studies was a special issue of the *European Journal of Women's Studies* entitled *Writing across the Borders* that I edited together with Paola Bono. In the editorial, Paola and I pointed at some of the problems in border studies we were particularly interested in at the time. Referring to scholars such as Gloria Anzaldúa, Sandra Ponzanesi and Azade Seyhan, we focused on border culture and border writing, and the ways in which they destabilise traditional values and hierarchies in cultural and literary theory (Bono and Lukić, 2009). Rosemarie Buikema (2009) contributed to the special issue with an article in which she was looking at two South African novels: *Disgrace* by J.M. Coetzee (1999) and *Agaat* by Marlene van Niekerk (2004). Offering a close reading of the two novels, Buikema raised several points which were important for me not only in the context of that particular journal issue, but as part of a larger discussion on how to read literature in times when literary criticism, and in particular feminist literary criticism, was going through a disciplinary crisis, debating its own foundational concepts.

In her article, Buikema (2009) brought together two perspectives which I found equally important: an emphasis on the specific character of (literary) works of art and an expectation that the same work of art is engaged with the world it speaks

to; or, to put it in her words, she argued for “a synthesis of the work-immanent approach, so deservedly criticised in the past, and the contextual approach to art and culture that was so rightly taken on board” (313). Thus, on the one hand she argues for “the method of meticulous textual analysis” with an understanding that “form is what defines a work of art; form constitutes its singularity par excellence, which is why it will always withdraw from being appropriated by sheer identity politics” (313). On the other hand, however, whatever literature also deals with,

(...) its most important effect is always the production of awareness. Becoming aware of difference. Literature performs an awareness of alterity, of the other, of what is new and the difference. Thus, literariness comprehends the dimension of language that has the capacity to reveal the world. It has the potential to create new realities, not by giving up what we want, but by dissecting and deconstructing our expectations. Literature does not present us with solutions for questions concerned with identity politics or other matters, but foregrounds those questions as such by telling stories and by situating characters in diverse locations and times. (Buikema, 2009, 315).

My ongoing interest in transnational literature is still framed by the same wish to work within the “coalition between different forms of studying culture” (310), where the singularity of literary texts and the worlds created by them are understood and interpreted with respect to the difference that includes the main principles of feminist ethics. So almost fifteen years later, I am coming back to Buikema’s article with an aim to put it in a dialogue with calls for socially engaged literary texts as they were articulated in recent debates on world literature. Recognizing these calls as relevant, but at the same time lacking gender perspective, I am proposing here a reading of Octavia E. Butler’s *Kindred* (1979) as an early example of a gendered ‘world novel’ (Ganguly, 2016; see below) which demonstrates awareness of alterity based upon feminist ethics. *Kindred* is relevant here because of the ways in which the novel, speaking to collective trauma of racism in the US, interrogates relations between race and gender, that is a set of questions which Buikema addresses in her article from a South African perspective.

Debjani Ganguly’s (2016) arguments concerning the contemporary novel as a ‘global form’ are important here for my reading of *Kindred* (1979). Ganguly postulates the existence of a new novelistic genre in her study *This Thing Called the World*, where she makes the following claim:

My primary thesis is that around the historically significant threshold of 1989, a new kind of novel as a global literary form emerged at the conjuncture of three critical phenomena: the geopolitics of war and violence since the end of the cold

war; hyperconnectivity through advances in information technology; and the emergence of a new humanitarian sensibility in a context where suffering has a presence in everyday life through the immediacy of digital images. (2016, 1)

Ganguly (2016) holds that what she calls 'contemporary world novel' is a "distinctive literary formation" (1). This is the novel, which has a new chronotope, the world. Not focusing on the fall of the Berlin Wall but on the larger geopolitical context, Ganguly sees "the period around 1989 as a critical threshold of the 'contemporary' that contains within its intensified temporality developments from the 1960s to the present" (6). She refers to these developments as 'cracks' in the liberal consensus that emerged between 1968 and 1989 to be further fractured by "the excesses of a neoliberal world order" (7) in the coming decades. It is a period in which what she calls the 'genre of the world novel' comes to the stage to offer a critical perspective on these events (6-7) in works that "express a new kind of humanitarian ethics, a new internationalism built on a shared dread of human capacity for evil coupled with a deep awareness of the ambiguities of sharing grief across large expanses of ravaged death worlds" (10).

It is important to emphasise that for Ganguly (2016) there is a clear difference between the worlds of fiction and the 'actual' world we live in, where the world is "related to, but not synonymous with its material and chronotopical coordinates" (21). The position Ganguly takes enables her to investigate the ways in which the contemporary novel engages with actualities but without reducing the novel to a mere 'reflection' of experiential reality. In other words, fictional worlds are seen here as non-mimetic; at the same time, they are involved with our present reality, and the world novel as a genre is also defined through this involvement. The world novel can be seen as a form of socially engaged literature while Ganguly also recognises the "ontological sovereignty of fictional worlds" (Doležel, 1998, 21).

Similar is the position of Pheng Cheah (2016), who "seeks to understand the normative force that literature can exert in the world, the ethicopolitical horizon it opens up for the existing world" (5). Understanding normativity as "what ought to be" (6), Cheah considers that literature has the power to "change the world according to a normative ethicopolitical horizon" (6). And while Ganguly defined the genre of the world novel through its engagement with the actuality we live in, for Cheah such an engagement is the main characteristic of what he considers to be 'world literature':

I am proposing here a normative conception of world literature as the literature of the world (double genitive). This refers to imaginings and stories of what it means to be a part of the world that tracks and accounts for contemporary globalization and earlier historical narratives of worldhood. Such imaginings are often informed

by concepts of the world from non-Western traditions, both precolonial and postcolonial. Such a literature is also one that seeks to be disseminated, read, and received round the world so as to change it and the lives of peoples within it. (Cheah, 2016, 210)

In Cheah's (2016) view, then, the power to be critical is particularly present in postcolonial literature, which became "world literature by virtue of its participation in worlding processes" (213). Therefore, both Cheah and Ganguly (2016) argue for some form of social engagement as a defining characteristic of what they recognise as contemporary world literature (Cheah) or the world novel (Ganguly). However, significantly, neither of them considers gender, although it is a crucial aspect of the social processes they engage with. It would be important to analyse the ways in which gender regimes globally and locally affect worlding processes in Cheah's sense of the term (2016, 211), or the way the world is conceptualised through the genre of world novel as Ganguly (2016) understands it. But since gender regimes cannot be analysed in isolation, it is an intersectional perspective that is required in approaching the actual and fictional worlds that Cheah and Ganguly speak about. This further means that Ganguly's list of three critical phenomena that shape the appearance of the 'world novel' as a global form needs to be supplemented by another key phenomenon, the rise of emancipatory movements from the 1960s that changed social relations and the ways in which marginalised individuals and social groups perceive themselves.

In order to support this claim, I would like to now turn to a novel that was written before the 1989 time threshold set by Ganguly (2016), but that in many ways corresponds with some of my points here. Octavia Butler's *Kindred* is a well-known piece of fiction, which was originally published in 1979, but continues to gain popularity in our time as well. It speaks strongly to the larger project of rethinking colonial histories, the history of slavery, but also to the times we live in. Written in the first person, the novel entails the personal and family history of an Afro-American woman-writer who by a strange turn of events experiences travel through time and space. I am emphasising here the fact that the narrator of the novel is a writer since this metatextual element signals to the reader the significance of literature for understanding the world(s) we live in.

As Cheah (2016) emphasises, worlding processes are temporal, and one of the ways in which literature can produce change is by engaging with the question of time. While progress-oriented capitalist globalisation perceives time as linear, through narrative fiction alternative modes of heterotemporality can be examined (191-215).

Heterotemporality is one of the key narrative tools in *Kindred*. The novel is structured around different timelines, connected through the lived experience of the main character, Dana, who is also the narrator of the novel. Dana travels through

time on several occasions; she goes to the past involuntarily, drawn back by one of her ancestors whenever he is in peril. Her ancestor, Rufus, the white inheritor of an estate, invokes her unwittingly, but once she goes back to his time, he wants to keep her there, both as his slave and as a special person in his life. The difference that Dana brings to the past as an educated and emancipated young woman, and the knowledge she brings from the future do not protect her from being captured into slavery and from experiencing it in the most humiliating way.

Kindred (1979) represents a combination of two genres, slave narratives and speculative fiction. And, as Nadine Flagel (2012) points out, mixing these two genres allows Butler to critically interrogate them one against the other:

Time travel, the most prominent aspect of speculative fiction in the novel, permits Butler to construct moments of concrete contact – often conflict – between her protagonist, Dana Franklin, an African American woman living in 1976, and slavery among her ancestors in nineteenth-century Maryland. Through the insertion of slave narrative elements, Dana’s otherwise fantastic experience of slavery becomes typical, credible. Butler’s intensely literal questions about slavery also push open the latent content of such aspects of speculative fiction as time travel, human/non-human and master/slave dialectics, and dystopias. Reciprocally, Butler’s insertion of speculative elements exempts the slave narrative from the stringent demands of documentary realism, such as chronological rigidity and a male-centred emphasis on education (Flagel, 2012, 218).

I am not going to engage in the storyline of *Kindred* in more detail here but aim to use it as an important example of postcolonial and decolonial narratives, which deploy fantastic elements in order to underline the relevance of historical knowledge. If we read *Kindred* in such a way, then the generic elements of speculative fiction (in this case time travel) appear as narrative tools with which history can be made real for the reader. History is not problematised here in the way it is problematised in historiographic metafiction, instead it is rediscovered and relived with an aim to engage the reader affectively, and to show that the past cannot be separated from the present.

This is also the point at which *Kindred* opens up to be read in the framework of ‘new world literature’ as Cheah (2016) puts it. Butler vividly shows how this history is still present and operational in the 1980s. What Dana experiences is the past in the present, the past which has the power to intervene in the present and subjugate it unless it is confronted. Her ancestor Rufus’s power over her is not limited to the times when she is called to the past; it stretches to the present where she is coming back with scars from physical punishments she has been exposed to. The slaveholder’s power is operating upon both racialized and gendered principles,

which the novel demonstrates both within the larger picture, which is generally known, but also on the much deeper level of interpersonal relations. For example, despite his love for her, Dana's husband Kevin, as a white male person, is not able to fully understand her position once he finds himself in the past with her:

"This could be a great time to live in," Kevin said once. "I keep thinking what an experience it would be to stay in it – go West and watch the building of the country, see how much of the Old West mythology is true."

"West," I said bitterly. "That's where they are doing it to the Indians instead of the blacks!"

He looked at me strangely. He had been doing that a lot lately. (Butler, 2004, 97)

This reaction does not imply that Kevin is a heartless person who does not recognise the hardships of slavery. When he is forced to stay in the past, he actually joins abolitionists and helps runaway slaves. The meaning of Kevin's reaction is going far beyond the role of Kevin as an individual character in the novel; it indicates the way in which power relations operate: those who are not exposed to immediate repression accept inequalities more easily. Due to her time travelling Dana is both an insider and an outsider to the world of slavery; in terms of feminist epistemology, she is the one who is in the position of epistemic privilege, the one with the 'double vision' or 'dual perspective'. But she is not simply in the position of an observer; she actually relives the experiences of her ancestors while at the same time perceives them from a late 20th-century point of view.

By evoking standpoint theory here, I want to underline an epistemological claim behind the novel, which is very close to the decolonial request for 'liberated knowledges' (Mignolo, 2018, 146). The intervention of *Kindred* into a historical past is complex. The novel engages with questions of gender in a number of interrelated ways bringing a female point of view into the history of slavery. As a participant/observer in the past, Dana experiences the ways in which the roles of femininity and masculinity have been historically racialized, and how gender relations operate within the Black community. But as an agent of change, she focuses on education, in this context, on literacy in the first place. And while her husband gets engaged as an educator for the young Rufus, Dana is secretly teaching Black children to read and write, something that was strictly forbidden.

The knowledge about the past that Dana is forced to obtain is literally acquired through the body, which gets to be molested, beaten, and eventually mutilated in a final act of forceful separation from the past. But her missing hand, lost on her final travel, also marks that the past can never be left behind. At the same time, the narrative acknowledges its own inadequacy to transmit fully the knowledge that Dana has acquired. Dana cannot speak about her time travelling to anybody

but her husband Kevin for no one else would believe her. This is also a message to the reader: only those willing to engage affectively with the narrated story and with the experiences of the oppressed can come closer to grasping its real meaning.

As a novel about racism, and about the racialised and gendered nature of power, *Kindred* reads as an early example of the world novel in Ganguly's sense of the term and as a part of world literature in Cheah's sense of the term. And in a dialogue with Buikema's (2009) reading of *Disgrace* (1999) and *Agaat* (2004), we can also say that it raises in a similar way "problems that foreground the limits of our judgement and imaginative powers", and it embodies "a search, not so much for the right answers as for a state of susceptibility to the right questions" (Buikema, 2009, 309). In other words, the arguments that Buikema is using to speak for literary relevance of Coetzee's and van Niekerk's novels apply to *Kindred* as well.

Bibliography

- Bono, Paula, and Jasmina Lukić. 2009. "Editorial: Writing across the Borders". *European Journal of Women's Studies*, 4 (November): 290-299.
- Buikema, Rosemarie. 2009. "Crossing the Borders of Identity Politics: *Disgrace* by J.M. Coetzee and *Agaat* by Marlene von Niekerk". *European Journal of Women's Studies* 4 (November): 309-323.
- Butler, Octavia. 2004 [1979]. *Kindred*. Beacon Press. Kindle edition.
- Cheah, Pheng. 2016. *What is a World?* Durham and London: Duke University Press.
- Coetzee, J.M. 1999. *Disgrace*. London: Secker & Warburg.
- Doležel, Lubomír. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Fligel, Nadine. 2012. "'It's Almost Like Being There': Speculative Fiction, Slave Narrative, and the Crisis of Representation in Octavia Butler's *Kindred*". *Canadian Review of American Studies* 42(2).
- Ganguly, Debjani. 2016. *This thing Called the World: The Contemporary Novel as Global Form*. Durham and London: Duke University Press.
- Mignolo, Walter D. 2018. "Decolonial Option". In *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*, edited by Walter D. Mignolo and Catherine E. Walsh, 105-244. Durham and London: Duke University Press.
- van Niekerk, Marlene. 2004. *Agaat*. Cape Town: Tafelberg-Uitgewers.

About the author

Jasmina Lukić: Professor of Gender Studies, Central European University, Austria.

Section 2

Transitions

A Poem: For Rosemarie

Diana Ferrus

where hides the stereotype
from where glares the insult
how long the scar

how sharp must we read
how deep should our gaze penetrate
how low should we sink

to uncover
to unwrap
to cry into

there is a method
a learning
spurred on by the yearning
for freedom
to unburden
in order to live
completely

and you dressed in theory
thaw the ice
delicately, diligently
and those at your feet
drink dutifully
quenching a thirst
more than a thousand years old

it is with those words
your late-night nose
in books
computer-screens
even haunting dreams
seeking, searching
prodding and plotting

a legacy stretches itself out
behind you

and there are many that follow
find their steps in yours
and they question and charge
they even march

“it is a long walk to freedom”
Nelson Mandela said
but those who came through your hands
know that they “should not linger”
for even as you lay down your pen
your “long walk is not ended”

may your protégés continue to probe
may they scout for answers all through the globe
may they question and count
untie that which is bound

may you know the full extent of your influence
caress it and hold it close to your heart
and still remind the young ones how to start
may you feel the rest in your legs
as you cycle and smile
and know
that your sojourn now
is for much longer than a while
happy retirement to a Rose of a beautiful kind
an intellectual fragrance etched in many a mind!!

Spazzacamini en Savoyaards

Een hertaling van Zwarte Piet

Lies Wesseling

Abstract: This article engages in genealogical inquiry into Zwarte Piet (Black Pete), to gain deeper insight into the multiple semantic layers of this cultural icon. I argue that the ‘roetpiet’ (soot Pete) or chimney sweep is rooted in at least as solid an iconological tradition as that of the Moorish child slave. I infer some suggestions for non-offensive Sinterklaas celebrations from this historical excursion. While Zwarte Piet in his Moorish guise is indeed a flawed and racist trace of colonial slavery, his chimney sweep connotations may actually be of value to the cultural remembrance of the by now largely forgotten history of child labour that was so crucial to the early industrialization in Europe, and often still is to economies in the Global South.

Keywords: Zwarte Piet (Black Pete), racism, child labour, Savoyards

Zwarte Piet is na twaalf jaar protestacties van de actiegroep Kick Out Zwarte Piet het symbool voor Nederlands racisme bij uitstek geworden.¹ De argumenten voor de associatie van Zwarte Piet met racisme zijn genealogisch van aard: dit icoon wortelt in het slavernijverleden en zet de discriminerende culturele praktijken voort die tijdens en na de slavernij populair waren onder witte mensen, zo luidt de redenatie.² Zwarte Piet roept pijnlijke associaties op met de Noord-Amerikaanse *minstrel shows*. In deze vaudevillevoorstellingen beelden zwart geschminkte witte acteurs karikaturale voorstellingen van zwarte mensen uit die het streven naar emancipatie van (voormalig) tot slaaf gemaakten belachelijk maken. Dit hoofdstuk wil de genealogische duiding van Zwarte Piet verder uitdiepen om een breder inzicht

1 In feite begint de kritiek op Zwarte Piet al in de jaren zestig van de vorige eeuw. Sindsdien blijft het debat terugkeren in telkens weer nieuwe rondes; zie Helsloot (2015).

2 Zie de website van Kick out Zwarte Piet: kozwartepiet.nl

in het betekenispotentieel van deze folklore figuur te ontwikkelen. Ten slotte zal ik hieruit enkele conclusies trekken voor de praktijk van Sinterklaasvieringen nu.

Personages uit sagen, legendes, mythen en sprookjes handhaven zich door de tijden heen als losse samenraapsels van ongelijksoortige elementen. Hoe langer ze meegaan, des te meer bijbetekenissen ze verzamelen. Dat geldt ook voor Zwarte Piet. Laat ik mijn genealogische dieptepeiling openen met diens gewraakte associatie met het Noord-Amerikaanse *blackfacing*, die in het actuele debat de boventoon voert. De meeste speurtochten naar de 'bron' van Zwarte Piet komen uit bij een geïllustreerd kinderboek van de Amsterdamse onderwijzer Jan Schenkman, *Sint Nikolaas en zijn knecht*, voor het eerst verschenen in 1850 en daarna nog vijftig jaar herdrukt in telkens wisselende gedaantes. Dit beginpunt is – zoals altijd – enigszins arbitrair, want Sinterklaas had toen al een lange geschiedenis achter de rug, die op zijn laatst in de 15de eeuw begon – zo niet eerder – waarbij zijn verschijning bepaald niet tot Nederland beperkt bleef (Blakely, 1993, 39-78). Dikwijls werd hij vergezeld door een helper, in een soort 'good cop/bad cop'-verbond. Sinterklaas beloofde de 'goede' kinderen met geschenken, terwijl de schaduw die hem begeleidde de 'slechte' kinderen strafte. Deze schaduwfiguur kon allerlei gedaantes aannemen, zoals de duivel zelve, Beëlzebub, die stoute kinderen afvoerde naar de hel; of de kindervreter die deugneten verorberde; of Krampus die kinderen in een zak stopte waarna ze hun ouderlijk huis niet meer terugzagen; of Ruprecht, een duistere monnik getooid met lange puntcapuchon, roe en zak; of Père Fouettard, die ongehoorzame kinderen – zijn naam zegt het al – afranselde (Booij, 2008, 8-30).

Kinderen schrik aanjagen om hen zo op het rechte pad te houden was eeuwenlang een volkomen geaccepteerde opvoedkundige strategie in Europa. Zwarte Piet hoort in deze rij boemannen thuis. Maar in het boek van Jan Schenkman (1850) treedt de knecht van Sinterklaas voor het eerst op in een gedaante die gelijkenis vertoont met de Zwarte Piet zoals Nederlanders die nu kennen. In de eerste editie is dat nog niet heel uitgesproken. Daar zien we een zwarte dienaar in een witte lange broek en een wit hesje afgezet met rode biesjes. Hij is inderdaad duidelijk een knecht, die zwetend zware lasten voortsleept (een geldkist, een zak met cadeaus), terwijl Sinterklaas hoog te paard blijft gezeten. Pas in de tweede editie treedt hij op in een ons vertrouwd kostuum, getooid met een baret met veer, een molensteenkraag, een veelkleurige wambuis en pofbroek voorzien van plooiën met opvallende stof in een contrasterende kleur, en een maillot (Booij, 2008, 37-48).

Als we willen aannemen dat Schenkman inspiratie heeft geput uit de *minstrel shows* voor de creatie van Zwarte Piet, dan dringt de vraag zich op in hoeverre dergelijk 'vermaak' bekend was in Nederland? Onderwijzers toen en nu verdienen een bescheiden salaris, dus het is onwaarschijnlijk dat Schenkman deze shows op Noord-Amerikaanse bodem heeft bijgewoond. Historica Elisabeth Koning heeft een doorwrocht artikel aan deze vraag gewijd, dat op grondig onderbouwde wijze

aantoont dat *minstrel shows* hun intrede deden in Nederland vanaf 1847, waar ze werden geïntroduceerd door een Brits theatergezelschap, de Neger Lantium Ethiopian Serenaders. In het verlengde van hun optredens werden ook theatervoorstellingen van *De Negerhut van Oom Tom* populair, waarbij voor de luchtige noot extra personages aan de cast van Harriet Beecher Stowe's gelijknamige roman (1852) werden toegevoegd, die zo uit de *minstrel shows* weggelopen leken te zijn, zoals Bengali. Deze bijfiguren dansten en voerden allerlei malle capriolen op het toneel uit. Koning beweert dat de shows in Nederland met name één personage uit het Noord-Amerikaanse repertoire opvoerden, namelijk de dandy (Zip Coon of Dandy Jim). Uitgedost in voorname kledij stak deze schertsfiguur de draak met het streven van geëmancipeerde zwarte Amerikanen om tot de beschaafde burgerij toe te treden. Dat was een zinloos streven, zo suggereerde het spel van de witte acteurs, want juist door *overdoing it* qua uiterlijk vertoon benadrukte de dandy de onoverbrugbare afstand tussen hem en de waarlijk beschaafde witte burgerij. Zwarte Piet deelt met deze vorm van entertainment het *blackfacing*, de verfijnde kledij van het dandy personage, en de anti-emancipatoire humor die de opwaartse sociale ambities van zwarte burgers in het belachelijke trok (Koning, 2018). Zwarte Piet moet volgens haar dan ook in de context van deze uit Noord-Amerika overgewaaide traditie begrepen worden, inclusief het daar onlosmakelijk mee verbonden racisme.

Konings (2018) artikel toont aan dat de associatie van Zwarte Piet met de Noord-Amerikaanse *minstrel shows* niet zo vergezocht is als je zou denken wanneer je Zwarte Piet als een nationale culturele traditie opvat. Wat enigszins onderbelicht blijft in haar artikel is het feit dat de beeldtraditie van Zwarte Piet pas in de loop van de twintigste eeuw een vaste vorm aannam. Dat geldt al voor de opeenvolgende edities van Schenkman's boek (1850), waarin successievelijk sprake is van een Zwarte Piet met Fez, lange broek en blote voeten; een Indiër met tulband; een Romeinse soldaat; een Ethiopiër, etc.: allemaal 'exotische' uitdossingen, maar wel van zeer uiteenlopende aard (Booij, 2008, 38-41). Ook Eugenie Boer en John Helsloot (2009) benadrukken dat de beeldtraditie omtrent de knecht van Sinterklaas niet vastlag, en kon variëren van een sjofele schoorsteenveger (waarover later meer) tot de deftige uitdossing met baret, aristocratische molensteenkraag en pofbroek. Zelfs zijn naam was decennialang aan voortdurende variatie onderhevig (187).

Een ander betekenisveld dat de uiterlijke kenmerken van Zwarte Piet kan duiden is de sterke gelijkenis tussen de knecht van Sinterklaas en de Moorse pages waarmee 16de- en 17de-eeuwse Spaanse (en ook Nederlandse) edellieden zich graag lieten portretteren (Boer-Dirks, 1993), nadat de heerschappij van de 'Moren' over het Iberisch schiereiland was gebroken. Sinterklaas is tenslotte een hooggeplaatst heerschap uit Spanje. De 'Moortjes' werden steevast fraai uitgedost afgebeeld, omdat de pracht van hun dracht de status van hun heer uitdrukte. Een goed voorbeeld is



Jan Muijtens, *Portret van Maria van Oranje (1642-1688), met Hendrik van Nassau-Zuylestein (overleden in 1673) en een bediende*, Mauritshuis (www.mauritshuis.nl).

een 17de-eeuws portret van Jan Mijtens, getiteld *Maria, Prinses van Oranje* (1665), uit de collectie van het Mauritshuis. Dit schilderij beeldt de 18-jarige prinses uit, geflankeerd door haar neefje Hendrik van Nassau-Zuylestein ter rechterzijde, en een kleine, naamloze zwarte bediende ter linkerzijde, even rijk uitgedost als het aristocratische witte kind op dit portret.

Ook dit beeld roept associaties op met racisme en slavernij, maar deze keer niet beperkt tot de trans-Atlantische slavenhandel waar de *minstrel shows* onlosmakelijk mee waren verbonden. Ook de islamitische wereld (oftewel de 'Moren' zoals moslims destijds werden genoemd) praktiseerde slavernij via de trans-Saharaanse handelsroutes, die zwarte mensen ronselde in Sub-Sahara Afrika, om ze vervolgens na een barre tocht dwars door de woestijn via de karavaanroutes te verkopen in het Mediterrane gebied. Zwarte onvrije kinderen kunnen heel goed model hebben gestaan voor de 'sidekicks' van de trotse Spaanse edellieden en hun evenknieën elders in Europa. Wellicht dienden ze ook ter onderstreping van de uiteindelijke overwinning van de Spanjaarden op de Moorse kolonisten.

Ook binnen dit betekenisveld blijven er echter nog steeds elementen uit de iconologie van Piet onverklaard, zoals de roede, de zak en Piets opvallende gewoonte om over daken te lopen en door schoorstenen te klimmen. Deze elementen treft men niet aan bij de Moorse pages uit de Spaanse en Nederlandse portretkunst. Dikwijls wordt de bewering dat de zwarte gelaatskleur van Zwarte Piet het gevolg is van zijn geklauter door schoorstenen afgedaan als een lam excuus om de racistische betekenislagen van de Pieterknecht te verdoezelen. Dit is echter te kort door de bocht.

Savoyaardjes en spazzacamini

Klauteren door schoorstenen was in de negentiende eeuw helaas geen fabeltje, maar bikkelharde realiteit voor kinderen van lage komaf. Zoals bijvoorbeeld voor de zogenaamde Savoyaardjes, kinderen afkomstig uit de Savoie, een bergachtige, onvruchtbare streek, ingeklemd tussen Frankrijk, Zwitserland en Italië. Menig keuterboertje in de Savoie kon de strijd om het dagelijks brood niet winnen en was gedwongen om hun kinderen uit te besteden aan rondtrekkende werkverschaffers, zoals (overwegend Italiaanse) schoorsteenvegers, marskramers, straatmuzikanten of kermislieden die shows opvoerden waarin dieren kunsten vertoonden. De Savoyaardjes zijn nu nagenoeg vergeten, maar destijds waren ze een begrip, getuige de talloze sporen die ze in de negentiende-eeuwse (kinder)literatuur en beeldcultuur hebben nagelaten. Rémi uit Hector Malot's roman *Alleen op de wereld* (*Sans famille*, 1878) is zo'n Savoyaardje, gekleed in streekeigen kostuum, net zoals zijn 'werkgever', de Italiaan Vitalis: wikkels om de onderbenen in plaats van stevige schoenen of laarzen, een vilten hoed met een veer en een schapenvacht over het bovenlijf voor de warmte.

Het liedje "Marmotte dans van Savoyen" (Meysje, wil je mijn beesje zien/ 't is een klein marmotje) (<https://www.liederenbank.nl/liedpresentatie.php?zoek=179565&lan=nl>) is een typisch Savoyaard lied, zoals de onderstaande afbeelding onderstreept, waarin een kind het armzalig berghutje van zijn diepbedroefde ouders verlaat, slechts vergezeld van een marmot in een kooitje.

De kunstjes van het beestje zullen zijn jonge begeleider een paar centen moeten opleveren, waarmee het kind veroordeeld zal blijven tot een karig dieet. Schoorsteenvegers namen kinderen tussen circa vier en tien jaar uit verarmde gezinnen graag in dienst, want zij konden door de nauwe schoorstenen klimmen als levende bezems. Omdat Italianen dit beroep domineerden, werden zij ook wel 'spazzacamini' genoemd, Italiaans voor schoorsteenveger. Het was hun taak om op hun weg omhoog met een schraper en een roede het roet van de schoorsteenmuren te verwijderen. Als bescherming tegen het vallend gruis droegen ze helmen of capes met een kap die sterk lijken op de hedendaagse 'hoodies'. Hun gereedschap



Rémi en Vitalis (*Sans famille*, 1878), de laatste in typisch Savoyaard kostuum. Uit: Hector Malot, *Alleen op de wereld*, vertaald uit het Frans door Gerard Keller, Amsterdam: D. Bolle (1889), collectie Koninklijke Bibliotheek.



De Savoiaard / door P. Franssen Jz.. – Gouda : G.B. van Goor Zonen, [188-?], Collectie Koninklijke Bibliotheek.

droegen ze in een jute zak over de schouder: schraper, roede en een lang touw met daaraan een stalen ragebol om van bovenaf vogelnesten uit de schoorstenen te verwijderen. Schoorsteenvegers beeldden zichzelf graag af met zo'n klein hulpje op hun visitekaartjes, gewapend met roede:



Schoorsteenveger en zijn knechtje, beiden voorzien van een roede. Visitekaartje van Pieter Decausemaeker Antwerpen (<https://www.industriemuseum.be/nl/collectie-item/het-verhaal-van-pieter-decausemaeker-1828-1902>).

Het lot van deze kinderen was snoeihard. Dikwijls haalden ze de volwassenheid niet vanwege de voortdurende aanslagen op hun huid en longen. Behalve aandoeningen aan de luchtwegen leden ze vaak aan scheve enkels, beschadigde knieschijven en misvormingen van de ruggengraat. Ook konden ze ten prooi vallen aan ‘schoorsteenvegerkanker’, een uiterst pijnlijke en dodelijk vorm van kanker aan het scrotum. Het hoorde tot de bedrijfsrisico’s dat je vast kon komen te zitten in de schoorsteen. Ofwel je worstelde je los met de moed der wanhoop, ten koste van botbreuken, of je bleef erin. Voeg hier een schraal dieet en voortdurend wisselende, schamele onderkomens aan toe en men begrijpt dat het leven van een Savoyaardje heel goedkoop was.

De uitstraling van de schoorsteenvegerijtjes was uiterst dubbelzinnig, getuige de vele rijmpjes, liedjes en verhalen die aan hen zijn gewijd. Enerzijds waren zij een typische kinderschrik die je op één lijn kunt stellen met andere boemannen zoals Beëlzebub, Ruprecht, Krampus, de kindervreter of Père Fouettard. Hun zwarte tronie, in combinatie met hun gevaarlijk werk en soms gruwelijk lot, joeg meer gefortuneerde kinderen schrik aan, zoals een detail uit een centsprent uit de serie *Kinderspelen* (Meyer’s prenten, serie 3, no. 59, 1878) aantoont.

Deze prent beeldt een groepje van vier jouwende kinderen uit die een gitzwart schoorsteenvegerijtje achterna zitten dat zich verschuilt in een hoekje, angstig over zijn schouder kijkend of zijn plaaggeesten zijn schuilplaats zullen ontdekken. De begeleidende tekst suggereert dat het schoorsteenvegerijtje het groepje kinderen bedreigt: “Een schoorsteenveger, zwart als roet/Bedreigt dit viertal knapen/ Maar Piet, die d’oudste is, roept: ‘Jij kan ons toch niets maken”” (Tang



Kinderspelen, Meijer's Prenten serie 3, no. 59, 1878. Collectie Koninklijke Bibliotheek.

& Kok, 2015, 13). De illustratie suggereert echter eerder het tegenovergestelde in de angstige lichaamshouding van het weggedoken schoorsteenvegetje. Hem zouden de liedregels “Ook al ben ik zwart als roet/Ik meen het toch goed” uit het Sinterklaasliedje ‘Daar wordt aan de deur geklopt’ zo in de mond gelegd kunnen worden. Die goede bedoelingen van de Savoyaardjes zijn overigens een topos dat voortdurend terugkeert in tekst en beeld, zoals Dirk Tang en Jeannette Kok duidelijk aantonen. Weliswaar zijn deze zwerfkinderen straatarm en raken ze soms de wanhoop nabij, toch vervallen ze nooit tot diefstal of geweld. Ze zijn eerder toonbeelden van deugdzaamheid die meer gefortuneerde kinderen tot voorbeeld strekken (9-13).

Hoewel er dus niets benijdenswaardigs valt toe te schrijven aan het leven van de spazzacamini, wil de folklore merkwaardig genoeg dat de schoorsteenvegers en hun hulpjes tevens geluksbrengers zijn, ondanks het angstaanjagende karakter van hun werk en voorkomen. Kruist een schoorsteenveger(tje) je pad op weg naar het altaar, dan is een lang en gelukkig huwelijk verzekerd. Vandaar ook dat menig pasgehuwde zich graag liet afbeelden met zo'n kleine geluksbrenger (zie: <https://www.industriemuseum.be/nl/collectie-item/het-verhaal-van-pieter-decausemaeker-1828-1902>).

In Duitsland kon je elkaar als gelukwens voor het nieuwe jaar een klein poppetje geven dat een schoorsteenvegertje voorstelde, als een soort fetisj. De rauwe realiteit van de spazzacmini en de Savoyaardjes in het algemeen werd in de loop van de twintigste eeuw onder het stof van de vergetelheid bedolven op het Europees continent. Bij mijn weten publiceerde de Duitse kinderboekenauteur Liza Tetzner de laatste literaire aanklacht tegen de lotgevallen van deze kinderen (*Die schwarzen Brüder*, vertaald in het Nederlands als *Levende bezems*), dat in 1941 in Zwitserland verscheen nadat Tetzner en haar man in ballingschap waren gegaan als leden van de Duitse Communistische Partij. De positieve associaties met de schoorsteenveger leven iets langer voort in de Angelsaksische taalcultuur, getuige de musical en film *Mary Poppins* (1964), adaptaties van een kinderboekenserie geschreven door de Australisch-Britse auteur Pamela Lyndon Travers en gepubliceerd tussen 1934 en 1988. De vrolijke capriolen van de tapdansende schoorsteenvegers die als klipgeiten huppelen over de Londense daken maken van het vegersvak een lichtvoetig beroep dat uitsluitend vreugde zaait. Overigens is het geen toeval dat de Engelse taalcultuur deze herinnering het langst heeft bewaard. De romantische dichter William Blake wijdde in *Songs of Innocence and Experience* (1794) twee gedichten aan het droevig lot van de schoorsteenvegertjes, die in het Verenigd Koninkrijk uit het eigen industriële proletariaat werden gerekruteerd. Ook de veelgelezen Victoriaanse auteur Charles Kingsley besteedde een kinderboek aan hun kortstondige levens: *The Water-Babies: A Fairy Tale for a Land Baby* (1862-1863). Beide auteurs nemen een onwrikbare positie in de canon van Britse literatuur in en worden nog veelvuldig gedoceerd en gelezen.

Deze derde betekenislaag verklaart diverse aspecten van Zwarte Piet die niet verdisconteerd kunnen worden door de associaties met *minstrel shows* en Moorse pages. De ambivalentie die de ooit legendarische schoorsteenvegertjes omhulde kleeft ook Zwarte Piet aan. Enerzijds is hij een boeman of kinderschrik die stoute kinderen afranselt met zijn roede of, nog erger, in de zak stopt om ze weg te voeren van huis en haard. Onderstaande illustratie toont aan dat Piet zijn rol als *bad cop* ook goed kon vervullen als schoorsteenveger, zonder enige verwijzing naar trans-Atlantische of trans-Saharaanse slavernij. Zwarte Piet kijkt uit over de stad vanuit zijn uitkijkpost, de schoorsteen. Zijn doorvorsende blik wordt begeleid door het volgende vers: "Voor den knecht van Sinterklaas/ Speelt de schoorsteenvegersbaas/ Doet een jongen kwaad op straat/Hem onthoudt de zwarte maat/En waartoe zijn gard dan dient/ Dat begrijpt ge, kleine vriend!" (De Rop, 1883, 14). Anderzijds kan de zak van de schoorsteenveger ook cadeaus bevatten, die van voorspoed getuigen en blijdschap brengen. De vanzelfsprekendheid waarmee Piet zich over daken en door schoorstenen beweegt, het zijn allemaal sporen van wat ooit een onderdeel van de historische werkelijkheid aan de onderkant van de samenleving



Ant.L. de Rop,
Boschviooltjes
(1883) (cf. Boer &
Helsloot 2009: 200).

was, en vandaaruit zijn weg vond naar de Europese folklore. In dezelfde trant bevat *Het Sinterklaasboek* van Eugenie Boer en John Helsloot een foto van een Sinterklaasviering uit 1915 te Weert, waarin Sinterklaas vergezeld wordt door vier knechten. Twee zien eruit als typische schoorsteenvegers, met hoodies, en twee als meester-schoorsteenvegers, getooid met hoge hoeden. Alle vier zo zwart als/van roet (Boer en Helsloot, 2009: 200).

Conclusie

Mijn genealogische speurtocht rechtvaardigt de volgende conclusies: het zou een misvatting zijn om de veelheid van betekenissen die de Pietfiguur in de loop der tijd heeft verzameld tot één juiste duiding te reduceren. Dit is echter precies wat zowel tegenstanders als voorvechters van Zwarte Piet doen. Beide groepen gieten één duiding van het tamelijk fluïde, veranderlijke en ongelijksoortige betekenispotentieel van deze folklore figuur in beton, om Piet vervolgens van zijn sokkel te stoten of er juist pal voor te staan. De critici verabsoluteren de racistische en koloniale connotaties van Piet, en schuiven zijn verbintenis met schoorstenen terzijde als een excuus of dekmantel, die Nederlanders zou beletten om hun koloniale verleden onder ogen te zien. John Helsloot (2012) rept hier zelfs van ‘cultural aphasia’, een term van Ann Laura Stoler, die het onvermogen van voormalige koloniale machten om hun gewelddadige geschiedenis te erkennen aan de kaak stelt. Zwarte Piet heeft echter niet alleen betrekking op het koloniale verleden. Een keur aan bronnen toont aan dat het tot in de twintigste eeuw nog gangbaar was om Zwarte Piet puur en alleen als schoorsteenveger uit te beelden: men zou kunnen stellen dat de ‘cultural aphasia’ inzake de kapitalistische uitbuiting van (kinderen van) het proletariaat zo mogelijk nog verder gaat. De spazzacamini en Savoyaardjes zijn immers krachtiger uit het culturele geheugen gewist dan de tot slaaf gemaakten. De voorvechters van Zwarte Piet reïficieren dit personage evenzogoed door de misvatting te verspreiden dat Sinterklaas en Zwarte Piet exclusief nationaal cultureel erfgoed vormen dat onveranderd gehandhaafd moet blijven. Eerder is er sprake van uiterst veranderlijk, veelvormig, transnationaal Europees erfgoed.

Hieruit volgt dat het geheel in de lijn van de culturele traditie ligt om Zwarte Piet aan te passen aan de omstandigheden van onze hedendaagse samenleving: dit is een gangbare manier van omgaan met cultureel erfgoed die door de tijden heen is gepraktiseerd. Hierbij moet mijns inziens vooropstaan dat Sinterklaas een kinderfeest is, dat met veel overgave zowel thuis als op school wordt gevierd. Een belangrijk onderdeel van dit feest is de verkleedpartij, waarbij kinderen zich doorgaans als Pietjes verkleeden.

Historisch gezien is de vervanging van de volledig zwart geschminkte Piet door de roetveegpiet het meest voor de hand liggende alternatief. Wie Piet ook van zijn afro-pruik en page-pak wil ontdoen – en daar zijn goede redenen voor – kan eveneens terecht bij historisch volkomen verantwoorde alternatieven: waarom kinderen niet verkleeden als schoorsteenvegertjes, met *hoodies*, een garde en een touw, of als Savoyaardjes met een vilten hoed met veer, een schapenvacht en wikkels om de benen? Niet omdat dit de enige ‘juiste’ duiding van deze folkloristische figuur is, maar omdat Zwarte Piet als page of dandy ongepast is als ongereflecteerde culturele herinnering aan de slavernij. Zoals de publicaties van Rosemarie Buikema

(2004; 2009) over Saartjie Bartmann aantonen, is sociale rechtvaardigheid niet alleen een kwestie van een rechtvaardige verdeling van symbolische en materiële goederen over verschillende sociale groepen nu, maar ook van een evenwichtige en evenredige verdeling van de herinneringsruimte. Wie wordt vergeten? Wiens herdenking neemt verwrongen vormen aan die discriminatie eerder voortzetten dan aan de kaak stellen? Wie krijgt eindelijk een plekje onder de zon (of onder de aarde)?

De schoorsteenveger-Piet is heel geschikt om de economische uitbuiting van kinderen uit de onderklasse aan de orde te stellen. Het biedt leerkrachten op basisscholen een goede opstap naar een stukje arbeidsgeschiedenis dat het verdient om gedeeld te worden, al was het alleen maar omdat deze vorm van uitbuiting zich sindsdien vanuit Europa naar andere werelddelen heeft verplaatst en dus nog steeds actueel is. Tegelijkertijd kan het feestelijk karakter van de sinterklaasviering kracht bijgezet worden door kinderen in te wijden in de folklore rondom de schoorsteenveger als geluksbrenger, zoals dat met name tot uitdrukking komt in het ‘strooien’ en het uitdelen van geschenken. Deze verknoping van lief en leed lijkt onlogisch, maar folkloristische personages zijn nu eenmaal ongerijmd. En kinderen zijn in mijn ervaring wel de laatsten om daar een probleem van te maken.

Bibliografie

- Beecher Stowe, Harriet. 1998 [1852]. *Uncle Tom's Cabin, or, Life Among the Lowly*. New York, NY: Signet Classic.
- Beecher Stowe, Harriet. 1853. *De negerhut (Uncle Tom's Cabin): Een verhaal uit het slavenleven in Noord-Amerika*. Vertaald naar het Nederlands door C.M. Mensing. Haarlem: A.C. Kruseman.
- Blakely, Allison. 1993. *Blacks in the Dutch World: The Evolution of Racial Imagery in a Modern Society*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Boer, Eugenie en John Helsloot. 2009. *Het Sinterklaasboek*. Zwolle: Waanders.
- Boer-Dirks, Eugenie. 1993. “Nieuw licht op Zwarte Piet: Een kunsthistorisch antwoord op de vraag naar de herkomst van Zwarte Piet”. *Volkskundig Bulletin* 19: 1-35.
- Booij, Frits. 2008. *Op zoek naar Zwarte Piet: Een speurtocht naar de herkomst, de ontwikkeling en de betekenis van de dienaar van Sinterklaas*. Eindhoven: Stichting Nationaal Sint Nicolaas Comité.
- Buikema, Rosemarie. 2004. “De verbeeldingen van Saartjie Baartman: Van negentiende-eeuwse Europese freakshows tot eenentwintigste-eeuwse Zuid-Afrikaanse meidenrap. In: *Wandelaar onder de palmen. Opstellen over koloniale en postkoloniale literatuur. Opgedragen aan Bert Paasman*”, Michiel van Kempen, Piet Verkruijsse & Adrienne Zuiderweg (red.), 299-313. Leiden: KITLV uitgeverij.

- Buikema, Rosemarie. 2009. "The Arena of Imaginings: Sarah Baartman and the Ethics of Representation". In *Doing Gender in Media, Art and Culture*. Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin (red.), 78-93. New York: Routledge.
- Helsloot, John. 2005. "Het feest. De strijd om Zwarte Piet". In *Veranderingen van het alledaagse 1950–2000*, Isabel Hoving, Hester Dibbits en Marlou Schrover (red.), 249-271. Den Haag: Sdu.
- Helsloot, John. 2012. "Zwarte Piet and Cultural Aphasia in the Netherlands". *Quotidian: Dutch Journal for the Study of Everyday Life* 3(1): 1-20.
- Koning, Elisabeth. 2018. "Zwarte Piet, een blackface personage. Een eeuw aan blackface vermaak in Nederland". *Tijdschrift voor geschiedenis* 131(4): 551-575.
- Rop, A.L. de 1890. *Bosch-Viooltjes*. Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar. <https://www.delpher.nl/nl/boeken/view?coll=boeken&identificer=PRB01:000019384:00002>
- Schenkman, Jan (1850). *Sint Nikolaas en zijn knecht*. Amsterdam: J. Vlieger.
- Tang, Dirk J. en Jeanette Kok. 2015. *Ver van eigen huis en haard, de kleine Savoyaard. Een verborgen geschiedenis, opgediept uit kinderboeken en centsprenten*. Amsterdam: Uitgeverij De Buitenkant.

About the author

Lies Wesseling: hoogleraar culturele herinnering, gender en diversiteit, Universiteit Maastricht.

As in trans art

Eva Hayward, Lieks Hettinga, and C.L. Quinan

Abstract: This article engages with trans artistic practices: both trans *in* art as well as trans *as* art. It takes as its point of departure the artistic work of Ro Robertson, Tama Sharman, and Erica Rutherford, each of whom works with trans in different ways. In our analysis, we take a cue from Rosemarie Buikema's attunement to the materiality and medium specificity of artworks, and we discuss how these elements offer new entry points into a consideration of transness.

Keywords: trans, art, gender

Our contribution to this volume emerges through our shared interest in trans artistic practices: both trans *in* art as well as trans *as* art. 'As in trans art' is intentionally propositional, not aiming for a categorical delineation of what 'trans art' is, but rather, suggestive of its motions and instantiations. As in, we use trans in this essay as an optic, as a mode of viewing, analysing, and representing.

Writing from our position as colleagues of Rosemarie Buikema, our arguments are informed by her attention to art's capacity to challenge preconceived notions of immutable truths. Buikema's scholarship on the role of art in issues pertaining to justice underscores the potential of the formal qualities of the artwork to disrupt chains of signification, and thereby, disrupt the normative visual logics of oppression, identification, and subjectivity. As she writes: "[I]t is precisely art's dialogicity, materiality and medium specificity that enables artefacts to tentatively perform contested truths and contain intricate complexities, thus functioning as possible constitutors of new and multilayered communities" (Buikema, 2012, 290). We take a cue from Buikema's attunement to the materiality and medium specificity of artworks, and we discuss how these elements offer new entry points into a consideration of transness.

Turning to the aesthetic practices of Ro Robertson, Tama Sharman, and Erica Rutherford, each of which takes up trans in different ways, we offer textured readings of artworks to explore how their visual grammar can open up complexities

pertaining to gender, sexuality, indigeneity, and postcoloniality. Entering the negative space around Robertson's sculpture (2021), we find a terrain for considering trans masculinities. Meanwhile, Sharman's multimedia works (2017; 2020) negotiate trans as a method to think through not only gender but also materiality and memory. Finally, through Rutherford's (1996) oil paintings we might understand how gender is a message, 'an assignment', that unconscious sexuality compromises.

Sensing stone-ness

[A]rt exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. (Shklovsky, 1965, 26)

Basking in the sun, the sculpture's shape is bodily, almost fleshy, but does not exactly mimic a body. Lines meander across the plaster in a wavy pattern, creating an impression of movement that is offset by the static and immobile presence of the sculpture. The plaster material is not stone, but stoney, attuning us to a sensation of stone rather than the thing-ness of stone.

Stone (Butch) (2021) is a sculpture made by Ro Roberston, consisting of a large shape moulded out of plaster, resting on a structure of semi-oval steel plates. Robertson is a contemporary artist based on the edge of the United Kingdom, where the water of the Atlantic meets the rugged coastline of West Cornwall. *Stone (Butch)* currently inhabits the Yorkshire Sculpture Park, but was made on the coast, where Roberston applied plaster to the surface of the rocks that make the coastline. The plaster materializes the negative space of the coast, and the rocks, with their protrusions and cracks, leave their impression on the plaster. The textured imprint captures a piece of the coast that is imperceptibly changing over time, exposed to the continuous force of the sea. Rugged, but also vulnerable.

Stones: solid, immobile, hard brute matter that requires outside forces to mould it and make it move through the world. These qualities make stones readily available for traversing into metaphors and idioms: for someone 'to turn into stone', for things 'to be set in stone'. Despite, or perhaps precisely through, these associations, stones have been a fertile ground for articulations of 'not-male' masculinities. The heavy material, presumably devoid of feeling and sensation functions as an animating force for queer attractions and attachments. Mel Chen (2012) notes how stones occupy an interesting position within animacy hierarchies, presumably at the bottom tier



Stone (Butch) by Ro Robertson (2021). Plaster 220 x 130 x 156. © Arlo Lawton.

and at the opposite end of the human, the pinnacle of agency and liveliness. Yet, stones move and disrupt. As Chen writes:

Within butch or femme lesbian culture, being ‘stone’ or ‘stone butch’ is a particular erotic and sexual formation. It does not suggest an outright lack of agency or power – as an animate hierarchy might predict – but a particular sexual economy of affect in which the butch’s sexual pleasure can emerge from the touch instigated by her, whereas she prefers not to be touched by her lover. The stoneness of butch can also refer to the masculinities of expressive life for butches: feelings held in, the appearance of unfeeling (2012, 216).

Chen’s description of the stoneness of butch masculinity within queer economies of desire rearticulates the qualities that appear as ‘lacking’ as being in fact particular stylizations of embodiment and desire.

However, the queer economy of desire revolving around butch-femme dynamics is arguably waning in contemporary Western sexual cultures, and one can wonder what changes happen to formations of masculinity and femininity alongside this shift. There is often an expressed concern articulated in the question, “Are butches disappearing?” – a question which lacks its counterpart, further entrenching a lack of space for femme and femininity as queer positions. Masculinity, in the

meantime, has found its predominant expressions in non-binary white ‘androgyny’, a terrain we have yet to fully explore in terms of its implicit consolidation of racial and gendered norms despite its attempt at subverting them.

How does *Stone (Butch)* enable us to approach the messiness of queer and/or trans masculinities today? The and/or here is intentional: our aim is not to conflate queerness and transness, but rather to think of the multiple entry points into masculinities, as a plurality rather than identity. It might be helpful here to take cue from the title of the sculpture, which explicitly references Leslie Feinberg’s semi-autobiographical novel *Stone Butch Blues* (1993), in which the main character, Jess Goldberg, simultaneously develops a working-class as well as a butch and trans consciousness. The novel resonates with Robertson’s interest in turning to landscape as a modality of gender and sexual transformations: “Nature held me close and seemed to find no fault with me” (Feinberg, 1993, 18). And while we are generally wary of the demand for self-representation in coherent categories of identity, one of the things we continue to appreciate about Leslie Feinberg’s legacy is the elaborate way zie described hirself. As any work referencing Feinberg will repeat, zie identified as many things: an anti-racist white, working-class, secular Jewish, transgender, butch lesbian, female, revolutionary communist. In particular, the sequence of ‘transgender, butch lesbian, female’ might seem inconsistent in contemporary lexicons of identity, where an intelligible claim of ‘transgender’ almost necessitates a disavowal of gendered and sexual positions one supposedly ‘moves away’ from.

To return to the medium-specific qualities of the sculpture and how they offer a meditation on masculinity, we are particularly struck by the use of abstraction and negative space as an artistic strategy. As critics have pointed out, abstract forms are a rich site for challenging a representational economy in which the body carries the burden of signifying gendered, sexual, or racial difference (Getsy and Simmons, 2015; Amin et al., 2017; Lancaster, 2022). But the abstract form presented to us in *Stone (Butch)* brings forth not just its own bodily shape, but perhaps more importantly, the friction between surface and space. Robertson’s creative use of negative space multiplies the forms at work in the piece: triangulating between the coastal rock, its impression in the plaster sculpture, and the negative space the plaster materialized but also reiterates for the current viewer put into relation to the work. This chain of transformations and reversals of the rocky coastal surface and the negative space around it put pressure on clear-cut binaries of interior and exterior, outside and inside. While dominant models of transgender subjectivity are imagined as the contrast of incongruence between an inner truth and an outside world that misrecognises the true subject, this rearticulation of masculinity through abstraction and negative space creates an opening: preferring a sensation of masculinity rather than the thing-ness of masculinity.

Found objects

Tama Sharman (1975) is an award-winning artist, filmmaker, and printmaker born in Otepoti/Dunedin, Aotearoa/New Zealand and living in Naarm/Melbourne, Australia. Much of Sharman's work beautifully depicts 'trans' in all its forms: transgender, transculturation, transnational, translation. As Clark describes, "To speak to trans is always to perform a translation, to take part in a field of cross-cultural contact" (Clark, 2017, 77). Instantiating the relationality of 'trans-', which as Stryker, Currah and Moore (2008) remind us "remains open-ended and resists premature foreclosure by attachment to any single suffix" (11), Sharman's work is shaped by a trans and queer lens and mode of perception that is interested in interlinkages between gender, indigeneity, oral culture, ecology, curation, creation, masculinity, and hybridity. Often autobiographical in his explorations of transness and queerness in a First Nations and Pacific context, Sharman's body of work enacts negotiations in living between cultural identities and between genders.

While Buikema focuses on the South African context in her body of work, there are some interesting overlaps with Sharman, particularly in their respective emphasis on the capacity for storytelling to offer other pasts, presents, and futures in the wake of settler colonialism and state violence. Their respective work also poses similar questions: what is the role of storytelling in art and cultural production? How does settler colonialism impact aesthetic practices? How does art give us a new mode for understanding the devastating impacts of settler colonialism while simultaneously creating new futures? How might artistic practices offer new languages for the unsaid? To uncover some of these connections, we want to turn to two works/exhibitions by Sharman, one of which deals explicitly with trans identity and embodiment while the other offers imagination as a survival strategy in a (post)colonial context.

Sharman's recent multimedia work *Oh my how things change rua / ll - (phalloplasty for poor c#*ts)* (2017) puts trans embodiment centre stage in an exploration of gender-affirmation surgery. Alongside a collection of photos and prints on paper depicting abstract images and drawings, Sharman includes his experiments with phalloplasty techniques for constructing a penis using a flap of skin, in this case, the skin of tattooed oranges. The playful tone is also clear in the artist statement accompanying the work: "During this practice he has also explored, observed and exploited the orange through photography, printmaking and micro-surgery, finding parallels, despair and euphoria. The artist would like to retrain as a urologist and reconstructive surgeon to become proficient enough to perform the surgical procedure on himself. Plan b is the wishing well".

Behind Sharman's humorous take on the materiality of the exhibition is a quite profound engagement with the ways that sex and gender are made and remade in curious ways as well as how the non-human can become a vehicle for trans people

to access gender affirmation (see also Hayward, 2011). The use of the orange skin also creates a curious kinship between the human and the non-human, reminding us of the proximity between plant and animal and “what ‘sex’ and ‘gender’ might look like apart from the anthropocentric forms with which we have become perhaps too familiar” (Luciano and Chen, 2015, 189). It also effectively illustrates Luciano and Chen’s point about “an increasing tendency to question our automatic recourse to the human as both the center of our analysis and the ground of any epistemology” (ibid.).

Sharman’s more recent exhibition *Dark Sepia* (2020) explores the new worlds created by working with recycled and found materials. First presented at Midsumma, a three-week-long queer arts festival in Melbourne, *Dark Sepia* is comprised of pencil drawings, sculptures, papier-mâché, puppets, printmaking, projection, and animation, much of which is created out of found objects. Reminiscent of what Buikema (2012) refers to as “the poetics of scrap”, the experimental exhibition references the “aesthetic and political power” of reuse and recycling: making art with old and recycled objects “creat[es] the new by means of rebending the old” (288). Sharman elaborates: “My material inspiration comes from walking around and observing waste on the street such as rubbish, and recycling them into art objects. I see art and creation in that. I’m lucky because some of these materials are spirits to me” (cited in Sigglekow, 2020, n.p.).

This approach is informed by deep listening, remembering, and self-reflection (Morgan, 2020). Inspired by traditional Māori puppetry called *karetao*, Sharman refers to his contemporary take on traditional forms of storytelling as a way of making things into his own. These generative tensions between tradition and modernity also “communicate difficult, complex narratives”, even as they open up new modes of communication (cited in Morgan, 2020). Referring to one of the primary shadow puppets that he works with in the exhibition, Sharman articulates: “I think that [shadow puppet] Ariki in the future will be a way to bring to light the less communicated stories” (ibid.). Sharman’s constant play with light and shadow throughout the exhibition instantiates Buikema’s (2016) point that “shadows serve as the preserved traces of the erasure” (267). Indeed, Sharman’s body of work creatively and experimentally exemplifies this complex relationship to erasure and to remembering/forgetting in postcolonial and settler colonial contexts.

She Want

What is offered in the *Infant Offering* is a naïve pastel landscape in the darkening of day to night – a binary light. The land flat with muddled brushstrokes. Crescent moon sickles as it falls from the sky. Queer characters populate the foreground. Queer, because, not exactly human nor animal. Ungainly. Admixtures. In the middle, a pale scrotal-faced figure is naked. Its flaccid penis is both central and



The Infant Offering by Erica Rutherford (1996). 56" x 60" oil on canvas. © Firehouse Studios (Estate of Erica Rutherford).

inconsequential. It offers up an already offering infant. The infant's hands are outstretched in a strangely phylogenetic gesture of offering-to-be-offered to a bird-like figure. An angel? Thanatos or the Greek goddess Eris? Roosted on a boulder, another pale bird-headed figure is naked, its breasts bared and its genitals a mauve groove. From the head down, the anatomical difference between these pink-white figures is superficial. Is this a comedy of errors? A gathering of queers? Or, how it reads to me, just a dull, if peculiar, white family merrily offering up their child? Offered to the masked, clothed, and tooled characters – assignments of a social world, a symbolic order – that frame the scene. The offering is witnessed by birds and dogs – both wild and domestic natures. They are complicit, if not exactly participants. A leafless tree on the right side of the painting. Is it dead or hibernating? A family tree? But there on the horizon, a twilight figure, lavenderd by the failing light, protests. Hailing from the edge of the elements: land and sky. What does this marked and unmarked figure – the color of those genitals – *want*?

In her autobiography *Nine Lives* (1993), Erica Rutherford talks about her broken relationships, artistic anguishes, and constant worries about money. Everything is a struggle. Marked by her own racial anxiety, she describes her efforts to support justice movements in South Africa, and her role as the producer of that country's first all-black cast film *Jim Comes to Jo'burg* (1949). Amidst the turmoil, she chronicles the excruciating demand that is gender for transsexuals. Unlike most autobiographies of this kind, transsexuality offers Rutherford no happy ending. She writes, "I cannot say that 'now I know who I am – now the way is clear' (...) I have arrived at it [life] from tortured doubts and regard the results as imperfect sketches" (xi). Transsexuality is de-idealized; it offers no solution and remains an imperfect state. She concludes her autobiography with, "It [transsexuality] is so drastic and devastating that I could not recommend it" (225). And yet, why does she *want* what is so difficult?

In shallow deposits of oil on canvas, *Infant Offering* (Rutherford, 1996) creates a geometric scene – scales and volumes arranged with child-like attention to perspective and compositional dynamics. And yet, something urgent follows the brushwork, something poignant in the relationships of this gathering. A cartoon of a white family offering up a child to social assignment – to gender, to industry, to institutions – but from the visual perspective of that child. Assignment, here, is not just an order such as 'assigned male at birth'. It is to be assigned work (*home-work*) that requires doing. The psychoanalytic theorist Jean Laplanche (2007) outlines assignment as: firstly, an assignment from the other (such as the caregiver, but including the family unit); secondly, the assignment is not solely determinative of a signifier. It is, instead, "a complex set of acts that extends into the meaningful languages and behaviors of the environment" (213); and lastly, it is an ongoing assignment in a prescriptive form. In summary, gender is an enigmatic assignment from the other(s) (not simply an assignment for the self – not autopoiesis; and not assigned by a singular Other) to be done.

And what the naked figures represent is that the assignment of gender by an adult demands an answer from the child in the form of sex, of anatomical difference. Gender precedes sex. But – and this we might interpret in the empurpled figure at the edge of the horizon – this assignment, *home-work* to be done, is compromised by, what Laplanche (2007) calls, parental 'noise'. The infant awakens sexuality in the adult, infantile sexuality. In so doing, the adult's unconscious sexuality penetrates the work of caretaking and assigning with enigmatic messages that the infant is incapable of understanding. These messages are sensory in character – residues – with no content or meaning. These residues are the rudimentary form of the unconscious for the developing child and works as an internal entity that the ego (with its gender assignment, its *home-work*) will try to translate. Gender assignment with its (later) anatomical answer, then, is never without the presence of sexuality.

If gender is an egoic assignment, conscious *home-work* given to the infant, *but compromised by communication of unconscious adult sexuality*, then might gender

trouble, confusion, transition be an effect of this residue? Asked differently, is transsexuality an answer to infantile sexuality provoked in the adult by the child? The hailing of a twilight figure at the edge of a world? Which is to say by way of questioning, the transsexual is not autonomous; transsexuality is not self-affirming. If so – and this pushes Laplanche's (2007) ideas further than he intended – might there also be something of infantile sexuality awakened in transition? What if conflict and difficulty, even pain, the kind Rutherford (1996) writes about, is the presence of sexuality *within* gender (but not *as* gender)? Not to be confused with desiring conflict or pain, but the pain of staying with desire. That Rutherford wants to be a woman – a gender position that she describes as “devasting and drastic” (225) – is less about her offering herself to gender (none of us have a choice) than about her remaining *susceptible* to sexuality. Not a desire she can achieve – that she *is* a woman has very little to do with her desire – but a straying toward the extreme that is sexuality. We mean this in two ways: (1) that she wants gender reveals the structure of want (susceptibility) within assignments; (2) her want reactivates (in her and others) the residue of unconsciousness sexuality that infantile gender assignments always carry.

Conclusion

Taken together, the aesthetic practices of Robertson, Sharman, and Rutherford offer encounters whose dialogic abundance exceeds clean containment in a category of ‘trans art’. Rather, these works enable paths of inquiry that demonstrate how trans emerges as a complex desire shaping and/or shaped by masculinity, settler colonialism, and sexuality. Robertson's plaster imprint of the slowly transforming Cornwall coast invites us to inhabit the negative space *around* masculinity, creating a sensation of trans that holds off its ontological capture. Sharman's peeling orange skins create a non-human translation of gender affirmation into new bodily forms. And Rutherford's painting draws us into the social scene of gender assignment where the work of gender evokes the presence of sexuality. Trans in art and trans as art, these works leave us with the difficult wanting that is gender.

Bibliography

- Amin, Kadji, et al. 2017. “Queer Form: Aesthetics, Race, and the Violences of the Social”. *ASAP/Journal* 2(2): 227-239.
- Buikema, Rosemarie. 2012. “Performing dialogical truth and transitional justice: The role of art in the becoming post-apartheid of South Africa”. *Memory Studies* 5(3): 282-292.

- Buikema, Rosemarie. 2016. "The Revolt of the Object". *Interventions* 18(2): 251-269. DOI: 10.1080/1369801X.2015.1106968
- Chen, Mel. 2012. *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Durham: Duke University Press.
- Clark, Maddee. 2017. "Becoming-with and together: Indigenous transgender and transcultural practices". *Artlink* 37(2): 76-81.
- Feinberg, Leslie. 1993. *Stone Butch Blues*. Ithaca: Firebrand.
- Getsy, David and William J. Simmons. 2015. "Appearing Differently: Abstraction's Transgender and Queer Capacities. David Getsy in Conversation with William J. Simmons". in *Pink Labor in Golden Streets: Queer Art Practices*, edited by Christiane Erharter et al., 38-55. Berlin: Sternberg Press.
- Hayward, Eva. 2011. "Spider City Sex". *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 20(3): 225-251.
- Lancaster, Lex Morgen. 2022. *Dragging Away: Queer Abstraction in Contemporary Art*. Durham: Duke University Press.
- Laplanche, Jean. 2007. "Gender, Sex, and the Sexual". Translated by Susan Fairfield. *Studies in Gender & Sexuality* 8(2): 201-219.
- Luciano, Dana and Chen, Mel Y. 2015. "Introduction: Has the Queer Ever Been Human?" *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 21(2-3): 183-207.
- Morgan, Ange. 2020. "Interview with Tama Sharman about *Dark Sepia*". Available at: <https://incineratorgallery.com.au/wp-content/uploads/2020/01/Program-Midsumma-Dark-Sepia-Tama-Sharman-Incinerator-Gallery-2020.pdf>
- Rutherford, Erica. 1993. *Nine Lives: The Autobiography of Erica Rutherford*. Charlottetown, PEI: Ragweed Press.
- Shklovsky, Victor. 1965. "Art as Technique". In *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis, 3-24. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Sigglekow, Zoe. 2020. "Preview: Dark Sepia". Art Guide Australia. Available at: <https://artguide.com.au/dark-sepia/>
- Stryker, Susan, Paisley Currah and Lisa Jean Moore. 2008. "Introduction: Trans-, Trans, or Transgender?" *WSQ: Women's Studies Quarterly* 36(3-4): 11-22.

About the authors:

Eva Hayward: Assistant Professor of Gender Studies, Utrecht University.

Lieks Hettinga: Assistant Professor of Gender and Sexuality, Leiden University.

C.L. Quinan: Lecturer in Gender Studies, University of Melbourne.

Nederlandse *Southern Gothic*

Simone Atangana Bekono's *Zo hoog de zon stond*

Agnes Andeweg

Abstract: This article presents a close reading of gothic features in Simone Atangana Bekono's novella *Zo hoog de zon stond* ('As high as the sun stood', 2022). This analysis serves as a way to comment on recent academic debates about the end, or ends, of critical theory, more specifically about ways of reading: surface reading or symptomatic reading. Supporting Esther Peeren's recent plea for a return to symptomatic reading, I argue that a clearcut opposition between surface and depth is untenable.

Keywords: Simone Atangana Bekono; southern gothic; surface reading; symptomatic reading

In een van haar laatste romans, het matig geslaagde *Weerwater* (2015), riep Renate Dorrestein (1954-2018) geërgerd uit dat het Nederlandse landschap zich slecht leent voor griezelromans:

Denk nou toch eens mee, mensen! Als Nederlandse schrijver moet je je altijd in allerlei bochten wringen. Probeer maar eens op geloofwaardige wijze een personage te laten verdwijnen in dat landschap van ons. Dát is het probleem van de Nederlandse roman: we hebben geen natuur die tot de verbeelding spreekt of tot drama uitnodigt. Als ik wil dat een personage een vampier ontmoet, moet ik haar eerst helemaal naar de kliffen van Whitby laten reizen! Het ontbreekt ons aan woestijnen, prairies, gebergten... (Dorrestein 2015, 11).

Het was een verzuchting die Dorrestein wel vaker ontsnapte (Opmeer, 2003). Mocht dit idee in 2015 nog aannemelijk hebben geklonken, dan kunnen we inmiddels vaststellen dat het door de werkelijkheid is ingehaald. Door de kinderen van Ruinerwold weten we dat het heel goed mogelijk is om iemand te laten verdwijnen in

het hedendaagse Nederlandse landschap: zij werden immers jarenlang door hun vader vastgehouden in een afgelegen boerderij.

In haar romans week Dorrestein graag uit naar onherbergzame buitenlanden als setting voor dramatische gebeurtenissen. In *Een sterke man* (1994) verdwijnt een man in een afgelegen Iers landhuis, in *Verborgene gebreken* (1996) vormt Schotland het decor voor dood en vermissing. Het landschap als katalysator voor gebeurtenissen of als spiegel van de gemoedstoestand van personages is een typische romantische uitvinding die ons nog altijd vertrouwd is, op het voorspelbare af. Elke lezer weet bij de eerste donderwolk al dat er onheil op komst is. De *gothic novel* maakte vanaf eind achttiende eeuw het sublieme landschap tot de setting voor verhalen over het kwaad en de dood: de Alpen vormden de ideale achtergrond voor de confrontatie tussen Victor Frankenstein en zijn zelfgeschapen monster, Transsylvanië voor Dracula. Een variant op dat van kwaad bezwangerde landschap vinden we in de Amerikaanse *southern gothic*, waarin de broeierige hitte van de zuidelijke staten van de Verenigde Staten vaak dient om thema's als racisme en de dooerterende wond van het slavernijverleden kracht bij te zetten.

Toch is dat maar de helft van het verhaal: ook de bewoonde wereld blijkt zich prima te lenen voor gotiek en horror, denk maar aan films als *A Nightmare on Elm Street* (1984) of *Blue Velvet* (1986). En Dorrestein zelf liet, niettegenstaande haar eigen klacht, haar personages met gemak in Nederland verdwijnen. Minnaar Gilles in *Het hemelse gerecht* (1991) zit opgesloten in een restaurant aan een Nederlandse rivier; een Zuid-Limburgse hoeve is de angstaanjagende omgeving in *Reddende engel* (2017). De weersomstandigheden (onweer, overstromingen) of andere tegenslag (benzinetank leeg, stroomuitval) helpen alsnog een handje om de gewenste sfeer op te roepen. Het bovennatuurlijke blijft overigens – afgezien van katholieke allusies – in Dorresteins werk vrijwel achterwege: je zult hooguit metaforische vampiers bij haar vinden. Juist *Weerwater* (2015), waar een ondoordringbare mist mensen domweg lijkt op te slokken, heeft wat metafysische trekjes. Voor die roman koos Dorrestein wel de meest *down-to-earth* setting die je je kunt voorstellen: nieuwbouwstad Almere, waar ze enige tijd verbleef als gastschrijver. Dat die plaats zich leende voor een verhaal met een apocalyptisch tintje verklaarde ze zo: “... nergens anders dan in Almere zijn de omstandigheden zo gevarieerd. In een roman die zich afspeelt in Almere zou je daardoor letterlijk álles kunnen laten gebeuren” (12). De mogelijkheden die het landschap al dan niet biedt voor griezelen blijken dus alsnog behoorlijk plooibaar, ook voor Dorrestein, ook in Nederlandse fictie.

Hella Haasse was in de jaren tachtig de eerste die wees op het gotieke karakter van Dorresteins werk, en zij interpreteerde dat als onderdeel van een traditie van vrouwelijke auteurs die het genre van de *gothic novel* gebruikten om hun feministische opstandigheid vorm te geven. Geïnspireerd door Haasse verkenden Rosemarie Buikema en Lies Wesseling (2006) de mogelijkheden van een gotiek perspectief op

de Nederlandse literatuur verder in *Het heilige huis. De gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur*. In hun analyses van werk van onder anderen Haasse, Ruebsamen, Dorrestein en Hermans lag de nadruk niet alleen op vrouwelijke *gothic*, en ook niet zozeer op het landschap, maar meer – zoals de titel al weergeeft – op het huis als gotieke setting. Het gotieke huis fungeert als een meerduidige betekenaar: het is de locus van dreigingen binnen het kerngezin – quod erat demonstrandum door Dorrestein in *Een hart van steen* (1998) – maar ook het symbool van de ontsporende menselijke psyche of de natie. Zelf las ik in mijn proefschrift gotieke motieven in Nederlandse romans als een manier om ambivalenties te articuleren over de voortschrijdende moderniteit, in het bijzonder over vrouwenemancipatie of seksuele emancipatie (Andeweg, 2011).

Tegen het gotieke interpretatiekader is wel ingebracht dat het een *self-fulfilling prophecy* kan worden waarin elk spook een verdrongen verleden representeert en elk huis met een zolder of kelder een miniatuur is van een samenleving die haar onwelgevallige elementen graag achter slot en grendel houdt (zie bijvoorbeeld Berthold, 1998; Vervaeck, 2012). Door het verleden bij voorbaat op te vatten als een verzameling van onderdrukte trauma's of verdrongen waarheden zul je die trauma's onherroepelijk vinden, zo luidt de kritiek. Misschien zou dat verwijt terecht zijn als het gotieke (de monsters, de spoken) altijd op dezelfde manier geïnterpreteerd werd, wat ik zou willen bestrijden. Ja, er zijn ongetwijfeld voorbeelden te vinden van te formuleachtige interpretaties, maar gelezen in zijn cultuurhistorische context blijkt het gotieke steeds opnieuw een wendbaar repertoire dat tot allerlei verschillende interpretaties aanleiding geeft. De vraag ligt wellicht al daarvoor: kunnen of mogen spoken, vampiers en monsters wel als symbool van iets anders gelezen worden, als een symptoom van een maatschappelijke kwestie? Hoe lezen we tussen de regels door, en wat kan eigenlijk gelden als een goede interpretatie?

Het einde van de cultuurkritiek?

In academische debatten over *close reading* en cultuurkritiek van de afgelopen vijftien jaar is het einde van de cultuurkritiek en het bijbehorende symptomatisch lezen herhaaldelijk afgekondigd. Eve Sedgwick (1997) wees al in de jaren negentig op de nadelen van de *hermeneutics of suspicion*, die zou kunnen ontaarden in een paranoïde zoektocht naar verborgen betekenissen, en zij muntte 'reparatief lezen' als alternatief. Stephen Best en Sharon Marcus (2009) stelden 'oppervlakte-lezen' voor als remedie, gevolgd door Rita Felski (2015) die een 'affectieve hermeneutiek' bepleitte. Uit andere hoek, maar met vergelijkbare kritiek, kwam Bruno Latour. Zijn "Why has critique run out of steam" (Latour, 2004) is een pleidooi voor 'herbeschrijving' in plaats van deconstructie, voor wat hij een gedetailleerde en op feiten

berustende leeswijze noemde. Hoewel de kritiek van deze auteurs op diverse punten verschilt, heeft zij als overeenkomst dat ze de waarde van cultuurkritisch lezen ter discussie stelt en vraagtekens zet bij de zoektocht naar diepere betekenissen. Best en Marcus riepen expliciet op om ‘ghosts as presences, not as absences’ te lezen, een oproep waaraan Heather Love gehoor gaf door een ‘oppervlakte-lezing’ van Toni Morrisons *Beloved* te doen (Love, 2010). Daarin duidt Love niet, zoals veel anderen voor haar, het spook *Beloved* als symbolische representant van het verdrongen slavernijverleden. Love laat juist gedetailleerd zien hoe de verteller zich in de cruciale moordscène strikt beperkt tot een beschrijving van buitenaf en zo de dehumanisering van slavernij vormgeeft. Hoewel Love’s artikel een waardevolle aanvulling vormt op de *Beloved*-literatuur, zou ik het geen diskwalificatie van cultuurkritiek willen noemen. Love vestigt weliswaar de aandacht op wat er aan de oppervlakte van de tekst gebeurt, op het niveau van het registreren van de gebeurtenissen. Door de interpretatie van het spook volledig links te laten liggen lijkt ze te willen zeggen dat een interpretatie van het spook als symbool voor het gewelddadige slavernijverleden niet nodig is als dat geweld al zo duidelijk op het niveau van de gebeurtenissen aanwezig is. Toch neemt haar artikel de vraag niet weg hoe het spook als bovennatuurlijke realiteit te begrijpen valt: ook dat vraagt om een duiding.

Tegen Best en Marcus (2009) die vinden dat we spoken spoken moeten laten (“[letting] ghosts be ghosts, instead of saying what they are ghosts of”(13)) brengt Esther Peeren (2022) in dat een spook nu eenmaal per definitie een spoor is van iets anders. Zij pleit daarom juist voor het in ere herstellen van het symptomatische lezen. Het lezen en interpreteren van sporen en symptomen in teksten die naar iets voorbij zichzelf verwijzen is daarom onvermijdelijk en noodzakelijk (ibid.). Zij wijst er bovendien op dat de schijnbare heldere tegenstelling tussen letterlijke (oppervlakte) en figuurlijke (diepte) betekenissen vaak helemaal niet zo duidelijk is. Ook Rosemarie Buikema laat in haar exemplarische lezingen van werk van onder anderen Louis Couperus, Marlene van Niekerk en Charlotte Mutsaers zien dat cultuurkritiek gebaat is bij symptomatisch lezen, want “[a]chter iedere alledaagse werkelijkheid kan een singuliere diepere waarheid schuilgaan.” (Buikema 2017, 195).

Gotiek Brabant

Het belang van ‘lees maar, er staat niet wat er staat’ laat zich goed illustreren aan de hand van Simone Atangana Bekono’s recente novelle *Zo hoog de zon stond* (2022). Atangana Bekono betoont zich een waardig opvolger van Dorrestein als schrijfster van *gothic novels*. In haar nachtmerrie-achtige verhaal verbeeldt zij een voor Nederland nieuw gotiek landschap: een niet nader gespecificeerd villadorp in

Brabant, dat zucht onder een aanhoudende hittegolf en waar een buitenstaander haar leven niet zeker is. *Zo hoog de zon stond* roept associaties op met de *southern gothic* van Flannery O'Connor in zijn beschrijvingen van de hallucinerende glas-hardheid van de hitte, en doet in zijn verhaalgegeven denken aan Jordan Peeles horrorfilm *Get Out* (2017). In die film lokt een ogenschijnlijk liberale Amerikaanse witte familie zwarte jongemannen naar hun afgelegen landhuis om vervolgens op hun lichamen te parasiteren. Ook Atangana Bekono's hoofdpersoon Sonny heeft het gevoel dat er langzaam bezit van haar wordt genomen.

Twintiger Sonny is zoekende naar haar plek in de wereld – de belofte van een kosmopolitisch bestaan als kunstenaar is in de rauwe werkelijkheid van Barcelona en San Francisco uiteengespat. Net zomin als ze weet waar ze thuishoort, weet ze hoe ze zich voelt: “Ze probeerde een gevoel in haar lijf te lokaliseren (...) maar er zat niks daarbinnen. Ze voelde zich leeg. Op” (9). Deze burn-out brengt haar terug naar af, naar haar Brabantse geboortedorp waar ze tijdelijk haar intrek neemt in het huis van haar ouders. Myrthe, een oud-klasgenoot die toevallig ook de zomer doorbrengt in het dorp, reageert enthousiast op Sonny's instagrampost en nodigt haar uit om te komen logeren. Na een gênante zoenscène, jaren eerder op een feest, hebben ze elkaar niet meer gezien. In de villa van Myrthes ouders brengen Myrthe en Sonny een week door (of korter, of langer, dat is niet helemaal duidelijk) die gaandeweg flink ontspoot.

Onder Atangana Bekono's handen krijgt Brabant een gotiek jasje, en dat zit als gegoten. Wie had dat kunnen denken? In de hedendaagse populaire cultuur komt Brabant meestal naar voren als een bierovergoten centrum van gezelligheid, bezongen in liederen als “Brabantse nachten zijn lang” (1990) van Arie Ribbens en “Brabant” (2002) van Guus Meeuwis. Dat Brabant is overweldigend wit, een stereotype waar de cabaretier Steven Brunswijk – van Surinaamse afkomst en sprekend in Tilburgs dialect – zich toe probeerde te verhouden als ‘Brabo-n**’, een naam waar hij in 2018 expliciet afstand van nam. Het beeld van Brabantse ons-kent-onsgezelligheid verkeert dan ook makkelijk in zijn xenofobe, racistische tegendeel, waarbij de grens tussen realisme en satire vaak dun lijkt. Voorbeelden zijn Theo Maassens monoloog over Eindhoven (1994) en de populaire tv-serie *New Kids* uit de jaren nul, met de hangjongeren uit Maaskantje in de hoofdrol. Ook in het VPRO-programma *Radio Bergeijk*, en de cursussen ‘Brabants met Theo & Victor’ van *Draadstaal* is de gemene deler een nogal agressieve, witte, homofobe en vaak opzichtig bekrompen mannelijkheid die door makers wordt bespot maar ook vaak bevestigd lijkt te worden.

Atangana Bekono plaatst tegenover deze representaties van Brabant een vrouwelijke variant. Haar Brabant wordt niet getypeerd door een bruisende kroeg, maar door een hypergeïndividualiseerd dorp waar men liever geen pottenkijkers heeft. De associaties met het Amerikaanse zuiden liggen voor het oprapen, niet

alleen door de smeltende hitte maar ook door terloopse verwijzingen naar slavernij. In het dorp staan de “nieuwbouvilla’s van succesvolle boeren, gewiekste handelaren en eigenaren van transportbedrijven” (21), en Myrthes vader is een van die *nouveau riches*: rijk genoeg “om de hele wijk op te kopen – inclusief de mensen die erin woonden” (22). In het contact tussen Myrthe en Sonny blijft veel onbenoemd, maar het contrast tussen de blonde Myrthe in haar stralend witte shorts en top en Sonny – zweterig en ongesteld – in haar bruine linnen rok en verwassen hemd is duidelijk genoeg. Er zijn sporadische verwijzingen naar kleur: Sonny’s uitroep “wie ben ik, James Baldwin?” (8), haar ouders die de zomer doorbrengen bij familie in Kaapverdië, haar haar dat wordt beschreven als *locs*. Niets hiervan wordt expliciet gethematiseerd, maar als Sonny in dorp foto’s neemt wordt ze argwanend bejegend door de buurtbewoners. Omdat elke aanwezigheid van niet-buurtbewoners als bedreigend ervaren wordt? Of omdat Sonny niet wit is? Als ze nadenkt over het fotografieproject waar ze aan wil werken om zichzelf terug te vinden als kunstenaar gaat het “over klasse in Brabant, vrouwelijkheid, het landschap” (23). Niet over seksualiteit en kleur dus, onderwerpen die zich juist wel opdringen in Sonny’s leven en tijdens haar verblijf in de beklemmende villa, maar die nauwelijks woorden krijgen. Wie is zij en hoe kan zij zich verhouden tot een vijandige buitenwereld?

Sonny’s verlangen om tijdelijk te ontsnappen aan haar eigen bestaan als kunstenaar enerzijds, en de angst om te verdwijnen anderzijds, zijn twee kanten van dezelfde medaille: “Sonny zou hier op de oprit van het huis kunnen wegsmelten, langzaam op de tegels leegdruppelen, totaal vloeibaar worden tot ze tussen de groeven door zou sijpelen, opgezogen werd door de aarde eronder. Weg. En dat was juist niet meer de bedoeling.” (15). Ook bij Myrthe voelt ze aantrekking en angst. Myrthe vindt haar eigen leven als styliste – vormgeefster van het oppervlak – beduidend minder interessant dan Sonny’s kunstenaarsbestaan, en stort zich als een vampier op Sonny. Sonny laat zich graag inpalmen, maar voelt ook het duister aan haar vingertoppen likken: het verlangen om te verdwijnen en het gevaar van zelfverlies strijden om voorrang. Deze ambivalentie wordt met gotieke beelden vormgegeven. Naarmate de dagen verstrijken en de grenzen van tijd en ruimte vervagen door drank en drugs, worden Sonny’s nachtmerries steeds groter: ze droomt dat Myrthe haar buik gretig leeg graait.

Diepte en oppervlakte

Binnen en buiten, oppervlakte en diepte worden op verschillende manieren gethematiseerd in *Zo hoog de zon stond*, en laten zich zowel letterlijk (beschrijvend) lezen als symbolisch interpreteren. Zo is daar de villa van Myrthes ouders. Die

is een toonbeeld van moderniteit: er zijn blinkende glazen panelen die met een knopje bediend kunnen worden, onzichtbare inloopkasten en technologische snufjes. Een virtuele assistent, Fiona, probeert voortdurend contact te maken, maar bewerkstelligt juist ontoegankelijkheid. Uitzonderingen op deze hypermoderne omgeving zijn de sinistere gietijzeren deurklopper in de vorm van een vrouwenhand, en Sonny's logeerkamer onder het rieten dak, de enige ruimte in het huis waar geen Fiona is – daar is de 'madwoman in the attic' niet ver weg. Alle sporen die Myrthe en Sonny achterlaten, de rotzooi van hun drankgelagen (peuken, gebroken glas, bebloede lakens) worden steeds op mysterieuze wijze uitgewist. Deze smetteloze oppervlakken zijn niet alleen een realistisch beschreven indicator van een door rijkdom en materialisme gecreëerde omgeving, maar werken ook symbolisch vervreemdend en maken het huis tot een onheilspellende omgeving. Maar wat bedekken de glanzende oppervlakken in Myrthes villa? Verhullen ze een leegte of een diepte – is daaronder domweg niets of bevindt zich daar iets onnoembaars, het verdrongene? Allebei, lijkt de novelle te suggereren: de (symbolische) leegte van Myrthes bestaan en het (letterlijke) verdrongene van de voorwaarden die zo'n leven mogelijk maken.

Het huis blijkt niet alleen een virtuele assistent te hebben, maar ook een menselijke werkster, Lili. Haar aanwezigheid is een afwezigheid: zij zorgt ervoor dat alle oppervlakken weer blinken, maar zichzelf mag niet gezien worden, alleen haar werk. Het spoor van onzichtbaarheid dat zij trekt vormt haar bestaansrecht. Sonny komt haar op een dag echter per ongeluk tegen en spreekt haar aan. Lili is waarschijnlijk een migrant: ze "spreekt met een accent maar Sonny kan de oorsprong niet herleiden" (89). Na haar gesprek met Lili voelt Sonny "ineens weer [dat ze] een lichaam heeft, schreeuwend van de pijn en kapot en log" (90): alsof de ontmoeting met de andere (Andere) vrouw, haar zelfbewustzijn in de zin van lichamelijke ervaring heeft ge(re)activeerd. Sonny wil weten "uit welke kieren en gaten Lili vandaan komt" (91). Voordat ze daarover na kan denken jaagt Myrthe Lili krijsend weg.

Sonny's grootste angst is om zelf onzichtbaar te worden, door de kieren te verdwijnen – om even onzichtbaar te worden als Lili? In haar pogingen die angst te bezweren klinkt de taal van de mindfulness mee, die loslaten tot deugd verheven heeft: "Je kunt iets van jezelf kwijtraken maar misschien had je dat dan ook niet nodig. En dat is ook oké" (95). Maar het loslaten van het zelf is een luxe die wellicht is weggelegd voor witte rijke vrouwen als Myrthe, maar niet voor iemand als Sonny. Wil ze niet door de kieren van haar bestaan verdwijnen dan zal ze zich juist zichtbaar moeten maken. Dat doet ze via haar fotografie; haar foto's zijn haar reddingsboei. Het zijn registraties, uitsneden uit de weezinwekkende werkelijkheid waarin ze zich bevindt: een dood konijn op straat, een kotsende Myrthe. Maar tegelijkertijd – of preciezer gezegd: juist in hun hoedanigheid als uitsneden – staan die foto's voor iets anders: voor Sonny's identiteit als kunstenaar. Daarom is het voor

Sonny letterlijk en figuurlijk van levensbelang dat ze haar camera heeft, en hem terugkrijgt als Myrthe hem afpakt. Sonny's foto's zijn oppervlak en diepte tegelijk, en het onderscheid daartussen is niet houdbaar: zonder deze registraties van de buitenwereld geen zelf, geen binnenste, zonder foto's geen identiteit als kunstenaar. De beschrijving is tegelijkertijd symptoom, en voor cultuurkritiek is het wezenlijk om zulke connecties tussen oppervlak en diepte te (blijven) zien. Romans – zeker ook gotieke – vestigen onze aandacht op de meerduidigheid van tekst en teken. Rosemarie Buikema (2017) verwoordt treffend waarom het belangrijk is om onze aandacht daarvoor te trainen: “De potentiële revolte van literatuur en kunst voltrekt zich juist daar waar een gevoeligheid ontstaat voor dat wat zich niet in eenduidige waarheden laat bepalen of toe-eigenen; een gevoeligheid voor de vreemdheid, het in beweging zijn, ook van het alledaagse” (195).

Bibliografie

- Andeweg, Agnes. 2011. *Griezelig gewoon. Gotieke verschijningen in Nederlandse romans 1980-1995*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Atangana Bekono, Simone. 2022. *Zo hoog de zon stond*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Berthold, Dennis. 1998. “Teresa A. Goddu, Gothic America: Narrative, History, and Nation. Review”. *Romantic Circles*, 6 juli 1998.
- Best, Stephen en Sharon Marcus. 2009. “Surface Reading: An Introduction”. *Representations* 108(1): 1–21.
- Buikema, Rosemarie. 2017. *Revoltes in de cultuurkritiek*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Buikema, Rosemarie en Lies Wesseling. 2006. *Het heilige huis. De gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Dorrestein, Renate. 2015. *Weerwater*. Amsterdam: Uitgeverij Podium.
- Felski, Rita. 2015. *The Limits of Critique*. Chicago: University of Chicago Press. <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/L/b021386290.html>
- Latour, Bruno. 2004. “Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”. *Critical Inquiry* 30(2): 225-248.
- Love, Heather. 2010. “Close but Not Deep: Literary Ethics and the Descriptive Turn”. *New Literary History* 41(2): 371-391.
- Opmeer, Annemarie. 2003. “De club van de zwarte hand. Interview met Renate Dorrestein”. *Passionate*. https://www.dbnl.org/tekst/_pas002200301_01/_pas002200301_01_0041.php
- Peeren, Esther. 2022. “Suspicious Minds: Critique as Symptomatic Reading”. In *The Ends of Critique: Methods, Institutions, Politics*, onder redactie van Kathrin Thiele, Birgit Kaiser en Timothy O’Leary, 97-116. New Critical Humanities. Washington: Rowman & Littlefield.

Sedgwick, Eve Kosofsky. 1997. "Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is About You". In *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, onder redactie van Eve Kosofsky Sedgwick, 1-38. Durham & Londen: Duke University Press.

Vervaeck, Bart. 2012. "Eigen aard is goud waard. Kroniek letterkunde". *Internationale Neerlandistiek* 50(4): 261-269.

About the author

Agnes Andeweg: universitair hoofddocent moderne literatuur, University College Utrecht.

Caught in a flash, arrested at a standstill

German colonialism and the Holocaust in William Kentridge's *Black Box* – A reading with Benjamin and Buikema

Doro Wiese

Abstract: This article seeks to articulate in one image the diverse genocides in German history, an image able to capture the piling wreckage of history in a flash. The point of departure is a multimedia installation by William Kentridge called *Black Box* (2005), in which he thematizes the Herero and Namaqua genocide during German colonial rule between 1904 and 1908. This research wants to respond to Kentridge's demand for grief work, and relies on Walter Benjamin's (1968) vision of history writing and Rosemarie Buikema's (2020) concept of revolts to seek out theoretical and conceptual possibilities that allow it to posit simultaneously the singularity of the Holocaust, to articulate its deep connections with colonial crimes, and to demand a working through of Germany's genocidal history.

Keywords: Benjaminian concepts of time and history, Buikema's revolts and cultural critique

Introduction

In this essay, William Kentridge's installation *Black Box* (2005), Walter Benjamin's philosophy, and Rosemarie Buikema's (2020) vision of revolts serve as points of departure to develop an alternative concept of history. In Kentridge's artwork, two different genocides intersect one another: the 1904-08 genocide of the Herero and Nama people in former German South West Africa and the European Holocaust under German fascist rule. In *Black Box* (2005), metamorphosing symbols pertaining to both historical events are projected onto the curtains and the backdrop of a miniature theatre. Allusions to colonial history – established through symbols of exploitation, violence, and genocide – are constellated with images that stand in for the murderous extermination politics of German fascism. The visions expressed in

Kentridge's (2005) artwork will converge with Walter Benjamin's (1968) historical materialism and Rosemarie Buikema's (2020) cultural critiques to develop an outlook on history that forecloses notions of historical continuity, causality, or temporal linearity. This essay investigates ideas Benjamin, Buikema, and Kentridge express conceptually and visually to suggest that the best way to constellate historical events is to search out points of overlap, stratification, and transformation. It inscribes itself into a current debate about whether Auschwitz' singularity means that it cannot be compared to other genocides. It answers to the demand for a cultural archive that includes colonial violence in its memory as much as the Shoah, while bypassing notions of similarity and causality.

Shaping time

A stick puppet enters the middle stage on one of the rails, grieving before projected Waterberg images, a site where in 1904, the Herero people were defeated by Germany's imperial army and 50,000 people died of dehydration when driven into the desert of Omaheke. Here a present reaction, mourning and sadness, is entwined with a past event. This entwinement allows, as Buikema (2020) has pointed out in her reading of Kentridge's artwork, that historical events can be represented which have previously been wilfully forgotten (Benjamin, 1968, 131). Benjamin would call the idea that springs out of such a constellation of past and present "the dialectical image" (*passim*). The dialectical image comes into being "[w]here thinking suddenly stops in a configuration pregnant with tensions" (262), tensions that provoke a shock, thereby arresting (the idea of) movement and development. Frictions and oppositions between remnants of the past and objects of the present elicit this shock, constellating two temporalities that cannot be synthesized into a narrative of progress and causality, "of the homogeneous course of history" (263). By interrupting developmental expectations and the experience of a constantly evolving capitalist production, a rethinking of history and the present is possible and their painful aspects can be worked through (Buikema, 2020, 7). According to Benjamin, the dialectical image is the outcome of a juxtaposition and montage of material objects. Capturing the dialectical image that springs out of this constellation is the task of the historical materialist, one accomplished through a translation into conceptual language that recollects specificities and differences. It is my contention that Kentridge's constellation of past and present objects facilitates the emergence of the dialectical image, one that asks for a critical return to events that are otherwise revolting and object to a cultural amnesia (Buikema, 2020, 131).

What connects Benjamin's (1988) concepts of time and history and Buikema's (2020) notion of revolt as a mode of cultural critique with Kentridge's *Black Box* (2005)? It

is above all the media and technical aspects of Kentridge's (2005) work that link it to Benjamin's and Buikema's understanding of the historian and cultural critique's task. In his *Theses on the Philosophy of History* (1968), Walter Benjamin addresses the need "to brush history against the grain" (257). To do so, one needs a certain method: historical materialism – "the practice of conceiving history in contrast to historical progressivism or historicism" (Cvoro, 2008, 89). Only the historical materialist, says Benjamin, has the strength to break away from "the epic element in history" (1975, 29). The historical materialist is ultimately a blaster. Her or his aim is to explode 'the continuum of history' to get hold of an image that would otherwise flit by. The image that the historical materialist gets hold of is not history itself. Rather, "it presents a given experience with the past" (ibid.) that can take into account why "this fragment of the past finds itself precisely in this present" (28). For Buikema, the emergence of such fragments of the past in the present potentially gives rise to a 'poetics of recycling' which imbues "existing material (...) with new meanings" (2020, 9).

This essay demonstrates how William Kentridge, in his multimedia installation *Black Box* (2005), becomes the historical materialist and recycler that Benjamin and Buikema envision. This is the case because Kentridge evokes, ultimately, an image of history that is guided by layers and overlap instead of progress; metamorphoses instead of development. Kentridge's installation creates an image archive that is necessarily incomplete and whose interpretation relies on the subjective labour of the audience's thinking and feeling mind. He constellates different, non-identical events that are distant in time and place from each other. All these elements strive toward an understanding of image-making as a constructive, meaning-making activity that influences an audience's subjectivity, which is in turn held responsible for the resulting interpretation. Besides these media and technical concerns, the illusiveness and discontinuity of the images themselves demand emphasis if we want to connect the artwork's characteristics to Benjamin's (1968; 1975) and Buikema's (2020) ideas about the historian's task. *Black Box's* (2005) images, in particular its drawings and collages, are continuously metamorphosing and generating metaphors; therefore, their meaning cannot be finalized. Kentridge's (2005) drawings, just like Benjamin's images of the past, flit past. Often arranged on phenakistoscope disk that turns so quickly the images blur, Kentridge's (2005) images frequently grow unrecognizable and convey the impression that their content and meaning is irrevocably lost. Images shown under such conditions can no longer be deciphered. They belong to a singular, irretrievable past. The permanent transfiguration of the drawings and collages ensures that no fixed image or representation of the past emerges. And precisely because Kentridge uses images that are constantly transforming, their meaning can only be determined through an attempted symbolisation, allegorisation, or verbalisation: a transferal into another medium (for instance language) that provokes a standstill. Kentridge's flitting images are

graspable only through a translation into symbols and words, and therefore they become simultaneously entwined with the translator's present.

Within the black box

Kentridge's (2005) mixed-media installation derives its name from three different black boxes: the proscenium stage, which was developed in the 15th century to provide spectacular visual effects to its audience; the folding camera of the 19th and early 20th century, whose mechanism allowed the photographer to adjust the focal distance of an image; and the flight recorder of planes. These three media provide different knowledge to its recipients that Kentridge exploits in a specific manner, which I would like to lay out in the following analysis.

The proscenium stage is meant to unite character, place, and time by providing just one stage instead of several. Kentridge alludes to the baroque version of the proscenium in which the depth of the stage serves to allow a quick change from one scene to the other – such as by drawing curtains in the back, middle or front, or by introducing a new scenery. This kind of proscenium makes viewers aware of the simultaneous existence of other locations, actions, times, and characters that are absent from the scene but possibly waiting in the wings. According to Rosemarie Buikema (2016), the baroque theatre also articulates “a return to objects” (261) which have lost a metaphysical meaning. Kentridge exploits this kind of stage by projecting images onto different curtains in the front, middle, or back, and by introducing various puppets or characters that enter the stage on one of the rails that divide the stage. He thereby creates the idea that the images he shows exist simultaneously in time while remaining geographically unconnected.

This technique and its effect have already emerged at the beginning of the shadow play integral to the installation, when an image of the world under the header *Berlin* falls onto a curtain in the foreground of the stage. Subsequently, the curtain parts and a series of images flash onto the stage's backdrop, concluding with a hand-drawn map of the Waterberg and its surroundings. In this way, the installation *Black Box* brings two different locations – Berlin and the Waterberg – into play, and insinuates they are connected to each other by a history of exploitation, symbolized by images that metamorphose and alternate between rotary drills and men who club both one another and helpless victims. Kentridge's smart use of the baroque proscenium's depths brings two historical locations – one in Africa, one in Europe – into inexplicable proximity. He shows the exploitative and brutal nature of this form of contact and alludes to colonial conquest practices of mapping, measuring, and naming.

In addition to creative use of the stage's depth, the framing curtains play an important role too, since they limit or delimit different locations and can provide, in the manner of Brechtian theatre, a commentary. The final curtain, for instance, is engraved with the words "negative" (on the left hand side) and "dialectics" (on the right hand side), thereby alluding to the impasse, which Theodor W. Adorno delineates in his *Negative Dialectics*, of concepts coming into existence under social conditions that determine what they can describe: "They are moments of the reality that requires their formation, primarily for the control of nature" (1973, 11). Instead of claiming to represent the object conceptually, philosophy is tasked with scrutinizing and laying bare its own processes of concept creation – these being tainted by subjectivity and sociality – and revealing the non-identity between the-thing-in-itself and thought. For Adorno (1973), however, the mind cannot stand still. This is because the mind's encounter with the things of the world will always lead to theory, interpretation, and/or narrativization, a process that, for Buikema (2020), gives rise to re-significations that can be taken up to revolt against hegemonic exclusions. This stands in contrast to Benjamin's (1968) ideas, who wants to establish a shock, a standstill, a moment through which these forms of development are suspended. If we accept the argument that Kentridge's artwork incorporates Benjamin's historiographical suggestions about dialectical images, Kentridge (2005) like Adorno (1973) aims to lay bare the impossibility of grasping reality through thought, while he produces, as Benjamin's (1998) understanding of dialectical images demands, the impossibility of constructing narratives, theories, or interpretations that pass themselves off as seamless representations of reality (cf. Feldman, 2011; Haverkamp, 1992). Kentridge revolts against the integration of images into a form that denies its construction, and thereby deconstructs tales of origins (Buikema, 2020, 138).

The folding camera, which is the second device that the title *Black Box* (2005) alludes to, in turn allows the photographer to adjust focus and distance for an event, and that is paramount to constructing, through selection, which details are shown in an image and which ones remain left out. The folding camera hints at the photographer's activity when taking pictures. The folding camera's oversized presence as a set piece in *Black Box* also makes us aware of how little of reality photographs capture when we compare their scope with the vast spaces beyond them – an experience offered to museum visitors through the installation space itself. The articulation of the photographic apparatus hints at the selectiveness of photographs and, simultaneously, at a world outside that will never find its way into the pictures taken and preserved for later generations. *Black Box* highlights the interference of the photographic apparatus in photography, an apparatus hidden from view whenever we look at photographs later on. This emphasis stresses

the material aspect of photography, reminding us that any memory evoked by photographs relies on concrete forms of memorization, and of exclusion too (cf. Cadava, 1992; Koch, 1992). The emphasis on the photographic apparatus in *Black Box* allows the audience to experience how limited modern visual forms are that distribute and circulate knowledge about events. Relying on Benjamin's insight that the 20th-century arrival of reproductive media like film and photography inaugurated them as the main sources of information on distant experiences or nearby events for the masses, Eduardo Cadava (1997) admonishes us in *Words of Light* to consider the artificiality of memories that result from them and the effects of ensuing archiving. Given that reproductive media are nowadays playing a considerable part in the constitution of a visual archive through which historical knowledge is conferred, this insight allows the audience to grow aware of archives' limitations and involvement in power relations. As Randall C. Jimerson (2009) reminds us, "[t]he archival record (...) represents power relationships in society, both in the events, persons, and ideas memorialized in the documents themselves and in the process of how they are selected for preservation and validation within archival repositories" (212). What is selected to be documented for posterity, as well as decisions regarding its storage and archiving, is influenced by power relations, too (cf. Derrida, 1995). The selective focus of photography is a useful allegory for this condition of historical knowledge and individual, social, and cultural memory.

Cadava also forefronts Benjamin's recurrent likening of historiography to photography in his essays, suggesting that the photographic apparatus can act as an allegory for history writing. Especially because photographs arrest movements in time and space and create a caesura in the course of action, Benjamin has resorted to the qualities of photography when describing the tasks of the historical materialist. By definition, photographs display objects severed from their context: there is just one moment in the life of an object captured, and the object has been cut off from its surroundings, too. According to Cadava, this fundamental incompleteness and lack within the medium is easily forgotten because of its iconic quality. In his view, however, this fundamental lack makes history possible, "the history of photography as well as the history inaugurated by the photograph" (Cadava, 1992, 93). The realization of photography's incompleteness may drive the urge to sustain, through historical research or by fictionalizing accounts, what has been missing from the historical record (cf. Wiese, 2014). Buikema argues that art's rearticulation of history makes past, present, and future contemporaneous, and gives rise to "a renewal of social relations through symbolic rearticulation" (2020, 7).

A flight recorder is the third black box that the title alludes to. It is an aural and electronic recording device that registers either flight data or conversations in the cockpit. A plane's black box is a testimony of the aircraft's flight history that

assists investigations in case of a crash. Because flight recorders can repeat and document past events, they perform an uncanny recreation of the past. Flight recorders consequently hint at the possibility of citing details from past events in the present. Additionally, the title *Black Box*, in conjunction with its allusion to the flight recorder, hints possibly towards the different music fragments that serve in the installation like the *March of the Priest* recording from Mozart's *Magic Flute*. As Kentridge revealed in an interview, this recording aired in Berlin during a 1937 concert where numerous Nazi dignitaries were present (Buikema, 2016, 252). And while it is impossible to know the origin of the recording unless one is told, it is nevertheless telling that Kentridge uses this song, which speaks about universal love, friendship, and forgiveness in sacred halls, to accompany brutal beatings: "There is no document of culture which is not at the same time a document of barbarism" (Benjamin, 1968, 256).

As my reading of the *Black Box* (2005) shows, Kentridge's installation brings forth allusions and undermines dichotomies of absence and presence, on- and offstage, present and past, in and off the grid, to make us aware that any focal point is constructed and consequently a matter of choice. What role the past plays in the present is dependent on decisions that we as contemporary agents make and construct; it is our charge to extend our knowledge so that it includes what has been left out.

Setting sail

To be confronted with the past means to be confronted with incompleteness and loss. What belongs to the past is always irrevocably past; it cannot be brought back into the present. Buikema therefore writes that "Every past is a heritage without a testament" (2020, 3), which demands from the critical audience to compile it collectively. Grief, triggered by the realization of loss's irreversibility, constitutes a reaction in need of translation too. For Benjamin, only a redeemed mankind "has its past become citable in all its moments" (Benjamin, 1968, 254). As people who have not been redeemed, we are unable to articulate the past "the way it really was", as Benjamin reminds us and as Ranke first wrote (255). As materialist dialecticians, we struggle still to repeat the image received when experiencing danger. Cancelling the idea of progress and continuity, we could adopt the viewpoint of the angel of history, who does not perceive a chain of events but a catastrophe, "which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his [or her] feet" (257). Going one step further, Buikema (2020) asks us to engage with these wreckages to be able to establish new meanings that revolt against uniform thinking.

As is well known, in the body of all Benjamin's writings, a concept of time emerges that is permeated by fractures, cracks, jumps, snapshots, and diverse temporal dimensions. It is the task of the historical materialist "to blast open the continuum of history" (1968, 262), to seize an image "as it flashes up at a moment of danger" (255). By no means, however, can this picture stand in for the past. It is a constructed, constellated image that derives from the past but cannot represent it. In her reading of Kentridge's *Black Box* (2005), Buikema (2020), therefore argues that the past is a palimpsest that can only be read through the traces it has left behind (138).

In his notes, Benjamin compares the historical materialist with a photographer who operates a camera. The photographer deliberately chooses a field size, an angle, and the exposure before taking a picture, just like the historical materialist. Similarly to a photographer, once the photograph has been taken, the historical materialist knows that they have to develop the image – not photographically, but conceptually. The historical materialist, like the photographer, knows that the photographic plate they carry home is only a negative and, as such, far from a finality (see Benjamin, 1974, 1165). For Benjamin, the past is historically and materialistically made present when it is conceptually articulated by a subject that was previously overwhelmed by an image at the moment of danger. Only presence of mind will give rise to the expression and articulation of the image of the past, for the image flashes by unexpectedly and abruptly in memory. Buikema (2020, 141), on the other hand, is interested in the material remains of history, in ruins and decaying objects that need to be worked through to gain new meaning, and that direct us to a different future. For Benjamin and for Buikema, it is crucial that concepts, insights, significations are articulated to create a vantage point for envisioning the past and the future anew.

One must learn to set the concepts, Benjamin (1974) contends elsewhere. "For the dialectician, thinking means: setting sail," he writes. "*How* they are set is important. Words are sails. How they are set makes them concepts" (591; my translation). I would like to conclude with the concepts that meet Buikema's demand to face the past, and to make space for a continuous working through of histories too painful to remember – like the crimes committed in the name of the German people, the colonial genocide in Namibia and the Shoah. These terms are as follows: overlap and stratification rather than unfolding and linear progression; configurations of different time levels whose singular narratives do not merge; comments that do not strive for a solution but for a complication; transformation instead of development. I demand that the viewer, in a dialectic of standstill, breaks up the continuum of history and reassemble the images without narrative solution. Kentridge's *Black Box* lends itself to this work, which is ultimately that of remembering. This thinking does not measure the extent of a crime but is possessed by the need to perceive

and consider it, to work it through as Buikema (2020) exacts, and to capture its specificities and singularities in a memorized image and in conceptual language.

Bibliography

- Adorno, Theodor W. 1973. *Negative Dialectics*. Translated by E.B. Ashton. London, New York: Routledge.
- Benjamin, Walter. 1968. "Theses on the Philosophy of History". In *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, 253-265. New York: Schocken Books.
- Benjamin, Walter. 1975. "Eduard Fuchs: Collector and Historian". Translated by Knut Tarnowski. *New German Critique* 5: 27-58. <http://www.jstor.org/stable/487918>
- Benjamin, Walter. 1974. "Begriff der Geschichte". In *Gesammelte Schriften I.2*, edited by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, 693-704. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project*. Translated and edited by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. London: Belknap Press.
- Buikema, Rosemarie. 2016. "The Revolt of the Object". *Interventions* 18(2): 251-269. DOI: 10.1080/1369801X.2015.1106968
- Buikema, Rosemarie. 2020. *Revolts in Cultural Critique*. London: Rowman and Littlefield International.
- Cadava, Eduardo. 1992. "Words of Light: Theses on The Photography of History". *Diacritics* 22(2-4): 84-114.
- Cadava, Eduardo. 1997. *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton, NY: Princeton University Press.
- Cvoro, Uros. 2008. "Dialectical Image Today". *Continuum* 22(1): 89-98. <https://doi-org.ru.idm.oclc.org/10.1080/10304310701713542>
- Derrida, Jacques. 1995. "Archive Fever: A Freudian Impression". *Diacritics* 25(2): 9-63.
- Feldman, Karen S. 2011. "Not Dialectical Enough: On Benjamin, Adorno, and Autonomous Critique". *Philosophy and Rhetoric* 44(4): 336-362.
- Haverkamp, Anselm. 1992. "Notes on the 'Dialectical Image' (How Deconstructive Is It?)". *Diacritics* 22(3-4): 70-80.
- Jimerson, Randall C. 2009. *Archives Power. Memory, Accountability, and Social Justice*. Chicago: Society of American Archivists.
- Kentridge, William. 2005. *Black Box/Chambre Noir*. Mixed-media installation with video, 00:22:00h. Berlin: Deutsche Guggenheim.
- Koch, Gertrud. 1992. *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wiese, Doro. 2014. *The Powers of the False. Reading, Writing, Thinking beyond Truth and Fiction*. Evanston: Northwestern University Press.

About the author

Doro Wiese: Assistant Professor, Modern Languages and Cultures & Radboud Institute for Culture and History, Radboud University.

Revolt: The sense and non-sense of Kristeva

Layal Ftouni, Magdalena Górska & Jamila Mascot

Abstract: Revolt, for Julia Kristeva, is not as a singular socio-political moment of breaking away, but as Rosemarie Buikema puts it, “a process of movement and repetition” (Buikema, 2020, 6), “a reversal, a relocation, a transformation, but also a return” (7). The article returns to Kristeva’s original approach to revolt. It will first retrace Kristeva’s peculiar conceptualisation of this notion; particularly focusing on its psychoanalytical dimension vis-à-vis ‘the semiotic’ and ‘the symbolic’. The article further discuss the limits of revolt’s intimate framing and the shortfalls of what we argue is Kristeva’s exorcism of the political from the spirit of revolt.

Keywords: revolt, symbolic, semiotic, psychoanalysis, politics

Revolting, intimately

In *The Sense and Non-Sense of Revolt* ([1996] 2000) Kristeva examines the crisis of revolt, reflecting on the legacy of 1968 nearly three decades later. By observing the downfall of rebellious ideologies and the rise of consumerism and entertainment cultures in post-89 societies, Kristeva tackles the transformations that have trapped the spirit of revolt, eventually leading to an impasse. She particularly highlights the power vacuum inherent in the new world order and the emergence of what she terms the ‘patrimonial individual’ – a possessor of organs rather than an agentic subject.

In her view, the collapse of authority in modern technocratic regimes has dramatically jeopardized the culture of revolt, fuelling the proliferation of what she refers to as the ‘new maladies of the soul’. Prohibitions rather than *injustices* are indispensable for Kristeva to keep the spirit of revolt alive: “There is no revolt without prohibition of some sort. If there weren’t, whom would you revolt against?” (Kristeva, 2002, 31). Hence her concern for the triumph of neoliberal governance where “prohibition or power can no longer be found, disciplinary and administrative punishments multiply, repressing, or better still, normalizing everyone” (5).

While detecting and dissecting the causes of the current crisis of revolt, Kristeva also reiterates the question of its conditions of possibility with the declared intention to rekindle its flame through art, theory, and psychoanalysis. On the one hand, Kristeva embarks in a captivating journey through the polysemic etymology of revolt from Sanskrit to French delving into the multifaceted meaning of the term that encompasses notions of turning, returning, and overturning. On the other, she inscribes the tradition of revolt within a predominantly Euro-centred genealogy of critical theories and cultures of critique spanning Descartes' radical doubt and Hegel's concept of negativity as well as Freud's psychoanalysis and twentieth-century artistic avant-gardes.

In spite of the crisis of revolt she diagnosed, Kristeva emphasises the pressing need to revitalise the spirit of revolt for both individuals and collectivities insofar as "happiness only exists at the price of revolt" (2000, 7). According to her, revolt is not only essential for intimate growth but also vital for the survival of civilization itself. It becomes a matter of life and death, an imperative rather than an option.

Drawing on Freud, Kristeva (2000) considers three main instantiations of revolt. The first Oedipal expression of revolt, as exposed in *Totem and taboo* (1913), refers to the ancestral transgression of the father's tyrannical authority by his offspring serving as the genesis of civilization. In this context, the ongoing re-enactment of the parricide by means of rituals and sacrifices is, in Freud's view, what perpetuates the performance of revolt throughout history. A second significant manifestation of revolt is to be found in Freud's conception of anamnesis conceived as a Proustian search for lost time. Here, revolt designates the platonic move of returning to oneself for uncovering the truth, or the critical gesture of retrieving and reviving the past to work it through – it is in this sense that Buikema's conception of cultural critique finds its primary inspiration in Kristeva's works. Lastly, the third meaning Kristeva assigns to the concept of revolt centres around processes of displacement and combinatory games that occur within language and that she explores in art, literature, and psychoanalytical work.

Accordingly, the intimate realm of the psyche that is activated through psychoanalytic self-interrogation, art and literature is the privileged locus of revolt. However, revolt also exceeds the space of radical interiority as it is bound to creating new meanings that only emerge through the encounter between the self and the world, through the "interstice [where] appropriating and being possessed" that constitute the individual take place (Kristeva, 2002, 122). Kristeva's conceptualisation of revolt thus enacts a relation between the self and the world structured by negativity delineating the impetus of the negative in the *semiotic* – related to the maternal, the feminine, and the poetic – which she argues holds the potential to disrupt the *symbolic* – linked to the paternal, the authority and the law.

Subverting the social: on the semiotics of revolt

In *Revolution in Poetic Language* (1984), Kristeva introduces the concept of the semiotic as the site of libidinal drives that precedes the subject's constitution by and entry into the Symbolic. By means of the Law of the Father, the not-yet subject proceeds from the semiotic to the Symbolic and therefore to the realm of language and communicability. Although understood to be in a chronological relationship to one another, the boundaries of the semiotic and the symbolic, according to Kristeva, are porous. The "subject" of the drives and the subject of language are dialectically entangled. The former holds the power of the negative that can potentially challenge the latter. As Sina Kramer (2013) argues, the disruptive movement of the negativity of the semiotic in Kristeva's work becomes "the condition of the possibility of anything like a stable subject, but that is also the possibility of that subject's dissolution and fragmentation" (467).

The semiotic for Kristeva (1984) thus expresses the libidinal *within* the terms of language. And so, rather than engaging 'subjectivity' as proceeding from a pre-linguistic/ libidinal 'subject' to a speaking subject within the symbolic, Kristeva emphasises the processual nature of subjectivity as a subject on trial (*sujet en procès*). However, as Judith Butler (1989) points out, even as Kristeva is able to challenge the universalization of the paternal law in language, in the core of her logic, Kristeva understands the semiotic as subordinate to the Symbolic, which reinscribes the hierarchy and stability of the law she aims to subvert. Any complete breakaway from the symbolic inevitably leads to psychosis (105). As Butler writes:

Kristeva accepts the assumption(...) that the symbolic is fully subsumed under the "Law of the Father", and that the only modes of non-psychotic activity are those which participate in the symbolic to some extent. Her strategic task, then, is not to replace the symbolic with the semiotic nor to establish the semiotic as a rival cultural possibility, but rather to validate those experiences within the symbolic that permit a manifestation of the borders which divide the symbolic from the semiotic. (1989, 107)

In that sense Kristeva's (1984) approach is indeed not about breaking away from the Symbolic but about *working through* the already mentioned interstices of the Symbolic and the semiotic which are, however, in a hierarchical relationship. The question, therefore, is how powerful the working in the interstices may be in disrupting the Symbolic while staying within the realm of non-psychotic (i.e. in the realm of intelligibility that is enabled through the Symbolic). This working in the interstices – that for Kristeva constitutes revolt as a continuous process of reimagining, returning, and redefining – takes place through heterogenous

maternal drives and in poetic language that enact subversions. As the semiotic is the repressed interior of the Symbolic, revolt, then, can only act in a form of change-from-within of the hegemonic 'Law of the Father'.

But, importantly, what is central to this conceptualisation of revolt is the role of the maternal body. While the Symbolic is understood by Kristeva as a domain of culture and language, it is the maternal body that enables what Kristeva considers as a subversive potential of the semiotic. For Kristeva, the maternal body's subversive potential lies in its pre-discursive character, as existing prior to signification, prior to the paternal law. However, the notion of the maternal is problematically reified in the "naturalistic ontology" (Butler 1989, 104) that anchors Kristeva's understanding of the maternal body, maternal drives, and motherhood. As such the notion of the maternal is grounded in essentialised, naturalised, feminised, and heteronormative notion of motherhood which, while being assigned as a force of multiplicity, becomes as much a "univocal signifier" as the paternal law (114). Moreover, as Butler (1989) points out, Kristeva's notion of maternal body is itself discursively constituted (through e.g. heteronormative discourse of sexuality, womanhood, and female embodiment that are, in turn, also founded on the concept of maternal body as pre-discursive):

The law that is said to repress the semiotic may well be the governing principle of the semiotic itself, with the result that what passes as "maternal instinct" may well be a culturally constructed desire which is interpreted through a naturalistic vocabulary. And if that desire is constructed according to a law of kinship which requires the heterosexual production and reproduction of desire, then the vocabulary of naturalistic affect effectively renders that "paternal law" invisible. What Kristeva refers to as a "pre-paternal causality" would then appear as a paternal causality under the guise of a natural or distinctively maternal causality. (Butler, 1989, 115)

In that sense, the semiotic and the maternal body that is at its core are themselves products of and governed by the Symbolic they aim to subvert. Their relationship – and potential of subversion – takes place on the level of signification, as it is through signification that intelligibility is constituted and negotiated. Revolt – whose site once again resides in the psyche – then becomes a continuous reworking of existing relations of signification (Buikema, 2020, 7). This understanding of revolt then addresses the possibility of change from within the Symbolic, through the semiotic, on the level of signification. This is indeed an important work of continuous resignification in which the semiotic and the maternal are vehicles of a discursive revolt, while at the same time they cannot escape their own discursive (and Symbolic) constitution. For Kristeva, however, it is not possible to break away

from the Symbolic in an act of complete overthrowing. Her vision for political agency then lies in the reworking, relocating, returning, refiguring, resignifying. And it is the process of resignification that is the stage for revolt.

Exorcising the political

Despite Kristeva's (2002) claim of intimate revolt's framing as a "dialectic process" (120) her argument raises a manifestly a-dialectical dilemma qua politics. For her, only intimate revolt via radical questioning allows for the renewal of social relations and symbolic rearticulations. Political revolt, on the other hand, as a collective expression of discontent with the status quo, inevitably leads to dogmatic perseverance. Kristeva thus explicitly takes aim at political understandings of the concept of revolt that establish a rapprochement between revolt and revolution:

In contemporary society the word revolt means very schematically political revolution (...). I would like to strip the word "revolt" of its purely political sense. In all Western traditions, revolt is a very deep movement of discontent, anxiety, and anguish. In this sense, to say that revolt is only politics is a betrayal of this vast movement. People have reduced, castrated, and mutilated the concept of revolt by turning it only into politics. (2002, 99)

Detaching revolt from its ordinary political connotation, Kristeva thus frames it as an intrapsychic experience and/or a mode of representation that is embedded in language. The intimate act of returning and resignifying is key to revolt to avoid foreclosures of dogmatism or repetition of oppressive logics that consolidate the Symbolic order and the Law of the Father, both of which Kristeva argues are often reinstated in the tradition, process, and the aftermath of political revolutions:

When one is involved in politics it is very difficult to escape dogmatism (...). I am increasingly skeptical about the capacity of political movements to remain places of freedom. Liberation movements are often threatened and monitored. They become paranoid and turn into sects driven by death and dogmatism, often even with the best intentions. We saw this with the feminist movement which rapidly became a movement of chiefs where women crushed women inside the same group. (2002, 107-108)

Therefore, for Kristeva, revolt cannot be reduced to protest and rather designates a permanent movement of discontent in the pursuit of happiness. Revolution, instead, becomes synonymous with the death of revolt. As she argues:

What I am trying to say is that the meaning of revolt, which could be taken as revolution, would reduce the concept to socio-political protests. This constitutes a betrayal of revolt. Very often political movements have tried to abolish old values in order to replace them with new ones, but without questioning these new ideas. For example, the French Revolution was against the Ancien Regime. As a consequence, the Third-Estate becomes the new power, however the Third-Estate ceases to question itself. (...) Thus, you can see how the French Revolution becomes a betrayal of the initial movement of revolt. If you take the Russian Revolution, things are even clearer. The Russian Revolution established a totalitarian regime which betrayed the revolt, because the rebellion against the old bourgeois world forgot to question the new values that it put in its place. The so-called proletariat was the bearer of freedom. But the proletariat later became the Communist party without self-questioning, thus killing freedom. (2002, 102)

In Kristeva's view, history has sufficiently demonstrated that revolutionary adventures cannot but end up being reified into dogmatic nightmares. In this regard, her words align with Hannah Arendt's (1970) well-known apprehension that "The most radical revolutionary will become a conservative the day after the revolution" (70). Instead, revolt, qua permanent *revolvere*, appears as the only possible antidote against the fixation of new oppressive structures of power. For this purpose, revolt must be stripped of its all-encompassing political semantics and relocated in the intimate realm of the psyche:

One wonders if the realization of the revolt I am referring to is possible only in the private sphere: for example, in the psychoanalytical self-interrogation that people practice with themselves, or in an aesthetic framework (in literary or pictorial creation), or maybe in certain contexts that are not directly political, but at the meeting point between different religiosities that question the sacred. (Kristeva, 2002, 107)

In the end, Kristeva's disillusionment with politics drives her "to get back to the intimate well-springs of revolt" (2022, 85) at the expense of political engagement. This apolitical, if not outrightly anti-political, take on revolt is supplemented by a turn towards the spiritual dimension of revolt, or what she calls the 'new sacred'. The 'new sacred' she observes is free from the dogmatic ordinance of religion and its institutions. It is experienced in the search for happiness as a journey for the individual and by extension the social. This, she argues, was a primary demand of the May '68 revolts signalling an unprecedented shift in values from a fight for *homo faber* to that of *homo ludens* (2002, 36). For Kristeva, the 1968 revolt allowed psychic and bodily pleasures and desires to access representation and was less so

about economic equality or better working conditions and more about the pursuit of subjective freedoms through calling into question laws, norms, and orders. In Kristeva's own words, 1968 has been indeed the revolt of "young people abreacting their 'second Oedipus', i.e. their adolescence, on the back of an obsolete State and a prurient consumer society" (2002, 12). Interestingly, Kristeva's psychic portrait of the adolescent as a believer praises its faith or capacity for belief, which she considers crucial for both identity development and production of meaning. Marked by stubborn beliefs and romantic devotion and punctuated by identity crisis, the adolescent's faith may be crucial to rekindling a sense of revolt against the *ennui* pervading our post-1989 society of spectacle, according to Kristeva's diagnosis. For the adolescent, as much as for the believer and the revolutionary, all spirits that demand the impossible, intimate, and ceaseless questioning – Kristeva's only radical premise for revolt – meet the *longue durée* of an obstinate attachment to the ideal. However, in her turn to the 'new sacred', Kristeva extricates once more the political from the spirit of revolt, in a move akin to an exorcist ridding the soul from the haunting ghosts of death and defeat. The ghosts of failed liberation struggles, of the promise of communist utopia turned to totalitarianism, or those of the fall of socialism and the intensification of late neoliberal capitalism that haunt Europe today are exorcised into oblivion. As Enzo Traverso (2016) writes, the disenchantment with the revolutionary past of the twentieth century has made "the tension between the future and the past a sort of 'negative, mutilated dialectic' (xiv) often leading to a melancholic attachment to an ideal that never was and has no visible future; a melancholia that posits historical defeats as definitive downfalls. He further argues such "a theory of defeat is an attempt at exorcism" (33). Traverso makes a clear distinction between melancholia as an attempt at severing ties with the revolutionary past and transformative melancholia true to a Marxist tradition and that refuses to be overcome by such defeats. He writes:

Left-wing melancholy does not mean to abandon the idea of socialism or the hope for a better future; it means to rethink socialism in a time in which its memory is lost, hidden, and forgotten and needs to be redeemed. This melancholia does not mean lamenting a lost utopia, but rather rethinking a revolutionary project in a nonrevolutionary age. (2016, 20)

Despite Kristeva's attempt to revive the spirit of revolt in the non-revolutionary age, her understanding of intimate revolt as ceaseless self-interrogation exposes an astounding blindness to the socio-political and historical material conditions that compelled workers, anti-colonial, feminist, anti-fascist and socialist revolts and the array of hopes, freedom dreams and perseverance that mobilised such revolts. The blind spot in her perspective lies precisely in the inability to conceive – beyond the

alternative between permanent questioning and dogmatic perseverance – of radical perseverance, namely the possibility that conviction and disillusionment, doubts and passions, scepticism and idealism can coexist within a continuum of political affects that form the foundation of partisan long-lasting political commitment, without which the lost causes of previous revolutions will simply be lost forever.

Bibliography

- Arendt, Hannah. 1970. "Reflections on Civil Disobedience". *The New Yorker*, 12 September 1970: 70.
- Buikema, Rosemarie. 2020. *Revolts in Cultural Critique*. London: Rowman and Littlefield International.
- Butler, Judith. "The Body Politics of Julia Kristeva". *Hypatia* 3(3): 104-118.
- Kramer, Sina. 2013. "On Negativity in Revolution in Poetic Language". *Continental Philosophy Review* 46(3): 465-479.
- Kristeva, Julia. 1984. *Revolution in Poetic Language*. Translated by Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. 1989. *Black Sun: Depression and Melancholia*. Translated by Leon Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. 2000. *The Sense and Non-Sense of Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis*. Translated by Jeanine Herman. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. 2002. *Revolt, She Said*. Translated by Brian O'Keeffe. Cambridge: MIT Press.
- Traverso, Enzo. 2016. *Left-Wing Melancholia*. New York: Columbia University Press.






About the authors

Layal Ftouni: Assistant Professor, Gender and Critical Theory, Utrecht University.
Magdalena Górska: Assistant Professor, Gender and Critical Theory, Utrecht University.
Jamila Mascat: Assistant Professor, Gender and Postcolonial Studies, Utrecht University.

Section 3

Curation

~ Voor Rosamarië ~  




Er is een vrouw die ik vertrouw  
omdat ze kalm genereus is met haar kennis
over hacaan en de afgrond die hij benoemde
 tussen het zelf en ik  en Luce Irigaray
die zei ja maar 

- JAMAAR JAMAAR JAMMERrr

voor sommigen is de kloof moeilijker 
te overbruggen dan voor anderen die versies
 van zichzelf tegenkomen. Op straat
in  in het  zien ze zichzelf 
vanzelfsprekend staan ... en misschien
omdat haar naam Rosamarië is

- HIERVANDAAN KUNNEN we ons bewegen

- GA JE NOG SPRINGEN -

Op een dag kijken onze dochters
in een spiegel:   

- JE HÉBT NIET EENS
EEN DOCHTER.

~ zonder be-veroor delende   blik 
~ een ~ veldn waarin zij zich herkennen

~ een ~ vrouw vrouwen
die ze vertrouwen
als Rosamarië, Rosamarië
rose marië rose marië

~ 
M. Barnas

Musea voor een betere wereld

Maarten Prak & Bart Rutten

Abstract: Over the last forty years, ‘the world’ has entered ‘the museum’. Collections and presentations that were supposed to be self-evident had to be reconsidered. This chapter demonstrates that two more or less simultaneous influences shaped this process in Dutch museums. On the one hand, many Dutch museums were transformed from institutions of the local or national government into independent charities and forced to take greater responsibility for their own finances. On the other hand, the social exclusivity of the collections and presentations (dominated by white males) was questioned. The article describes how museums dealt with these challenges and their sometimes contradictory implications.

Keywords: diversity, museums, heritage, innovation

Gedurende de laatste jaren is een hernieuwd besef ontstaan van het structurele onrecht voor iedereen die, anders dan de twee schrijvers van dit stuk, niet tot de dominante groep behoren, die van de van witte man. Om met ‘het groot onrecht’ bij vrouwen te beginnen: dat sommige vrouwen een leven leiden dat op hoofdlijnen aangenaam en zelfs inspirerend is, laat onverlet dat de ene helft van de mensheid over vrijwel de hele linie is achtergesteld bij de andere. Het gegeven dat vrouwen meer dan de helft van de Nederlandse studenten vormen maar nauwelijks meer dan een kwart van de hoogleraren, en dat deze kloof slechts beperkt vatbaar voor beleid is gebleken, spreekt boekdelen. Bij de museumwereld gaat het al beter, al is het evenzeer opvallend hoeveel vrouwelijke conservatoren er zijn en naar verhouding veel mannelijke directeuren. (Wederom zoals een van de schrijvers van dit stuk.) En dan spreken we hier nog over de situatie in een van de meest welvarende en zichzelf als geëmancipeerd beschouwende landen in de wereld. Ook in Nederland is een betere behandeling van vrouwen, bijvoorbeeld in de wereld van de wetenschap, bevochten vanuit verschillende posities: bestuurlijk, disciplinair en interdisciplinair. Op dit moment is daarnaast een strijd gaande die de achterstelling van mensen van kleur of met een migratieachtergrond aan de kaak stelt. De strijd voor een betere

positie van vrouwen ging vrijwel steeds in allianties met andere achtergestelde groepen en was vervlochten met andere ontwikkelingen. Ook bij de musea gaat dit proces langzaam. Terwijl het publiek, bijvoorbeeld bij het Centraal Museum in Utrecht, diversifieert, blijft de samenstelling van het personeel achter.

Toch voltrekken zich in het museale veld vergelijkbare ontwikkelingen. Deze bijdrage wil dat in kaart brengen en dilemma's benoemen waarvoor musea zich gesteld zien. Wij maken daarbij gebruik van eigen ervaringen: Maarten Prak als toezichthouder bij achtereenvolgens het Nederlands Openluchtmuseum in Arnhem (1993-2003), het Muider slot (2009-14), het Geldmuseum in Utrecht (2012-14) en sinds 2021 het Centraal Museum in Utrecht, en als gastconservator van het Rijksmuseum (2012-17); Bart Rutten als conservator en hoofd collecties van het Stedelijk Museum in Amsterdam (2008-2017) en sinds 2017 als artistiek directeur van het Centraal Museum in Utrecht.¹ Wij hebben onze ervaringen op verschillende plaatsen aangevuld met nota's en literatuur, maar dit hoofdstuk blijft desondanks allereerst een persoonlijk testimonium.

In de volgende tekst worden twee grote veranderingsprocessen in de museumwereld beschreven – en hun soms moeizame onderlinge verhouding. De eerste betreft de verzelfstandiging en de zoektocht naar een groter publiek. Deze viel samen met de neoliberale golf in de politiek die ook tot de verzelfstandiging van bijvoorbeeld de woningbouwverenigingen leidde. Of dat in die sector wel zo'n goed idee was, mag betwijfeld worden, maar wij betogen dat de musea er in het algemeen voordeel van hadden. De tweede golf betreft de inhoudelijke vernieuwing van het museale aanbod, die het beste als 'dekolonisatie' omschreven kan worden. Daar zitten we nog middenin.

Verzelfstandiging en de zoektocht naar een nieuw publiek

Begin 1987 maakte toenmalig minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur Brinkman bekend dat hij het Openluchtmuseum in Arnhem wilde sluiten. Dat museum was traditiegetrouw gesloten gedurende de winter, maar zou volgens Brinkman op 1 april ook niet meer open moeten gaan. De reden was niet dat het museum uit de gratie was bij het publiek, want het trok jaarlijks een zeer respectabele 400.000 bezoekers. Maar de overheid moest inkrimpen en op deze manier zouden er per saldo vijftig ambtenaren minder in de boeken komen te staan. In plaats van de pijn te verdelen over de gehele sector, sloot de minister liever één museum geheel. Dat desondanks na het ontslag van vijftig medewerkers nog veertig in dienst moesten blijven om de collectie te beheren, nam hij daarbij voor lief (*NRC*

1 Rosemarie Buikema was van 2013 tot 2022 lid van de raad van toezicht van het Centraal Museum.

Handelsblad, 4 februari 1987). Tegen deze dreiging stelde het museum zich met succes teweer, waarbij de grote steun vanuit het publiek een doorslaggevende factor lijkt te zijn geweest. De sluiting werd omgezet in verzelfstandiging. Daarmee bereikte Brinkman de gewenste reductie van het aantal ambtenaren, in ieder geval optisch, terwijl tegelijk het museum de kans kreeg om een nieuwe start te maken.

Daarvoor was ook aanleiding. Het Openluchtmuseum was een naar binnen gekeerde organisatie waar heel veel tijd en aandacht bestond voor de objecten uit de omvangrijke collectie en veel minder voor de bezoeker (Gubbels, 2011). Het museum kampte met achterstallig onderhoud, een gebrekkige inventarisatie van de collectie, maar ook met een vaste kern aan bezoekers (scholen, gezinnen met kinderen) waarin nauwelijks ontwikkeling zat. En als het regende moest je niet naar Arnhem gaan, zoals de naam van het museum duidelijk maakte. Onder leiding van de bevlogen directeur Jan Vaessen, die aantrad in 1991, werden deze zaken aangepakt. Er kwam meer variëteit in de presentatie: Tilburgse woningen in jarenzestigstijl, een melkfabriek met stoomaandrijving, later een brouwerij en een 'Molukkenbarak'. Naast de statische presentatie, waarin vanouds uitsluitend de Veluwe papiermolen voor wat reuring zorgde, kwamen er allerlei 'doe-objecten' waar kinderen en hun ouders zelf konden meedoen in de tijdmachine die het museum ook was: een school, een blekerij en een beugelbaan (Brabants spel), later een 'collectiecentrum' waar wisselende verzamelingen werden gepresenteerd die buiten het museum door liefhebbers bij elkaar waren gebracht. Allemaal pogingen om de bezoeker een actief aandeel te geven in de museale presentatie. Nog spectaculairder: er werd een spoor aangelegd waarop oude trams over het museumterrein konden rijden, bemenst door vrijwilligers. Daardoor verbeterde de bereikbaarheid van de over een groot oppervlak verspreide museumpresentatie en kwam er tegelijk meer beweging in het museum en ontstond er een nieuw soort interactie tussen bezoekers en museale collectie. Bij de ingang werd ten slotte een nieuw entreegebouw gerealiseerd, ontworpen door architect Francine Houben, die toen nog niet wereldberoemd was, met daarnaast een met koperplaten bekleed 'ei' waarin een innovatieve diorama-presentatie werd gerealiseerd onder de naam HollandRama (Vaessen, 2000; Van Dijk, 2000). Deze vernieuwingen in de presentatie gingen gepaard met een vernieuwing van de interne cultuur. Zo kwam er een eigen jaarboek, waarin niet alleen artikelen over de collectie verschenen maar ook over bijvoorbeeld tatoeages (1999), een onderwerp dat veraf stond van het 'oude' platteland dat voorheen dominant was geweest in het zelfbeeld van het museum (Faber, 1999; vgl. De Jong, 2001).

Ondanks al die vernieuwingen duurde het meer dan tien jaar voordat die zich ook vertaalden in stijgende bezoekerscijfers. Gedurende een lange reeks van jaren bleef het museum hangen rond een frustrerend lage 300.000, aanzienlijk minder dus dan in de periode voor de verzelfstandiging en ondanks alle vernieuwingen die daarop volgden. Uiteindelijk werd met de komst van een marketingdirecteur

dit plafond doorbroken. Pas in 2007 doorbrak het museum weer de grens van 400.000 bezoekers (Nederlands Openluchtmuseum, 2007). In 2019, het laatste jaar voor de pandemie, had het Openluchtmuseum 560.000 bezoekers (Nederlands Openluchtmuseum, 2021). In de tussenliggende periode kon het museum overleven door financiële steun vanuit de regering, maar ook dankzij de inspanningen van toonaangevende persoonlijkheden uit de samenleving. Zo was ANWB-directeur Paul Nouwen jarenlang lid van de raad van toezicht en fungeerden president van De Nederlandsche Bank Nout Wellink en directeur van het Sociaal en Cultureel Planbureau Paul Schnabel als voorzitters van de raad van toezicht. Deze namen suggereren al dat gender lange tijd geen prioriteit had bij de samenstelling van de raad, maar in 2007 was er ook op dit vlak toch bijna pariteit bereikt.

De verzelfstandiging van het Openluchtmuseum, een gelegenhedsoplossing voor een acuut probleem, werd de opmaat voor een geheel nieuwe benadering van het museale veld. In het voetspoor van de aanpak in Arnhem werden successievelijk alle rijksmusea ondergebracht in stichtingen. Daarbij bleef de collectie eigendom van het Rijk, maar kregen de besturen van de musea een veel grotere armslag voor eigen beleid (Brinkman, 2015). En de opdracht om voor meer eigen inkomsten te zorgen en minder afhankelijk te worden van subsidie. Dat was tegelijk een vloek en een zegen.

Het Muiderslot kampte al heel lang met een structurele beperking. Het kasteel ligt op een punt in Muiden waar nauwelijks parkeergelegenheid is. Het bezoekersaantal van ruim 100.000 zorgde al voor veel overlast bij omwonenden, die geconfronteerd werden met de overloop van het kleine parkeerterrein naast het museum. Meer bezoekers zou vrijwel automatisch tot meer overlast leiden, omdat in het beschermde stadsgezicht van Muiden geen plaats was voor meer parkeerruimte. De oplossing werd gevonden bij de internationale toeristen in Amsterdam, een onstuimig groeiende markt. Vanuit Amsterdam konden die met bussen (veel mensen voor beperkte parkeerruimte) of zelfs per boot het museum bezoeken. Om deze markt te betreden kreeg het museum een Engelse naam waarin de nabijheid tot Amsterdam werd uitgedrukt: Amsterdam Castle. Ook werden de hotels en lokale touroperators in de hoofdstad en internationale toerismebeurzen bewerkt om het Muiderslot daar op de kaart te zetten. Dat heeft gewerkt. In 2019 ontving het Muiderslot ruim 155.000 bezoekers, ongeveer 45.000 meer dan tien jaar tevoren. Daarvan kwamen 37.000 uit het buitenland (Muiderslot, 2019, 15). Deze groep was dus grotendeels verantwoordelijk voor de stijging van het aantal bezoekers.

Maar het kon ook heel anders lopen, zoals het Geldmuseum ondervond. Dat was in 2007 ontstaan uit de samenvoeging van het Rijkspenningenkabinet, de muntenverzameling van De Nederlandsche Bank en het Nederlands Muntmuseum. Daarmee had het museum een collectie van hoge kwaliteit – maar ook een waarvoor slechts zeer beperkte publieke belangstelling bestaat. Want om oude munten te

kunnen waarderen, is een aanzienlijke voorkennis noodzakelijk. Daarom richtte het museum zich in de presentatie op actuele kwesties die met geld in de breedste zin te maken hebben. Geldeducatie was een speerpunt. Op die manier wist het een klein maar wel zeer jong publiek te trekken, onder meer door veel schoolbezoek. Veertig procent van de bezoekers waren in 2008 jongeren, onder meer door een tentoonstelling die speciaal op het vmbo was gericht (*Geld en je leven*) (Geldmuseum, 2008, 5-7). Jongeren en lageropgeleiden zijn sterk ondervertegenwoordigd in het gemiddelde museum (Smithuijsen, 2013). Maar in 2013 was de nadruk op activiteiten die niet altijd evident verbonden waren aan de collectie voor de Raad voor Cultuur juist reden om de subsidie in te trekken. Het Geldmuseum had tijdens een bezuiniging moeten snijden in de wetenschappelijke staf. “De vermindering van personele inzet op kennis en collectiebeheer leidt tot een onbalans tussen publieksactiviteit en het beheer en behoud van de collectie” (Raad voor Cultuur, 2012, 231). Het Geldmuseum was in de ogen van de Raad eigenlijk geen museum meer. Het stopzetten van de subsidie betekende feitelijk het einde van het Geldmuseum. Dit was in zoverre ironisch dat in de adviesaanvraag staatssecretaris Halbe Zijlstra had beklemtoond dat in het “nieuwe cultuurbeleid” dat de regering voor ogen stond niet alleen “ondernemerschap en eigen inkomsten” een grote rol moesten spelen, maar ook “cultuureducatie” (484-486).

Voor het eveneens Utrechtse Centraal Museum is de verzelfstandiging een groot succes geworden. In 2013 kwam de stichting op eigen benen te staan (wel bleven collectie en de gebouwen Centraal Museum en Rietveld Schröderhuis eigendom van de gemeente Utrecht). Er volgde een grote renovatie en een koerswijziging voor het Brunahuis dat als dependance aan de overkant van het museum was en is gevestigd. Met een op volle toeren functionerend nijntje museum daarvoor in de plaats en een hernieuwd museum werd in 2018 het hoogste aantal bezoekers geteld: meer dan 360 duizend bezoekers wisten de weg naar de drie locaties te vinden. Door noodzakelijke verbouwingen aan beide musea en vanzelfsprekend de coronapandemie worden deze aantallen sindsdien niet meer gehaald.

Net als veel andere stedelijke musea is het Centraal Museum meer capaciteit en middelen gaan inzetten voor het bereiken van publiek dat minder vanzelfsprekend naar het museum komt. Ook voor de verzelfstandigde musea geldt dat ze in lijn met de wensen van de subsidiërende overheden en fondsen niet langer genoeg nemen met een kwantitatieve benadering van het publiek maar zich inzetten voor een jonger en diverser museumbezoek. Dat betekent bijvoorbeeld dat het Centraal Museum in Utrecht ‘de wijken’ ingaat en daarmee actief het publiek benadert in plaats van te wachten tot dat zich bij de kassa meldt. Ook is het Centraal Museum doelgericht exposities gaan programmeren waarin niet de klassieke canon uitgangspunt is. Tentoonstellingen als *Dromen in Beton* (2019) waarin de wijk Kanaleneiland en zijn bewoners een hoofdrol vervulden, *Tranen van Eros*

(2020) waarin voor het eerst in Nederland ruim baan werd gegeven aan werk van vrouwelijke surrealisten, *Voices of Fashion: Black Couture, Beauty and Styles* (2021), waarin voor het eerst mode ontworpen door zwarte makers centraal stond en *De botanische revolutie* (2021) waarin klimaat en postkolonialisme belangrijke thema's waren. Kortom: aan andere perspectieven wordt een prominente plaats gegeven in de tentoonstellingsagenda.

De collecties en hun publiek

We zijn nu alweer tien jaar verder en de discussie over musea heeft een andere wending genomen – in Nederland, maar eigenlijk over de gehele wereld. Terwijl in de vorige ronde *governance* en verdienmodellen centraal stonden, is de focus nu terug bij de collecties. De verbindende schakel tussen die twee discussies is het publiek. Toen en nu ging en gaat het over wie het museum wil bereiken met zijn publieksactiviteiten. Maar nu is er ook een andere inzet, namelijk de samenstelling van de collecties. Daarmee raakt de huidige discussie aan het hart van bijna alle museale collecties in Nederland – en ver daarbuiten.

Een reflectie van die nieuwe focus op de collecties is de definitie van het museum die in 2022 werd vastgesteld tijdens de Algemene Vergadering van ICOM. ICOM is de International Council of Museums, de wereldwijde vereniging van musea waarvan ook conservatoren lid zijn. In 2007 had ICOM nog de volgende definitie vastgesteld van wat een museum is:

A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.

Die definitie had uiteraard een lange voorgeschiedenis, sinds het museum als zelfstandige instelling ontstond in de tweede helft van de vijftiende eeuw in Rome. Ter voorbereiding van de nieuwe definitie werd een rapport opgesteld waarin een lijst, beginnend in de achttiende eeuw, met uiteenlopende definities was opgenomen. Daaruit bleek dat ICOM zelf haar omschrijving herhaaldelijk had bijgesteld: in 1947, in 1974 en opnieuw in 2007. Voor de nieuwe definitie werden liefst 250 voorstellen ingediend, maar uiteindelijk werd de volgende, na veel debat, aanvaard:

A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity

and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing. (ICOM, 2022, 3)

Hieruit waren radicalere passages geschrapd die een voorbereidingsgroep had voorgesteld, en dan met name de frase “aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing” (ibid.). Dat laat onverlet dat de richting duidelijk is: meer aandacht voor sociale groepen die vanouds minder aan bod komen en voor maatschappelijke kwesties als klimaat.

Dit laatste raakt uiteraard de bedrijfsvoering, zoals recent onderzoek laat zien (NRC, 1 februari 2023; zie ook Sharp, 2020). Maar het stelt evengoed de vraag hoe musea kunnen bijdragen aan de andere blik op de wereld die nodig is voor de klimaattransitie. De tentoonstelling *De botanische revolutie. Over de noodzaak van kunst en tuinieren* in het Centraal Museum in Utrecht (2021-22) is er een voorbeeld van (Cluitmans, 2021). Deze tentoonstelling bevatte oude en nieuwe werken rondom het thema ‘tuin’. Dat is een onderwerp met een baaiert aan referenties. Allereerst aan het milieu, want de tuin draait om de planten (en dieren) die daar leven, maar ook aan het menselijk ingrijpen in de natuur. De tuin is immers gecultiveerde ‘natuur’. De locatie van de tentoonstelling, grenzend aan de historische tuin van het museum zelf, sloeg ook een brug naar de buitenwereld. Maar het was vooral de combinatie van objecten die de ‘buitenwereld’ binnenbracht in het museum.

Een sterk voorbeeld en tevens een hoogtepunt van de expositie was het werk dat Patricia Kaersenhout (2021) speciaal voor deze gelegenheid maakte onder titel *Of Palimpsests and Erasure*. Een ode aan misschien wel de bekendste vrouwelijke kunstenaar uit de nadagen van de ‘Gouden Eeuw’, te weten Maria Sibylla Merian. Merian sloot zich in 1685 vanuit haar geboorteland Duitsland aan bij de in Friesland gevestigde sekte van de Lbadisten, waarvan overigens ook Anna Maria van Schurman, Nederlands eerste vrouwelijke geleerde, lid was. De Lbadisten bewoonden een kasteel dat eigendom was van Cornelis van Sommelsdijck en via die connectie vertrok Merian in 1699 naar Suriname, waar Sommelsdijck tot zijn dood in 1688 gouverneur was geweest. Merian zou er samen met haar dochter, maar ook dankzij de hulp van Surinaamse vrouwen, wereldberoemde afbeeldingen van planten en insecten maken. Die Surinaamse vrouwen – die altijd anoniem bleven maar van wie een (een ‘indianin’) Merian al dan niet vrijwillig vergezeld toen zij in 1701 naar Amsterdam terugkeerde – vormen de kern van Kaersenhouts bijdrage aan de expositie. In het werk, dat bestaat uit acht vellen papier, maakt Kaersenhout de voor het oeuvre van Merian essentiële informatiebronnen zichtbaar. Door de manier waarop zij dat doet roept haar werk vragen op over de rol van anonieme vrouwen in het oeuvre van een bekende vrouwelijke kunstenaar, en daarmee ook over de rol van huidskleur in de verhouding tussen Nederland en Suriname. Maar ook stelt het werk vragen over

‘inheemse’ kennis en Europese vormen van kennis. Merians werk maakte immers deel uit van de grote herschikking die bekendstaat als de wetenschappelijke revolutie, een herschikking waaruit die inheemse kennis werd weggeschreven (zie ook Burgering, 2021). Zo toont de expositie hoe de huidige klimaatcrisis ook het resultaat is van een bepaalde utilitaire manier van denken over en kijken naar de natuur.

Terwijl het onderwerp ‘klimaat’ voor veel musea een uitdaging is omdat de collectie zich slechts beperkt leent voor het tonen van relevante objecten, raakt ‘dekolonisatie’ aan het hart van het overgrote deel van de museale verzamelingen. De basis daarvoor is heel vaak gelegd in de negentiende eeuw, een periode van nationalisme, patriërchaat en kolonialisme. De canons in de verschillende disciplines – niet alleen beeldende kunst, maar ook geschiedenis, etnografie, enzovoort – zijn nog steeds bezig om zich te ontdoen van die intellectuele erfenis. Dat is des te lastiger omdat museale collecties bijna per definitie een grote padafhankelijkheid kennen. Ze zijn in het verleden verzameld en het behoort tot de kerntaken van het museum om ze voor toekomstige generaties te bewaren. Een heel nieuwe balans in de collectie aanbrengen is een werk van zeer lange adem. De afgelopen vijf jaar is er structureel meer werk van vrouwelijke makers en makers van kleur aangekocht.

Het opnieuw bekijken van de aanwezige werken kan daarentegen meteen beginnen. In de eerste helft van 2019 organiseerde het Centraal Museum de tentoonstelling *Wat niet gezien wordt / What is Left Unseen*, in samenwerking met het onderzoekscollectief MOED (Museum of Equality and Diversity) onder leiding van Rosemarie Buikema.² In deze tentoonstelling werd het zeer overwegend witte karakter van Nederlandse museumcollecties en -presentaties ter discussie gesteld door het te confronteren met zwarte kunst. Die confrontatie was enerzijds bewustzijnsverhogend, bijvoorbeeld door de krachtige tekst “Remember Me” van de Britse beeldend kunstenaar en filmmaker Steve McQueen, uitgevoerd in zwarte neonletters. Anderzijds bood de tentoonstelling alternatieve uitbeeldingen van overbekende voorstellingen. In haar *Piëta, of Kruisafneming van de Zwarte Jezus* uit 1949 laat Nola Hatterman een van de meest afgebeelde Bijbelse taferelen zien met zwarte figuren, inclusief de dode Christus. Het is een schilderij dat verrast door de vanzelfsprekendheid waarmee het bekende gekanteld wordt en daarmee de vraag oproept waarom Christus vanzelfsprekend als wit wordt afgebeeld.

Deze twee werken, van Hatterman en McQueen, waren al onderdeel van de collectie van het Centraal Museum en kregen in deze tentoonstelling gezelschap van onder andere Iris Kensmils portret van Sojourner Truth en twee enigmatische foto's van Rotimi Fani-Kayodi. Alle drie de werken werden aangekocht naar aanleiding van deze baanbrekende expositie en zijn vanaf het najaar 2023, evenals Kaersenhouts

2 Voor de begeleidende publicatie, zie <https://studio-inclusie.nl/kennis/moed-what-is-left-unseen/>

Of Palimpsests and Erasure, permanent op zaal in de nieuwe collectieopstelling. Zo klinkt de door Buikema en haar team gebrachte vernieuwing nog jaren door in de collectieopstelling van het Centraal Museum.

Deze tentoonstellingen en collectieopstelling maken deel uit van een veel bredere trend. Alle musea kammen hun collecties uit op zoek naar werken van vrouwelijke kunstenaars en kunstenaars van kleur, en naar onderwerpen die verder reiken dan de door witte mannen gemaakte canon. Op dit vlak lijkt een onomkeerbare ontwikkeling te zijn ingezet. Het Rijksmuseum profileerde zich de afgelopen jaren met tentoonstellingen over Zuid-Afrika (2017) en het Nederlandse slavernijverleden (2021). En het Amsterdam Museum schafte de term ‘Gouden Eeuw’ af, omdat die misleidend en zelfs kwetsend zou zijn, vooral voor de nazaten van tot slaaf gemaakte Afrikanen uit die periode. Dat laatste leidde tot de nodige opwinding. De zich als volkspartijen profilerende VVD, PVV en FvD protesteerden, net als *De Telegraaf* (zie ook Prak, 2020). Dit maakt nog maar eens duidelijk dat ‘inclusiviteit’ geen neutraal concept is en weerstand oproept. Serieuzer is de vraag of musea bij de verbreding van hun publiek toch nog weer andere buitengesloten groepen over het hoofd zien: migranten met een mediterrane culturele achtergrond of de witte werkende klasse van zogeheten laagopgeleiden. Er is nog werk aan de winkel.

Conclusies

Musea staan onder druk. Financieel om hun eigen inkomsten te vergroten. Cultureel om hun tot voor kort vanzelfsprekende beeld van de canon grondig te herzien. En sociaal om nieuwe publieken te bedienen. Die opdrachten liggen niet vanzelfsprekend in elkaar verlengde. Een spannende programmering kan ten koste gaan van oud en nieuw publiek en daarmee ook de financiële positie uithollen. Meer ‘ondernemerschap’ leidt omgekeerd niet vanzelfsprekend tot culturele avonturen. Maar een ding is zeker: de musea van 2023 hebben sinds de jaren tachtig een ware transitie doorgemaakt. Ze zijn zakelijk maar vooral inhoudelijk rijker uit die transitie tevoorschijn gekomen. Dat belooft nog veel voor de toekomst.

Bibliografie

- Burgering, Eva. 2021. “Uit de schaduw van Maria Sibylla Merian”. Centraal Museum Utrecht, 23 augustus 2021. <https://www.centraalmuseum.nl/nl/over-het-museum/nieuws-en-pers/kort-nieuws-en-blogs/uit-de-schaduw-van-maria-sibylla-merian>
- Brinkman, Manus. 2015. *De verzelfstandiging. Waarom en hoe de rijksmusea zelfstandiger werden*. Amsterdam: Reinwardt Akademie.

- Cluitmans, Laurie (red.). 2021. *On the Necessity of Gardening: An ABC of Art, Botany and Cultivation*. Amsterdam: Valiz.
- Dijk, Hans van. 2000. "Erotiek in baksteen en koper. Het Openluchtmuseum en het werk van Mecanoo". *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum*: 186-201.
- Faber, Paul. 1999. "Tatoe! De renaissance van een volkskunst". *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum*: 204-239.
- Geldmuseum. 2008. *Jaarverslag 2008*.
- Gubbels, Truus. 2011. "Kwaliteit voor een groot publiek". *Boekman* 78: 72-76.
- ICON. 2020. *224 Years of defining the museum*. Geraadpleegd op 22 maart 2023. https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf
- ICON. 2022. *Extraordinary General Assembly*. https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/EN_EGA2022_MuseumDefinition_WDoc_Final-2.pdf
- Jong, Ad de. 2001. *De dirigenten van de herinnering: Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940*. Nijmegen: SUN.
- Muiderslot. 2019. *Jaarverslag 2019*. www.free-ebooks.net
- Prak, Maarten. 2020. "Nederlands Gouden Eeuw en de nationale identiteit". *Filosofie & Praktijk* 41(3): 6-18.
- Raad voor Cultuur. 2012. *Slagen in cultuur: Culturele basisinfrastructuur 2013-2016*. Den Haag: Raad voor Cultuur.
- Sharp, Camille-Mary. 2020. "'Shell is proud to present... The Spirit Sings': Museum sponsorship and public relations in oil country". *Museum & Society* 20(2): 172-89.
- Smithuijsen, Cas. 2013. "Draagkracht maakt het verschil in de participatiesamenleving". *De Staat van Cultuur* 97: 62-65.
- Vaessen, Jan. 2000. "De kei van Columbus: Over het ontstaan van het nieuwe entreecomplex van het Nederlands Openluchtmuseum". *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum*: 122-84.

About the authors

Maarten Prak: professor emeritus economische en sociale geschiedenis, Universiteit Utrecht.

Bart Rutten: artistiek directeur, Centraal Museum, Utrecht.

‘Is it possible to represent her freshly without reproducing sexist and racist appropriation?’¹

The case of Sarah Bartmann

Phoebe Kisubi Mbasalaki

Abstract: When black South African artist Willie Bester, whose art persistently criticizes the colonial and totalitarian history of his country, created a sculpture of Sarah Bartmann (or Saartjie Bartmann) out of recycled material, one wouldn’t have imagined so many ruptures from this work. Buikema (2007) clinically unpacks the first rupture at the University of Cape Town by deploying politics of representation as presence and symbolic. And she questions: Is it possible to represent Sarah Bartmann freshly without reproducing sexist and racist appropriations? In this article, I unpick Buikema’s article while putting it into conversation with further ruptures that took place at UCT between 2015-2018 after the student protests calling for decolonisation of the university. I argue that it is through such critical engagements and discomforts that transformation towards dignifying and humanising of Sarah Bartmann occurs; and by extension, epistemic justice.

Keywords: Sarah Bartmann, politics of representation, South Africa

The legacy of politics of mis/representation

The title of this piece is a direct quote from Buikema’s (2007) insightful writing on the politics of representation of Sarah Bartmann (also called Saartjie Bartmann) – *The arena of imaginings: Sarah Bartmann and the ethics of representation*. I got acquainted with this text not only because Rosemarie was one of my doctoral supervisors, but it

1 Title worked with here is a direct quote from Buikema’s text (Buikema 2007, 81).

also held a lot of theoretical framings for my doctoral thesis, which looked at African sexuality. A context riddled and rife with historical misrepresentation, as Buikema alludes. Noting African sexuality was especially central to the colonial project exposing the contradictory frame that marked ‘unnatural acts’ as homosexual on the one hand (devising the homo/hetero binary) and the myth that constructed Africans as predominantly heterosexual on the other (Mbasalaki, 2020). Indeed, McClintock (1994) posits how African bodies and sexualities became focal points for the justification and legitimisation of the fundamental objectives of colonialism: to civilise the barbarian and savage natives of the ‘dark continent’. In my own work, I interrogate this colonial imagination and framing drawing on some continuities that Buikema posits. I illustrate how the colonial project’s preoccupation with African female sexuality manifests itself in many forms. Exemplary of this being the nineteenth-century imagining of Sarah Bartmann, who was exhibited in France and Britain as the ‘Hottentot Venus’. Working within the racist and colonial framework, authors of one of the earliest studies of African women’s sexuality – Georges Cuvier (a zoologist) and Henri de Blainville – engaged with the Darwinian perspective (Buikema, 2007; Stephens and Phillips, 2003). According to Stephens and Phillips (2003), “social Darwinism is based on the survival of the fittest model (...) [according to which] the African ‘race’ is the lowest in the hierarchy of humans in terms of intelligence, health, civility, and basic reasoning” (6). And in this, we see an archive of white supremacy that forms part of the organising order of the ‘African other’ especially as it relates to African sexuality.

Drawing on Buikema (2007), my own work centres racialised framings in their intersection with gender and African sexuality. Such as colonial processes that have curved out certain spaces – such as townships in South Africa – as predominantly heterosexual. And how some of this can be traced to Sarah Bartmann. Within this framework, South African historian Yvette Abrahams (1997) illustrates how Western scientists’ fixation on Sarah Bartmann’s genitalia facilitated the institutionalisation of the definition of black female bodies as objects of classification, academic scrutiny, and sexual fantasy. Which underlines misrepresentations of African sexuality as it relates to knowledge production. Lewis (2011) further contends that the “extravagant myth-making and invention associated with Bartmann explicitly indicates how bodies – marked according to racial and gendered inferiority – carry dense cultural meaning and how African female bodies easily became sites for others’ inscription” (205). She additionally suggests that “African sexuality, therefore, was often defined as that of ‘natural beings’, especially in relation to reproduction. The assumption was that Africans could not possibly display homoerotic desires or agencies, as these were associated with sophisticated human desires and eroticism” (208) – an idea that extended all the way from colonial administration to ethnographic scholarship. Colonial and early anthropological representations of sexuality (especially as it coerced heterosexuality as

an institution) have therefore been central to many present-day taboos, laws, attitudes, knowledges, and scholarship surrounding sexuality in Africa (Tamale, 2011, Mbasalaki, 2020). What I am driving at here is that questions of representation, in this case in relation to knowledge production and how Buikema eloquently writes in the cultural field, remain of grave importance especially when Sarah Bartmann is centred.

Emotive contestations on cultural representations

The above discussion points to the fact that I was and continue to be inspired by Buikema's (2007) text. Here, I would like to take a moment – shift gears and point out the continued contestation of cultural representation as it relates to Sarah Bartmann. Especially because Willie Bester's sculpture of Sarah Bartmann has had multiple eruptions or perhaps ruptures since Buikema's article on the same matter, becoming a recurrent story. Buikema notes how the "statue was crafted by Willie Bester, a South African artist who is known for often working with recycled material. He uses his art to persistently criticize the colonial and totalitarian history of his country. He made this sculpture in the late 1990s, prompted by a poem read by a poet friend, Diana Ferrus" (71). She further points out that

[W]hen the University of Cape Town acquired this work of art and placed it in the library, a fierce controversy arose, both in the corridors of the university and in university bulletins. It turned out that many students were offended by the exhibition of Sarah Bartmann in a Science and Engineering Department. It was as if history was repeated once again: after her dramatic wanderings in colonial Europe, Sarah Bartmann had been put on display yet again, her nakedness once more subject to scientific interrogation. (Buikema, 2007, 72)

This first eruption occurred in the early 2000s. Further pronounced ruptures occurred between 2015-2018 largely under the #RhodesMustFall movement as part of the call to decolonise the university in South Africa. Some of the contestations here were around the 'nakedness' of Sarah Bartmann resulting in 'robing'/dressing her up. During that time, black womxn and students clothed the sculpture in a kanga and a headwrap to give Bartmann her dignity. This provoked debates and evoked strong emotions (Cloete 2018). This is in strong resonance with Buikema's (2007) observations, who writes how "[w]hensoever an image of Sarah Bartmann appears or a story about her is told, emotions invariably flare up, followed by heated debate" (72). Which Nomusa Makhubu, a dear friend and former colleague, an art historian at the University of Cape Town (UCT), speaks of as well. She articulates these emotions during a round table event with Willie Bester as part of the exhibition that

was taking place at the Ritchie Gallery on the University of Cape Town's Hiddingh campus in 2018. The round table formed part of an ongoing process and dialogue about the display of artworks at the university, with the intention of creating a more open and inclusive space (Cloete, 2018). Makhubu adds that “[t]his sculpture has become a very significant catalyst for that intellectual discourse, about a number of things, but also focusing on the narrative of Sarah Baartman” (n.d.).

Indeed, there were several events surrounding this rupture, not only exhibitions but also various forms of intellectual and artistic dialogue within the framework of ‘dignifying Sarah Bartmann’; all of which allude to a critical engagement with representation. What lies at the heart of the desire to ‘dignify’ Bartmann speaks to both representation as presence and symbolic. Both these aspects play out in Willie Bester’s statue. From the angle of representation as presence, Willie Bester’s naked sculpture of Bartmann simultaneously critiques colonial and totalitarian history surrounding Bartmann, while at the same time reinforcing the colonial gaze through her nakedness. This is what Buikema alludes to, that even critical art pieces like that of Willie Bester are not neutral, so to speak. Perhaps more so when they relate to representing Sarah Bartmann, whose body bore the brunt of various forms of racialised and gendered violence. It is in this framing that Makhubu’s words become poignant, when she states that “[w]e have had to deal with an intricate and complex set of debates about whether it should be left robed, or the robes taken off” (ibid.). Indeed, Willie Bester was part of one of the round table discussions surrounding this rupture and was open to reimaginings of the sculpture including clothing.

As poignantly put in one of the quotes/texts pinned on the robe put on Sarah Bartmann’s body on display at the exhibition in the Ritchie Gallery at UCT in 2018, “It is not just a sculpture... It is not just a piece of cloth... It is centuries of trauma”. And another one “Sara[h] Bartmann once again a series of body parts” (Cloete, 2018). How can one represent someone like Sarah Bartmann without reinforcing or being complicit to centuries of trauma? Is this even possible? Perhaps, perhaps not. But perhaps it is through such critical engagement that we even begin the process of dismantling centuries of trauma brought on by colonisation and coloniality. This becomes a process of beginning to heal from trauma brought on by the colonial wound. This then engages with the symbolic aspect of representation, where dignifying of Sarah Bartmann extends to humanising those who are constantly dehumanised by violent processes embedded in coloniality and knowledge production.

And so, in conclusion, I return to Buikema’s (2007) main question in the title of this piece – if it is possible to represent Sarah Bartmann without reproducing racist and gendered appropriations. Is this even possible given the history and legacy of colonialism, where the colonial wound still sits deep for the formally colonised subjects? In Buikema’s concluding remarks, she posits how the “acknowledgement that Sarah

Bartmann's history is exemplary for South Africa's national identity is an important reflection of the view that, in South Africa, no one has emerged unharmed from what is, in many respects, a tragic past" (83). And no doubt we will see more ruptures/eruptions surrounding representations of Sarah Bartmann. But I would argue that the discourse is moving more towards opening up space: for critical dialogue and possibly the beginning of processes of healing. As long as we continue to have at times uncomfortable dialogues and eruptions, it is through these discomforts that transformations occur – of representation both as presence and as symbolic, as Buikema suggests. For instance, the reimagination of cultural pieces that represent Sarah Bartmann in a dignified way then speaks to the presence whereas the knowledge produced from these forms of representations works towards epistemic justice – a true symbolic gesture. And with this, the process of 'undoing' of violence(s) and misrepresentation of Sarah Bartmann takes shape. It is not a one-off, it is a continuous process.

Bibliography

- Abrahams, Y. 1997. "The great long national insult: 'Science', sexuality and the Khoisan in the 18th and early 19th century". *Agenda: Empowering Women for Gender Equity* 39(2): 34-48.
- Buikema, R. 2018 [2009]. "The Arena of Imaginings: Sarah Bartmann and the Ethics of Representation". In *Doing Gender in Media, Art and Culture*, Rosemarie Buikema & Iris van der Tuin (eds.), 70-84. London and New York: Routledge.
- Cloete, K. 2018. "Dignifying Sarah Baartman". *University of Cape Town News*. 21 September 2018. <https://www.news.uct.ac.za/article/-2018-09-21-dignifying-sarah-baartman>
- Lewis, D. 2011. "Representing African sexualities". In *African Sexualities: A Reader*, S. Tamale (ed.), 199-216. Cape Town, Dakar, Nairobi, Oxford: Pambazuka Press.
- Mbasalaki P.K. 2020. "Through The Lens of Modernity: Reflections on the (Colonial) Cultural Archive of Sexuality and Gender in South Africa". *GLQ*; 26(3): 455-475.
- McClintock, A. 1994. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. New York, London: Routledge.
- Stephens, D.P. and Phillips, L.D. 2003. "Freaks, Gold Diggers, Divas and Dkykes: The Sociohistorical Development of Adolescent African American Women's Sexual Script". *Sexuality and Culture* 7: 3-49.
- Tamale, S. 2011. "Researching and theorizing sexualities in Africa". In *African Sexualities: A Reader*, 11-36. Cape Town, Dakar, Nairobi, Oxford: Pambazuka Press.

About the author

Phoebe Kisubi Mbasalaki: lecturer in sociology, University of Essex.

Dingen die ertoe doen!

Het Rijksmuseum en het vrouwenkiesrecht 1920-2020

Mineke Bosch

Abstract: In this contribution Mineke Bosch connects to Rosemarie Buikema's work with the Museum of Equality and Difference which aims at inspiring museum and exhibition curators to tell more complex stories that include postcolonial and gender perspectives. Bosch focuses on the importance of objects for the history of women and gender, and the value of historical knowledge about women and gender for museums and heritage institutions. She does so by discussing many aspects of the making of the exhibition *Strijd! 100 jaar vrouwenkiesrecht* (Struggle! 100 Years of Women's Suffrage) in the Groninger Museum in 2019. The exhibition through its objects not only changed the story of women's suffrage, it also enlarged 'suffrage literacy'. This in turn led to the recognition and acceptance of objects from this historical episode by museums.

Keywords: objects, heritage, museum, gender, suffrage, suffrage literacy

Inleiding: een kiesrechtspeldje in het Rijksmuseum

Het Rijksmuseum aanvaardde in het najaar van 2020 een minuscuul object: een speldje van geel koper en email in de vorm van een kiesrechtvlaggetje, dat ooit toebehoorde aan Klaasje Tuinder, onderwijzeres aan een bewaarschool op Texel. De draagster van het speldje die in de familie bekendstond als 'de feminist' kwam uit een vissersgezin waarvan de vader al toen zij twee was omkwam bij een scheepsongeluk. Dat haar naam Klaasje Tuinder in de gedrukte annalen van de beweging verder niet is te vinden laat zien dat deze groter was dan alleen de vrouwen in de voorste gelederen waartoe geschiedenis vaak wordt verengd.

De schenking door de kleindochter van een nicht van Klaasje, Cora Laan, viel zo'n beetje samen met de start van het project *Vrouwen van het Rijksmuseum* dat officieel van start ging in 2021. Doel van het project is om door onderzoek naar

Kiesrechtspeldje
(met bijpassend
doosje) dat
als voorbeeld
diende voor de
merchandise bij
de tentoonstel-
ling *Strijd!* in
het Groninger
Museum.



vrouwen en gender in de collectie het museum diverser en inclusiever te maken. Maar ik ben zo vrij de schenking op zijn minst gedeeltelijk op het conto te schrijven van de grote tentoonstelling *Strijd! 100 jaar vrouwenkiesrecht*, die tussen 20 maart en 14 september 2019 plaatsvond in het Groninger Museum (zie Bosch, 2019).¹ Een replica van ditzelfde speldje (177) uit de collectie van het Groninger Museum vond toen als *merchandise* bij de tentoonstelling de weg naar een gretig publiek.

Minstens zo belangrijk als de schenking was de aanvaarding van het speldje door het Rijksmuseum. Deze laat zien dat dit nationale museum van geschiedenis en kunst in de loop der tijd een ruimhartiger standpunt heeft ingenomen aangaande het toelaten van ‘andere verhalen’ dan de standaardgeschiedenissen van witte mannen honderd jaar geleden. Toen namelijk, om precies te zijn in het voorjaar van 1921, verbood de toenmalige minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap het Rijksmuseum een portret van Aletta Jacobs te aanvaarden (37; zie ook Bosch, te verschijnen).

Dat portret werd gemaakt door Isaac Israëls in opdracht van de vrouwenkiesrechtbeweging met het doel voor haar, als representant van wat zij zagen als een cruciale ontwikkeling in de Nederlandse geschiedenis, een plaats op te eisen in

¹ Niet bedoeld als catalogus is in het boek *Strijd!* Ruimschoots gebruikgemaakt van de objecten en visuele beelden die ook op de tentoonstelling te zien waren om de geschiedenis van het vrouwenkiesrecht te vertellen. De tussen haakjes geplaatste cijfers verwijzen naar pagina's waarop de objecten in het boek zijn afgebeeld.



Portret van Aletta H. Jacobs door Isaac Israels (1920), geweigerd door het Rijksmuseum (Groninger Museum).

het nationale geheugen. De feministische strijd om representatie ging ook toen al verder dan de politiek. Historische kennis over gender heeft een cruciale rol gespeeld in het zichtbaar maken van vrouwen in heden en verleden, maar ook in het begrijpen van hun grote onzichtbaarheid. Feministische historici hebben laten zien dat vrouwen er in het verleden natuurlijk altijd waren, maar dat zij stevast door de gehanteerde parameters van historisch belang uit de (canonieke) verhalen over het verleden zijn weggeschreven. Musea en erfgoedinstellingen zouden meer gebruik van deze kennis kunnen maken in hun streven naar diversiteit en inclusie: niet alleen meer willen weten en laten zien van en over vrouwen in het museum, maar ook van de structuur van in- en uitsluiting die vrouwen een plaats wees die hen grotendeels aan het zicht onttrok. Tegelijkertijd kunnen genderhistorici/theoretici veel leren van de museale omgang met objecten, en over

wat objecten doen in de overdracht van kennis. In samenspraak denk ik dat er nieuwe verbindingen kunnen worden gecreëerd en nieuwe visies op esthetisch of historisch belang kunnen ontstaan, zodat vrouwen of gender niet een 'hoofdstuk apart' blijven, maar volledig onderdeel van en geïntegreerd in alle verhalen die over het verleden kunnen worden verteld.

In deze bijdrage wil ik aan de hand van enkele facetten van het maken van de tentoonstelling *Strijd!* (2019) het historische belang van 'dingen' en de museale aspecten van historische kennis over gender nader belichten. Ik haak daarmee aan bij het *Museum of Equality and Difference*, dat mede door Rosemarie Buikema een belangrijk platform biedt voor het denken over de vraag hoe musea ruimte kunnen maken voor complexere verhalen – in hun tentoonstellingen maar ook in hun collectievorming –, waardoor meer mensen zich aangesproken kunnen voelen (zie bijvoorbeeld Buikema et al., 2019). In een bijdrage aan het congres *Telling Lives in Science* (2022) over strategieën van feministische kennisproductie en – verspreiding zet Buikema uiteen hoe haar strategie altijd heeft bestaan uit een *balancing act* van mainstreamen aan de ene kant en werken op het scherp van de feministische snede aan de andere kant; zorgen dat de kennisontwikkeling op het gebied van gender doorgaat en haar weg vindt naar onderwijs en onderzoek, maar tegelijkertijd laten zien hoe die kennis relevant is voor al het denken in en buiten de universiteit. Het gaat haar steeds om het repareren van structuren zodanig dat de aanwezigheid van ondergerepresenteerden een vanzelfsprekendheid wordt in plaats van een detail, een bijzondere categorie of een afwijking van de status quo. Waarna zij opmerkt:

This strategy of working through the old structures and eventually work on strategies of repair has brought me the most joy in my collaborations with artists in museums in the context of what has become known now as the Museum of Equality and Difference (MOED). (Buikema, 2022)

Hoewel in Buikema's werk vooral kunst centraal staat, en in mijn werk geschiedenis, herken ik de *balancing act* én het plezier van het denken over gender in museale representaties, niet in de laatste plaats vanwege de grotere publieke receptie ervan. Daarvan doe ik graag verslag.

Bekentnissen

Laat ik beginnen met een bekentenis. Toen ik na een lange periode van onderhandeling begin 2018 mijn allereerste schreden zette op het pad van het maken van een tentoonstelling ter gelegenheid van honderd jaar vrouwenkiesrecht in het Groninger

Museum, samen met conservator Egge Knol, had ik er heimelijk nog steeds niet al te veel vertrouwen in dat het ons zou lukken om een hele vleugel bestaande uit zeven à acht ruimten in te vullen. De systematische onderwaardering van vrouwen en hun geschiedenis had ook deze uitzonderlijke periode in de emancipatie van vrouwen getroffen. Verschillende vrouwen en vrouwenorganisaties hebben dan ook de nodige strijd geleverd om de nationale viering van honderd jaar algemeen kiesrecht niet in december 2017, maar in 2019 te laten plaatsvinden. Uiteindelijk gaf Tweede Kamervoorzitter Khadija Arib in september 2017 de doorslag: pas in 2019 zou honderd jaar algemeen kiesrecht voor mannen én vrouwen worden gevierd (Bosch, 2021). Omstreeks die tijd viel ook het besluit om in het Groninger Museum een geheel hieraan gewijde tentoonstelling te maken. En ik wilde mij natuurlijk niet laten kennen!

Maar ik moest als academisch gevormd historicus ook over mijn eigen schaduw heen springen. Historici – ook genderhistorici – waren tot voor kort vrijwel blind en doof voor andere dan tekstuele bronnen voor verhalen over het verleden. Niettemin heb ik altijd belangstelling gehad voor de materiële erfenis van de vrouwenkiesrecht-beweging, misschien omdat mijn loopbaan begon in het toenmalige Internationaal Archief voor de Vrouwenbeweging (IAV, tegenwoordig Atria, kennisinstituut voor emancipatie en vrouwengeschiedenis). Dat was toch altijd meer geweest dan een ‘gewoon’ archief. Ook is het boek van kunsthistorica Lisa Tickner *The Spectacle of Women* (1987), over de spectaculaire verschijningsvormen van het kiesrechtfeminisme in Groot-Brittannië, een grote inspiratiebron geweest. Mijn eerste handeling in het kader van de tentoonstelling was dan ook het doorzoeken van mijn eigen onderzoeksarchief. Dat bestaat naast vele meters tekstbronnen uit een verspreide en niet-gesystematiseerde verzameling aantekeningen, knipsels en verwijzingen naar afbeeldingen en objecten die onder andere gerelateerd zijn aan de vrouwenkiesrechtbeweging in Nederland. Die zijn mij uiteindelijk goed van pas gekomen.

Hall of Fame

Het prachtige schilderij *Suffragettes* (10, 19) door Marinus van Raalte konden wij bijvoorbeeld achterhalen door een bewaarde (ongedateerde) recensie (door Truus Ruiters) uit de jaren negentig van een tentoonstelling in het Drents Museum in Assen waarop dat werk werd getoond en – enigszins toevallig – in de krant werd afgedrukt.

Via het museum kon de particuliere eigenaar daarvan worden opgespoord. Een handgeschreven notitie op een systeemkaartje leidde naar het (kleine) portret van Wilhelmina Drucker (36) dat ik ooit in de jaren tachtig had zien hangen in

het Haagse kantoor van de Nederlandse Vereniging van Huisvrouwen. Uit een andere aantekening op een systeemkaartje bleek dat ik toen al naspeuringen deed naar het statige portret van de mooie Mia Boissevain (34, 39) door de beroemde portretschilder Thérèse Schwartz. Het enige spoor dat leidde naar dat werk was een slechte zwart-witafbeelding in de derde herziene druk en de latere reprint van *Van moeder op dochter*, het handboek over de geschiedenis van de vrouwenbeweging in Nederland (Posthumus-van der Goot, 1978 [1948]). Op vergelijkbare wijze leidde een opmerking over geschilderde portretten van het echtpaar Buisman in een interview uit 1968 met de maatschappelijk betrokken jubilerende kiesrechtvrouw en latere politica H.C. Buisman-Blok Wybrandi (41) uit Leeuwarden naar een schilderij door Piet van der Hem dat op de zolder van een kleindochter bleek te staan. Voor de tentoonstelling was dit portret door deze bekende schilder tevens een aanwinst in combinatie met de politieke tekeningen of cartoons die Van der Hem maakte over het vrouwenkiesrecht voor de voorpagina van de *Nieuwe Amsterdammer* (322, 325). Niet alles stond trouwens op papier. Het gave portret van Frederike van Balen-Klaar (38) door Rudi Zeller, dat vaag was afgebeeld in de semi-autobiografie *Frederike*, kon via historicus Gijs van der Ham worden achterhaald (Balen, 1947). Hij had mij ooit, lang voordat hij conservator werd in het Rijksmuseum, toevertrouwd een kleinzoon van haar te zijn.

De aandacht voor portretten in de aantekeningen werd versterkt door de spoedcursus tentoonstelling-maken die ik kreeg door de samenwerking met Egge Knol. Deze leidde ons in korte tijd langs diverse tentoonstellingen in Amsterdam, Londen en Frankfurt. Een eerste belangrijk inzicht dat wij hierdoor opdeden, naast een hernieuwde, onderzoekende blik op de verzameling posters, kaartjes en lepeltjes, brochures, linten en speldjes, afkomstig van de Vereeniging voor Vrouwenkierecht (VvVK) – misschien vooral tijdens een bliksembezoek aan de National Portrait Gallery in afwachting van de ons toegewezen tijd voor de tentoonstelling *Voice and Vote* in het nabijgelegen parlamentsgebouw – was de kracht van geschilderde portretten (Takayanagi, Unwin en Seaward, 2018). Zo maakte het levensgrote schilderij van de militante suffragette Christabel Pankhurst, in vol ornaat, grote indruk. Maar ook in Frankfurt werden enkele imposante vrouwenportretten getoond die het geheugen schraagden (Linnemann, 2018, 20-21).² Deze indrukken, in combinatie met de verspreide aanwijzingen in mijn archief, leidden tot onze wens een *hall of fame* te maken. Deze zaal zou het hart van de tentoonstelling vormen.

² Zie met name de portretten van Lina von Schauroth (te paard), de arts Elizabeth Winterhalter en kunstenaar Otilie W. Roederstein.

Het hele land...

Daarna begon het systematischer verzamelwerk van objecten en een analyse van hun gebruik met een uitgebreid bezoek aan Atria voor een duik in de IAV-collectie.³ Voor het eerst bezag ik daar alle kiesrecht gerelateerde objecten met een nieuwe blik. Vrijwel niets bleek bij nadere beschouwing te zijn wat we dachten dat het was, zo leerde ik van mijn deskundige ‘partner in crime’. De zogeheten zilveren ‘appelmoeslepel’ die volgens de beschrijving ooit door Cornelia Kehrer-Stuart zou zijn gekocht tijdens haar bezoek aan het congres van de IWSA in Londen in 1908, is allesbehalve een zilveren appelmoeslepel, terwijl ook de gelegenheid en het tijdstip van haar aankoop er volkomen naast zitten.⁴ Het blijkt een in die tijd in grote hoeveelheden gemaakte Friese geboortelepel te zijn waarop een zilveren afbeelding met het bugelmeisje op een ondergrond met Jus Suffragii (‘het recht om te stemmen’) is gesoldeerd. Hoe en wanneer die lepel is gemaakt en hoe hij in het bezit kwam van Kehrer-Stuart is onbekend. Zij kan hem bij een speciale gelegenheid hebben gekregen van iemand of meerdere mensen uit de beweging. Maar zeker is dat de lepel niet uit Engeland afkomstig is, en ook dat zij hem niet aanschafte in 1908 tijdens het IWSA-congres in Londen, omdat dat in 1908 in Amsterdam plaatsvond en pas in 1909 in Londen. Ook de kaarten met kinderen die zijn uitgedost in Hollandse folklorekledij en roepen om “Kiesrecht voor moeder” (176) zijn, anders dan we zouden denken, niet (helemaal) in Nederland gemaakt. De kaarten zijn afkomstig uit de serie Hollandse kinderen, getekend door de Oostenrijkse illustrator Karl Freitag. De afdeling Apeldoorn wist kennelijk beslag te leggen op een partij of heeft de kaarten speciaal besteld om er vervolgens verschillende uitspraken op te laten drukken. Opvallend is dat juist in de bewaarde objecten en andere propaganda-uitingen de regionale spreiding van het kiesrechtactivisme tot in het hele land tot uitdrukking komt. Zo bracht Haarlem kaarten met Kenau Simonsdochter Hasselaar in omloop, en de afdeling Zeeland *Walcherse strijdsters voor vrouwenkiesrecht*, uiteraard ook herkenbaar aan hun klederdracht. Deze regionalisering of decentralisering van de beweging kreeg nog extra reliëf door de vondst van vele vaandels.

Vaandelzaal

Bij Atria bleken vijf vaandels van afdelingen van de Vereeniging voor Vrouwenkiesrecht te zijn, hoewel ik altijd dacht (maar ik dacht er niet echt over na) dat

3 Zo genoemd naar het voormalige Internationaal Archief voor de Vrouwenbeweging (IAV) dat na allerlei (gedwongen) fusies opging in Atria.

4 <https://hdl.handle.net/11653/obj1003>. De beschrijving is nog steeds niet aangepast.

er eigenlijk maar één vaandel was overgebleven van deze vereniging, dat van Alkmaar (227). Dat hing lange tijd zichtbaar in het archief, en toen in 1985 het vijftigjarig bestaan van het IAV werd gevierd met een avondvullend programma, stond dat vaandel pontificaal op het podium. Ik heb denk ik nooit echt beseft dat dit een afdelingsvaandel is geweest, en als zodanig een plaatsvervangende rol vervulde voor het verloren gegane landelijke verenigingsvaandel dat altijd op het hoofdbureau in Amsterdam stond en zodoende te zien is op geposeerde foto's van het hele hoofdbestuur, en waaromheen tijdens demonstraties het hoofdbestuur was te vinden (dus ook op foto's en filmmateriaal). Kennelijk had ik nog nooit echt goed naar al het beeldmateriaal gekeken. Het begon mij pas te dagen dat er nog wel veel meer zou kunnen zijn toen het Groninger Museum het prachtige vaandel van de afdeling Groningen van de VvVK in de collectie bleek te hebben (218, 231). Navraag bij Mirjam Westen, conservator van het Arnhem Museum, leverde op dat ook daar een vaandel werd bewaard, van de afdeling Arnhem (222). Ze had het alleen nog nooit gezien. En als klap op de vuurpijl toonde niet lang daarna de tentoonstelling *1001 vrouwen in de 20ste eeuw* in het Amsterdam Museum een prachtig professioneel vervaardigd vaandel van de afdeling Amsterdam (220), waarschijnlijk ook nooit eerder aan het daglicht blootgesteld, en zeker niet in een vaste opstelling getoond. Het zichtbaar 'huisgemaakte' vaandel uit Ten Boer (228), een dorp onder de rook van de stad Groningen, kwam door een bevriend historica uit Groningen in ons blikveld nadat het generatieslang opgerold – wederom op een zolder – van een van de kleinkinderen van de toenmalige afdelingsvoorzitter E.J. Huizenga-Onnekes had gelegen.

De vaandels versterkten ons beeld van de kiesrechtbeweging als een beweging die in alle stadjes en dorpen werd gedragen door groepen vrouwen. Het heeft mijn begrip van de beweging blijvend veranderd. We konden er uiteindelijk een geheel aan vaandels gewijde zaal mee vullen.

Publieksinbreng en vondsten in publieke instellingen

Omdat onze acties begonnen rond te zoemen, meldden zich ook spontaan erfgenamen van kiesrechtvrouwen en -mannen met interessant materiaal. Ik noem hier de kleinzoon van het actieve vrouwenkiesrecht-echtpaar F.F. en C. Kehrer-Stuart uit Gorcum die interessant archiefmateriaal aanbood mede namens de andere kleinkinderen. Daarnaast gevraagd bleken er bovendien twee door een anonieme schilder/es gemaakte portretten bij de familie te zijn (42-43). In Leeuwarden troffen we bij een andere kleindochter van Buisman-Blok Wybrandi een (al bekend) sierbord aan met Jus Suffragii (354). Daar waren dus meerdere exemplaren van gemaakt, naar onderzoek door de Arnheemsche Fayencefabriek

uitwees, waarschijnlijk ter gelegenheid van het vijftiengjarige bestaan van de VvVK. In Nunspeet bleek zich behalve een interessant ‘gezinsdagboek’ met familiekiekjes een bronzen borstbeeld te bevinden van een van de vrouwen die enkele jaren in het hoofdbestuur van de VvVK had gezeten, D.C. Molijn-de Groot. Ook van Tine Marcus, die een van de oprichters was van de afdeling Leeuwarden van de VvVK in 1899, bleek een portret te bestaan dat haar in 1931 op haar zeventigste was aangeboden door de Nederlandsche Vereeniging van Slechthorenden (44). Het gaf deze ‘kleine speler’ in het vrouwenkiesrechtveld een gezicht én een rijke historie van activisme in de dovenwereld, waarvoor de basis was gelegd in de vrouwenkiesrechtbeweging.

Kortom, de tentoonstelling begon langzamerhand vorm en substantie te krijgen, maar al deze min of meer toevallige vondsten die steeds meer zicht boden op deze geschiedenis en de tentoonstelling ontsloegen ons niet van een systematische zoektocht in de opslagruimten van lokale en nationale musea en archiefbewaarplaatsen. We ondernamen deze exercitie, deels digitaal (via Adlib) en deels fysiek. Dat leverde toch nog veel materiaal op, zoals het rijke afdelingsarchief van de afdeling Leeuwarden, en enkele unieke vondsten zoals diverse vaandels en, bij het Nationaal Archief, alle in geel en wit uitgevoerde dozen met 160.000 handtekeningen (per dorp en stad) van de grote petitie die in 1914-1915 werd gehouden (289).

Van “geen historische waarde”

Heb ik tot nog toe gesproken over alle successen die we boekten in het zichtbaar maken van de vergeten geschiedenis van de vrouwenbeweging, er waren natuurlijk ook teleurstellingen. Een veelkleurig sierbord (355), uitgegeven ter herinnering aan 9 mei, de dag waarop de kieswet-Marchant werd aangenomen in de Tweede Kamer, waarmee de (op een na) laatste hobbel op weg naar actief algemeen kiesrecht voor vrouwen werd genomen, bleef wat het was: een foto in een veilingcatalogus. Een krachtig portret van Mien van Wulfften Palthe-Broese van Groenou (44), eveneens in zwart-wit afgebeeld in een publicatie van Inge de Wilde, rond 1915 geschilderd door Louise Jama-van Raders, bleek na een vergeefse zoektocht verloren te zijn gegaan, waarschijnlijk tijdens een overstroming ergens in de Verenigde Staten (Wilde, 1992, 30). Hetzelfde geldt voor zowel een groot portret ten voeten uit van Wilhelmina Drucker, gezeten aan haar bureau, door dezelfde schilder, Truus Claes, als het kleine portret dat wel bewaard is gebleven (Bergsma, n.d.). Ook dat zou na voltooiing in het museum hebben moeten komen. Eveneens voorgoed onvindbaar is het vaandel van de afdeling Leeuwarden gebleken, dat volgens de notulen van de afdelingsvergadering op 15 oktober 1919 door het Fries Museum was geweigerd,

“daar het geen historische waarde heeft”, zoals het verslag in de notulen van een bestuursvergadering luidt.⁵

(Geen) vrouwenkiesrecht in het Rijksmuseum

Maar de grootste deceptie was toch wel onze zoektocht in het Rijksmuseum, al was ik bekend met de eerdergenoemde weigering van het portret van Aletta Jacobs. Om te beginnen leverde de zoekterm ‘vrouwenkiesrecht’ zegge en schrijve vier objecten op uit de periode van de vrouwenkiesrechtstrijd (naast allerlei foto’s die er niets mee te maken hadden), waarvan bij nadere beschouwing maar twee items onmiskenbaar tot het (Nederlandse) kiesrechterfgoed behoorden: een prachtig (maar wel al bekend) affiche van Johan Thorn Prikker (18) waarmee de VvVK vier jaar na de oprichting was vertegenwoordigd tijdens de grote Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid in 1898 in Den Haag, en een wit-email-met-koper-vlaggetje met de tekst – ‘Vrouwenkiesrecht’ (eenzelfde als bovengenoemd), gespeld op een dubbel lintje met het opschrift ‘Wereldbond voor Vrouwenkiesrecht. Amsterdam 15-20 juni 1908’ (131). Andere zoektermen als ‘vrouwenbeweging’ of ‘vrouwenemancipatie’, losgelaten op collecties in de Rijksstudio met titels als ‘De Nieuwe Vrouw’ of ‘Feminism and body positivity’ leveren nog enkele objecten die direct aan de Nederlandse vrouwenbeweging en/of het vrouwenkiesrecht zijn gelieerd: een toegangsbiljet voor de *Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid* (ontworpen door Jan Toorop) uit 1898, een affiche voor diezelfde tentoonstelling door Suze Fokker en een feestprogramma voor de tentoonstelling *De Vrouw 1813-1913*. Alleen dit laatste object had een directe band met de vrouwenkiesrechtbeweging, zodat er strikt genomen dus al met al maar drie objecten waren die ondubbelzinnig aan de vrouwenkiesrechtbeweging konden worden gelinkt, naast enkele aansprekende maar niet unieke prenten van onder andere Johan Braakensiek en wat verspreide objecten uit de bredere vrouwenbeweging.

Een nieuw verhaal

Eigenlijk is het dus wel een beetje een wonder en prijzenswaardig dat het Rijksmuseum anno 2022 het aangeboden kiesrechtspeldje heeft aangenomen, zeker omdat er al zo’n zelfde speldje in de Rijksmuseumcollectie was, en er ook geen beroemde naam aan verbonden was van een kunstenaar, verzamelaar of eigenaar.

5 Historisch Centrum Leeuwarden, Archief afdeling Leeuwarden van de Vereniging voor Vrouwenkiesrecht, later Staatsburgeressen, inv.nr. 1c. Notulen 23 okt. 1919, p. 30, 3 november 1919.

De aanvaarding van deze gift heeft onmiddellijk weer nieuwe kennis opgeleverd. Zo heeft nader onderzoek uitgewezen dat pas na het congres van de Wereldbond voor Vrouwenkiesrecht in Amsterdam in 1908, tijdens de zomervergadering in Breda, door de afgevaardigde uit Gorcum het idee naar voren werd gebracht om ook een nationaal insigne te maken. Tijdens de jaarvergadering in januari 1909 werden vervolgens enkele modellen aan de leden getoond, en in de zomer van 1909 werden ze voor f0,35 aan de leden te koop aangeboden. Vergelijking met het speldje uit de collectie van het Groninger Museum dat model had gestaan voor het in de museumwinkel te verkrijgen exemplaar tijdens de tentoonstelling *Strijd!* (2019) wijst uit dat de producent ervan de firma Baumann en Knauber, fabriek voor insignes, medailles enz. uit de Suikerbakkersteeg in Amsterdam is geweest, en niet de zilverfabriek Begeer zoals het doosje suggereerde waarin het speldje van Klaasje Tuinder werd bewaard (177)⁶. Helaas is deze informatie niet verwerkt in de beschrijving van de Women's Suffrage Pin in de rubriek Recent Acquisitions in het themanummer 'Women of the Rijksmuseum' van *The Rijksmuseum Bulletin*.⁷

De informatie heeft ook consequenties voor het vlaggenspeldje met Wereldbondlint dat zich al in de collectie van het Rijksmuseum bevond. Dat insigne blijkt nu een samengesteld object (convoluut) te zijn waardoor zowel de titel *Insigne van de Wereldbond voor Vrouwenkiesrecht* als de 'description', de 'explanatory note' en de 'provenance' van het object moeten worden herschreven. Zo gaat het niet om een groen, maar een geel zijden strikje; geel (goud) en wit waren in Nederland de kiesrecht kleuren. H.C.A. Hartmans Laeyendecker (niet Laeyendocker [?], zoals nog in de beschrijving staat) heeft daar kennelijk later het vlaggenspeldje op aangebracht. Zij was een actief lid van de afdeling Breda – opgericht in 1903 – van de Vereniging voor Vrouwenkiesrecht, en was een jaar (1905-1906) lid van het bestuur van de afdeling. Hierdoor is zowel het hoofdstuk over het *Insigne voor vrouwenkiesrecht* in Gijs van der Hams *Geschiedenis van Nederland in 100 voorwerpen* als het bijschrift in het boek *Strijd!* achterhaald (resp. Van der Ham, 2013; Bosch, 2019, 131).

Conclusies

De focus op objecten om deze geschiedenis te begrijpen heeft een aantal inzichten opgeleverd. Het eerste is dat voor de zichtbaarheid van vrouwen en andere ondergerepresenteerden in het verleden niet alleen het oude gezegde 'No documents, no

6 Het kan zijn dat Begeer het speldje eveneens in omloop heeft gebracht, maar dat lijkt niet waarschijnlijk.

7 Jeroen ter Brugge is conservator maritieme collecties in het Rijksmuseum. De data kloppen niet en het speldje dat Aletta Jacobs in 1919 kreeg aangeboden tijdens het 'overwinningsfeest' is een ander in goud en email uitgevoerd ereteken dat als broche en als hanger kon worden gedragen. Het is in het bezit van het Groninger Museum.

history' geldt, maar ook 'No objects (heritage), no history'. Onze zoektocht heeft laten zien dat onderwaardering van categorieën mensen en met hen samenhangende verhalen (in dit geval over vrouwenkiesrecht/feminisme) uit het verleden leidt tot miskenning en verdwijning van belangrijke stukken uit de materiële nalatenschap van deze geschiedenis. Tegelijkertijd hebben we ervaren dat ondanks deze miskenning er niet helemaal niets bewaard is gebleven, maar dat het bewaren vooral in handen was van een gemengde groep van erfgenamen, de kinderen/dochters, nichten en kleinkinderen/-dochters, en door feministen. Een heel belangrijke les uit de omgang met historische objecten is het belang van samenwerking tussen historici en conservatoren, inhoudsdeskundigen en experts op het gebied van materiële zaken. Ik had deze tentoonstelling nooit kunnen maken zonder co-curator en conservator Egge Knol. Maar ook de interesse van een belanghebbend publiek is van belang geweest voor het welslagen van de tentoonstelling.

Een tweede belangrijk inzicht is dat objecten uit het verleden andere groepen in beeld kunnen brengen dan de geletterde en/of hogeropgeleide elite. Iemand als Klaasje Tuinder uit Texel staat door haar speldje in het Rijksmuseum fier in het beeld, ondanks dat haar naam in de gedrukte annalen niet voorkomt. Het vaandel uit Ten Boer (samen met het bewaard gebleven notulenschrift van de afdeling uit die tijd) en de kaarten uit Zeeland roepen herinneringen op aan vrouwen die elkaar lopend of op de fiets in het dorpscafé troffen en met elkaar de machinaties van de landelijke beweging volgden en mede vormgaven.

Ten derde denk ik dat de tentoonstelling ertoe heeft bijgedragen de (publieke) kennis over de vrouwenkiesrechtbeweging, die ik elders *suffrage literacy* of kiesrechtgeletterdheid heb genoemd, te vergroten (Bosch, 2021).⁸ En dat werkt door. Omdat deze actieve strijd van vrouwen om politieke medezeggenschap nu beter wordt ge- en herkend, én gewaardeerd, is de kans aanzienlijk groter dat het erfgoed van de vrouwenkiesrechtbeweging bewaard blijft voor het nageslacht en onderdeel gaat uitmaken van de verhalen die tezamen onze (inter)nationale geschiedenis vormen. Dat blijkt bijvoorbeeld al uit de vondst na sluiting van de tentoonstelling van een prachtig vaandel van de afdeling Hoorn van de VvVK. Zonder de tentoonstelling zou het eerdergenoemde portret van Buisman-Blok Wybrandi waarschijnlijk nooit zijn verhuisd van de zolder van een kleindochter naar de publieke raadzaal in het gemeentehuis in Leeuwarden, of van het nog wel bestaande kleine portret van Wilhelmina Drucker naar het semiopenbare Atria, kennisinstituut voor emancipatie en vrouwengeschiedenis. Dat geldt dus ook voor het speldje van Klaasje Tuinder.

De gift en de aanvaarding van dit vlaggetje maken het mogelijk voor het Rijksmuseum inclusiever te worden in het soort verhalen dat het wil vertellen aan

8 De tentoonstelling vond natuurlijk plaats in een jaar dat er sowieso veel aandacht uitging naar de geschiedenis van het vrouwenkiesrecht.

de hand van voorwerpen. Het verhaal over de langdurige emancipatiestrijd van vrouwen (waarvan het vrouwenkiesrecht een klein maar symbolisch belangrijk onderdeel uitmaakt) is voor de kennis van onze nationale geschiedenis eigenlijk onmisbaar. Het is ook niet moeilijk om bijvoorbeeld voorwerpen uit de politieke emancipatiegeschiedenis van vrouwen in samenhang te tonen met afbeeldingen of objecten uit andere geschiedenissen van vrijmaking of emancipatie. Vlaggen en vaandels, speldjes en sierborden, portretten en kleding zijn ook in veel andere historische bewegingen ingezet als politieke symbolen en herkenningstekens.

Om iets van dat verhaal over vrouwen en hun strijd tegen hardnekkige betekenissen van gender (het feminisme) te kunnen vertellen, moet tegelijkertijd worden geconstateerd dat het Rijksmuseum nog een lange weg heeft te gaan. Zeker heeft de projectgroep Vrouwen in het Rijksmuseum nu al laten zien dat ook met bestaande objecten uit de collectie veel verhalen in het museum kunnen worden verteld, of dat met bestaande objecten vrouwen en gender in het museum zichtbaar kunnen worden gemaakt. Maar hoe mooi zou het zijn als het Rijksmuseum in het kader van dit project ook nog actief op zoek zou gaan naar meer objecten in de eigen collectie die expliciet getuigen van de strijd van vrouwen om gelijkheid en inclusiviteit – binnen en buiten het museum – om zo het vlaggenspeldje of -insigne een duidelijker context te geven en het Rijksmuseum meer MOED te maken, ook in de collectie.

Bibliografie

- Balen, W.J. van. 1947. *Frederike*, met een nabetrachting van F.S. van Balen-Klaar. Amsterdam: Amsterdamsche Boek- en Courantmij.
- Bergsma, Mark. 2022. "Waar is het portret van Wilhelmina Drucker gebleven?" Geraadpleegd op 22 mei 2023. <https://www.wilhelminadrucker.nl/nl/myriam-everard-een-natuurlijke-erfdochter/item/338-waar-is-het-portret-van-wilhelmina-drucker-gebleven>
- Bosch, Mineke. 2021. "Gender and the Politics of History and Memory – An Inside Reflection on the Dutch Centenary of Universal (Women's) Suffrage" In Birgitta Bader-Zaar and Mineke Bosch (red.). *Frauenwahlrecht – Umstrittenes Erinnern*. Special Issue *L'Homme. Europäische Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft*, 32(1): 55-72.
- Bosch, Mineke. 2005. *Een onwrikbaar geloof in rechtvaardigheid. Aletta Jacobs, 1854-1929*, Hilversum: Verloren.
- Bosch, Mineke. (te verschijnen). "Als blijk van waardering voor haar onversaagd strijden... Zeven portretten van Aletta Jacobs door Isaac Israëls".
- Brugge, Jeroen ter. 2023. "12 Baumann & Knauber Fabriek Amsterdam – Women's Suffrage Pin, c. 1909-19. Copper, copper alloy and enamel, 2.9x1.8 x 0.7 cm". *The Rijks Museum Bulletin* 71(1): 88-89.

- Buikema, Rosemarie, Layal Ftouni, Nancy L. Jouwe, Bart Rutten, Rolando Vázquez en Rosa L. Wevers (red.). 2019. *What is Left Unseen*. Catalogue of the exhibition *What is Left Unseen*. Museum of Equality and Difference (MOED) in collaboration with Centraal Museum. Utrecht.
- Buikema, Rosemarie. 2023. "What is left unseen". *Historica* 46(2): 39-43.
- Ham, Gijs van der. 2013. "81 – Insigne voor vrouwenkiesrecht". In *De geschiedenis van Nederland in 100 voorwerpen*. Amsterdam: De Bezige Bij/Rijksmuseum: 426-429.
- Linnemann, Dorothee (red.). 2018 *Damenwahl! 100 Jahre Frauenwahlrecht*. Frankfurt.
- Posthumus-van der Goot, W.H. en Anna de Waal (red.). 1977 [1948]. *Van moeder op dochter. De maatschappelijke positie van de vrouw in Nederland vanaf de Franse tijd*. Nijmegen: SUN.
- Takayanagi, Mari, Melanie Unwin en Paul Seaward (red.). 2018. *Voice & Vote. Celebrating 100 Years of Votes for Women*. Londen: Regal Press.
- Tickner, Lisa. 1987. *The Spectacle of Women. Imagery of the Suffrage Campaign, 1907-1914*. Londen: Chatto & Windus.
- Wilde, Inge de. 1992. "Er is nog zooveel te doen op de wereld". *Brieven van Aletta H. Jacobs aan de familie Broese van Groenou*. Zutphen: Walburg pers.

About the author

Mineke Bosch: professor emeritus moderne geschiedenis, Rijksuniversiteit Groningen.

In gesprek met Iris Kensmil

Cultuurkritiek in kunst, theorie en praktijk

Iris Kensmil, Astrid Kerchman, Rosa Wevers & Alessandra Benedicty-Kokken

Abstract: This article is focused on Professor Buikema's intellectual oeuvre and the relation between art and politics as it materialised in MOED (Museum of Equality and Difference). Astrid Kerchman and Rosa Wevers, MOED's former project coordinators, reflect on their collaboration with Buikema through an interview with artist Iris Kensmil on the important role of art in complex social issues relating to emancipation, representation, and resistance. Drawing on the interview with Kensmil and Buikema's *Revolts in Cultural Critique* (2020), Alessandra Benedicty-Kokken reflects on the meaning of feminist leadership within an institutional context.

Keywords: cultural criticism, feminism, art

Alessandra Benedicty-Kokken (ABK): Het volgende gesprek tussen kunstenaar Iris Kensmil en curatoren Astrid Kerchman en Rosa Wevers benadrukt wat Rosemarie Buikema (2017) de 'revoltes in de cultuurkritiek' noemt. Dit is tevens de titel van haar in 2017 gepubliceerde boek waarin zij de relaties tussen feminisme, postkolonialisme en verzoening analyseert. In het hoofdstuk getiteld 'Nieuwe leiders en oude vormen' reflecteert Buikema op de complexe en veranderlijke relatie tussen deze woorden, in overeenstemming met wat museumonderzoeker Wayne Modest (2020) "critical discomfort" (65) noemt, een houding die van cruciaal belang is in het werken met en door verschillende postkoloniale landschappen en -tijdsaders. Op overtuigende wijze toont Buikema's werk hoe de fluiditeit van een door Cixous-geïnformeerde *écriture féminine* samen gedacht kan worden met de op rechtvaardigheid georiënteerde kritica van Audre Lorde en Gloria Wekker. Tegelijkertijd erkent ze de interrupties die daarbij ontstaan: de rauwe momenten waarop vriendschappen en collegialiteit die voortkomen uit verbondenheid voor een specifieke vorm van activisme tegen

of binnen een instituut omslaan in kwetsbaarheid. Zulke omslagen komen voort uit het feit dat zelfs de meest succesvolle momenten in structurele verandering niet voldoende aandacht schenken aan de ongelijkheid binnen en de toegang tot een institutionele ruimte. Succesvolle momenten van institutionele verandering zijn dus tegelijkertijd ook altijd momenten van teleurstelling en ergernis, omdat nooit exact wordt bereikt wat was voorgenomen. Deze onderbrekingen passen niet gemakkelijk in de progressie-gerichte narratieven van ‘Westerse’ institutievorming. In navolging van Devarakshanam Betty Govinden (2022), die ons aanmoedigt te zoeken naar wederkerigheid, kunnen we ons afvragen wat het betekent om na te denken over het leven van een institutioneel-leider-als-medestander, als een veelzijdige feminist in een publieke ruimte waarin nog steeds geworsteld wordt met feministisch gedachtegoed. Het gesprek met Kensmil, Kerchman en Wevers – over een tentoonstelling waar zij samen met Rolando Vázquez, Nancy Jouwe en Layal Ftouni bij betrokken waren – resoneert met deze problematiek. Wat betekent het om dekoloniaal te denken en werken binnen institutionele contexten die onontkoombaar ingenesteld zijn in koloniale geschiedenissen en structuren? (Modest, 2017).

Kunst als cultuurkritiek

Astrid Kerchman (AK): Ik ontmoette Professor Buikema in het academische jaar 2017-2018, als eerstejaars student van de onderzoeksmaster Gender Studies. Buikema was mijn mentor en ergens in de loop van het studiejaar spraken we af op haar kantoor. Tot die eerste afspraak bleef Buikema altijd enigszins enigmatisch, niemand uit mijn jaar had haar nog ontmoet. We kenden haar voornamelijk via haar indrukwekkende oeuvre. Ik en de andere mentorstudenten waren dan ook lichtelijk nerveus om haar te ontmoeten. Niet op zijn minst vanwege de context: het ging hier niet om kennisuitwisseling, maar om het delen van onze ervaringen van de rollercoaster die de onderzoeksmaster was: onze onzekerheden, waar we tegenaan liepen, wat er goed ging. Konden we dat wel, onze kwetsbaarheden en zorgen met haar delen? Was dat iets wat je deed, met iemand wier werk je zo bewonderde, en die zo’n indrukwekkende carrière had?

Het antwoord bleek al vrij snel: ja. In haar kantoor in de Muntstraat, met een imponerende boekenkast, wachtte Buikema ons op met thee en koekjes. Van een voelbare hiërarchie tussen student en hoogleraar was geen sprake. Ze toonde oprechte interesse in ons, deelde haar kijk op het programma en deed haar best om ons op ons gemak te laten voelen. Van enigmatische hoogleraar en hoofd van het programma veranderde ze zo in een warm, intelligent en geïnteresseerd mentorfiguur.

Deze eerste ontmoeting staat in mijn geheugen gegrift. Het zette de toon voor de vele afspraken met Buikema die nog zouden volgen, waar ik op dat moment in 2017 nog geen weet van had. In de jaren die volgden spraken we vaak af op haar kantoor, maar vaker nog online door covid. Gesprekken duurden soms vijf minuten, soms urenlang, en gingen vaak over MOED, ideeën voor nieuwe tentoonstellingsprojecten, kunst en artikelen die ons raakten. Centraal in deze gesprekken stond bijna altijd de rol die kunst heeft in het zichtbaar maken van onder meer mechanismen van in- en exclusie en hoe kunst erin kan slagen om op meerdere niveaus een boodschap over te brengen. Buikema is voor mij dan ook niet alleen een docent, maar voornamelijk een voorbeeldfiguur en een onuitputtelijke bron van inspiratie. Haar creativiteit en menselijkheid bewijzen dat de wetenschap niet (per se) een harde wereld hoeft te zijn, en dat er veel mogelijk is zolang je maar kritisch durft na te denken en buiten de gebaande paden durft te treden. Zoals zij heeft aangetoond met MOED: een platform waar wetenschappers worden aangemoedigd om zich buiten de gebaande paden van de academische wereld te begeven, zij het door disseminatie van onderzoek of door samen te werken met maatschappelijke partners. Voor beide MOED-tentoonstellingen – *Wat niet gezien wordt* en *Decolonial Dialogues with the Golden Coach* – werd er dan ook samengewerkt met musea. De tentoonstellingen toonden kunstwerken die vergeten en verdrongen verhalen weer zichtbaar maken en in hun vorm en inhoud meerdere verhalen tegelijkertijd vertellen. MOED maakt het belangrijke werk van Buikema tastbaar en vormt daarmee een cruciale schakel tussen de wetenschap en maatschappij.

Rosa Wevers (RW): Ik leerde Professor Buikema kennen toen ik Gender Studies studeerde aan de Universiteit Utrecht. Na het afronden van mijn studie werkte ik nauw met haar samen vanuit mijn functies als projectcoördinator en assistent van MOED en de Gender & Diversity Hub. Sinds 2019 begeleidt ze mijn promotieonderzoek als eerste promotor. In al die jaren hebben we talloze gesprekken gevoerd over de relaties tussen kunst en politiek. Van Buikema leerde ik hoe geëngageerde kunst niet slechts een reflectie is van kritiek, maar gezien kan worden als een materiële, in specifieke vorm gegoten vorm van cultuurkritiek *an sich*. Door beelden en verhalen te creëren ontwikkelen kunstenaars nieuwe betekenisrelaties die de bestaande realiteit in vraag stellen en aanzetten tot reflectie. Kunst en verbeelding spelen zo een belangrijke rol in processen van maatschappelijke verandering. Ze geven vorm aan een andere mogelijke toekomst, waardoor we inzicht krijgen in wat ons te doen staat om daar te komen. Cruciaal in die toekomstgerichte blik is dat die niet losstaat van maar juist verweven is met het verleden, of zoals het Buikema het zelf zo treffend verwoordt in *Revoltes in de Cultuurkritiek*: “[V]ernieuwingen en omwentelingen [werken] het diepst

in bestaande structuren [door] als zij zich niet als een radicale breuk met het verleden presenteren, maar als een proces waarin de te verwerken feiten uit en de verhalen over het verleden worden onderzocht, aangevuld, gecorrigeerd en/of omgebogen" (2017, 16).

Het onderzoeken, aanvullen en ombuigen van historische feiten en verhalen om nieuwe betekenisrelaties vorm te geven was een van de centrale uitgangspunten van de door MOED geëcurade tentoonstelling *Wat niet gezien wordt*, die in 2019 te zien was in het Centraal Museum. In het aan de tentoonstelling voorafgaande onderzoeksproces ging Buikema samen met onderzoekers en curatoren Rolando Vázquez, Nancy Jouwe en Layal Ftouni in gesprek met de curatoren van het museum over de vraag hoe de museumcollectie vanuit een feministisch en dekoloniaal perspectief gepresenteerd zou kunnen worden. We organiseerden de workshop *Decolonizing the Collection*, waarin we samen met museumcuratoren een aantal betwiste en problematische werken uit de museumcollectie vanuit feministisch en dekoloniaal perspectief onderzochten. Op basis van deze workshop, een reeks gesprekken, theoretisch onderzoek van het onderzoeksteam en een bezoek aan het depot werd een tentoonstelling ontwikkeld. Door een selectie kunstwerken uit de vaste collectie van het Centraal Museum in dialoog te plaatsen met bruiklenen van onder meer Patricia Kaersenhout en Faisal Abdu'Allah ontstond een nieuw perspectief op de museumcollectie. Zo creëerde de tentoonstelling inzicht in de manieren waarop patriarchale structuren en het Nederlandse koloniale en slavenerfgoed doorwerken in museumcollecties. De tentoonstelling stimuleerde bezoekers om een kritische houding aan te nemen ten opzichte van impliciete machtsstructuren en eenduidige perspectieven en stelde vragen als: wie voelt zich onderdeel van de verhalen die in een museum worden verteld, en wie niet? Wat wordt er verteld, door wie en waarom? En: welke perspectieven worden overschaduwd of blijven onderbelicht?

Een van de werken die in de tentoonstelling te zien was, is een portret van abolitionist en feminist Sojourner Truth, geschilderd door Iris Kensmil. Voor deze speciale uitgave, die in het teken staat van Buikema's belangrijke bijdrage aan intellectuele, culturele én maatschappelijke debatten, gingen we met de kunstenaar in gesprek over de rol van kunst in maatschappelijke transformaties. Iris Kensmil (Amsterdam, 1970) is een Nederlandse beeldend kunstenaar met Surinaamse achtergrond. Ze maakt schilderijen, installaties en tekeningen van Zwarte activisten, schrijvers, muzikanten en feministen. Haar werk is tentoongesteld in nationale en internationale kunstinstellingen en is onderdeel van de vaste collecties van onder meer het Van Abbemuseum, het Amsterdam Museum, het Stedelijk Museum Amsterdam en het Centraal Museum. In 2019 vertegenwoordigde zij samen met Remy Jungerman Nederland in het Rietveldpaviljoen op de Biënnale van Venetië.

Interview met Iris Kensmil

Astrid Kerchman (AK) en Rosa Wevers (RW): U maakt installaties, tekeningen en schilderijen waarin u figuratieve en abstracte manieren van schilderen combineert. Belangrijke thema's in uw werk zijn emancipatie, verzet en representatie van Zwarte mensen – voornamelijk vrouwen. Een vertrekpunt in uw werk is wat u de Zwarte moderniteit noemt: de historische positie en cruciale bijdragen van Zwarte mensen aan de emancipatorische politiek, kunstgeschiedenis, muziek en antikolonialisme. Dit is ook terug te zien in uw portret van Sojourner Truth. Kunt u ons meenemen in uw creatieve proces, en hoe deze Zwarte moderniteit zichtbaar wordt in uw werk? Welke rol speelt het vooronderzoek en hoe ziet dat eruit?

Iris Kensmil (IK): Dank voor het vele voorwerk dat jullie gedaan hebben om tot wezenlijke punten van mijn werk te komen. Deze eerste vraag omvat al heel veel, maar op sommige punten kunnen we later terugkomen. Het maakproces begint inderdaad met een vooronderzoek. Het onderwerp moet mij persoonlijk aanspreken. Soms is de context van het exposeren al bekend en is het interessant om daarop aan te sluiten, bijvoorbeeld bij het Rietveldpaviljoen, waar het utopische karakter van het gebouw samenviel met mijn interesse in de 'utopische' visie van Zwarte feministen. Dan lees ik er meer over en maak ik een beeldarchief. Daarna zoek ik een oplossing voor de keuze van medium en stijl, wat ik ook in schetsen uitprobeer. Ten slotte moet het werk slagen: het moet mijn attitude ten opzichte van het thema tonen en alleen dat, en zeker geen postmoderne decoraties of 'geniale' worstelingen met de verf.

De 'moderniteit' speelt niet in het maakproces, maar betreft een grondhouding die stelt dat "iedereen in de wereld recht heeft op een aandeel in de moderniteit (...) en dat is pas interessant: het ontstaan van alternatieve moderniteiten, vermengd met verschillende culturen", om Stuart Hall (1993) te citeren uit een interview – met ook Kwame Appiah – door Anil Ramdas. Postmodernisme en demodernisering zie ik vooral als een reactie van rouw over het verloren gaan van de westerse suprematie: als het onze moderniteit niet meer is, dan delen wij met anderen ook niet meer 'onze' ideeënwereld van vooruitgang weg uit feodalisme, tribalisme, het patriarchaat en andere systemen van onderdrukking.

AK & RW: Voor de serie portretten die te zien was op de Biënnale van Venetië deed u onderzoek in *The Black Archives*, het historisch archief en cultureel centrum in Amsterdam waarin een grote collectie boeken, artefacten en archieven zijn samengebracht die het nalatenschap zijn van Zwarte schrijvers en wetenschappers, en waarin thema's als racisme, slavernij, kolonialisme, dekolonisatie en feminisme worden besproken. Kunt u ons meer vertellen over hoe u in dit archief op zoek bent

gegaan? Hoe ziet u de functie van dit archief, en andere archieven, in het creëren van maatschappelijk bewustzijn van de Nederlandse slavernijgeschiedenis en Zwart verzet?

IK: Mijn onderzoek heb ik samen met Jessica de Abreu gedaan, een van de medeoprichters van *The Black Archives*. Zij heeft voor de catalogus ook korte typeringen geschreven van de acht Zwarte feministen die te zien waren in de installaties in Venetië. Voor mij is het archief- en activiteitscentrum *The Black Archives* heel belangrijk geweest. Voor het eerst was er in Nederland een plek om studie en activiteiten rond *Blackness* te delen, waar mensen bijeenkomen voor debatten en projecten. Hierdoor heeft de sociale bewustwording, die de anti-Zwarte-Piet-acties teweeggebracht hebben, ook een institutionele verankering gekregen. Dat heeft de zichtbaarheid, maar ook de verbondenheid als *community* enorm vergroot.

AK & RW: De historische figuren die u belicht vanuit deze Zwarte moderniteit snijden thema's aan die vandaag de dag nog steeds relevant zijn, en dit zonder twijfel in de toekomst ook nog zullen zijn. Denk bijvoorbeeld aan uw portret van Sojourner Truth, en haar invloed op hedendaagse feministische intersectionele theorieën, en de dystopische toekomstbeelden van Octavia Butler die angstaanjagend dichtbij komen, die u ook heeft geportretteerd. Hoe kijkt u naar de doorwerking van het gedachtegoed van de historische personen die u portretteert en hun invloed op het heden en de toekomst?

IK: Postkolonialisme is niet alleen een toekomstig ideaal, het is vooral al een werkelijkheid. Mensen uit de Afrikaanse en Aziatische koloniën en Zwarte mensen die als tot slaaf gemaakt in de koloniën in Noord- en Zuid-Amerika terecht kwamen, hebben de wereld al veranderd. Het wordt tijd om die verandering te zien en te omarmen. De relevantie van hun gedachtegoed bestaat niet enkel uit een kritiek van een verleden en heden, dat in een ideale toekomst als historisch bijgezet kan worden. Dit gedachtegoed is positief en deel van de nieuwe werkelijkheid.

Naast haar portret dat het Van Abbemuseum in zijn collectie heeft, komt Octavia E. Butler ook terug in mijn installatie *In Mijn Vaders Huis* (2022), met een citaat uit *Parable of the Sower*: “We are flesh – self aware, questing, problem-solving flesh” (2000, 151). Er is sprake van extreem beproevende omstandigheden in haar boeken en in haar laatste twee boeken wordt een pikzwart beeld geschetst van de sociale en politieke verhoudingen in de Verenigde Staten. Toch lees ik haar verhalen niet als een analyse van dystopieën, maar van weerbaarheid en overstijgen van situaties, van hoe mensen beproevingen doorstaan en – soms op vreemde wijze – ‘zichzelf’ daarin terugvinden. Zo schreef ze zelfs een kort verhaal over de vraag of mannen een zwangerschap in hun eigen lichaam zouden aankunnen of niet.

AK & RW: Uw schilderijen, installaties en tekeningen maken verhalen en iconische figuren zichtbaar die grotendeels onderbelicht zijn gebleven in geschiedenisboeken en musea. Het portret van Sojourner Truth, dat in 2019 te zien was in de tentoonstelling *What is Left Unseen*, is daar een voorbeeld van. In de catalogus van MOED schrijft onderzoeker Nancy Jouwe, die de tentoonstelling co-cureerde, dat Sojourner Truth (c. 1797-1883) ook wel “de voormoeder van intersectionaliteit” (2019, 36) wordt genoemd, vanwege de belangrijke rol die zij speelde in het verbinden van de strijd voor abolitionisme en vrouwenrechten. Op het portret dat u van haar schilderde zien we haar afgebeeld tegen een blauwe achtergrond. Vanachter een witte bril kijkt ze ons recht aan. Haar doordringende ogen en rechte houding, die vanaf haar schouders af geschilderd is, stralen zelfverzekerdheid uit. Het is een trotse vrouw die zich niet van de wijs laat brengen. Het portret opent een andere ingang in haar verhaal dan de weinige historische foto's die van Truth bewaard zijn gebleven. Ondanks de historische details die in haar kleding te zien zijn, plaatst uw portret haar in direct verband met het nu. We zouden deze Sojourner zo ergens kunnen tegenkomen. Een belangrijk element van het schilderij is het gebruik van licht. Waar de historische foto Sojourner Truth letterlijk en figuurlijk onderbelicht, zorgt het lichtgebruik in uw schilderij ervoor dat ze naar de voorgrond komt. Waarom koos u ervoor om haar op deze wijze te schilderen? En hoe kijkt u zelf naar de rol van uw portretten in het zichtbaar maken van onderbelichte Zwarte activisten, denkers en kunstenaars?

IK: Grappig dat jullie haar zo sterk ervaren als aanwezig in het heden. Dat vind ik wel een goed effect van mijn schilderij. Mijn keuze van deze stijl van schilderen gaat erover dat Zwarte mensen doorgaans als ‘Black bodies’ worden afgebeeld. Ik wil ze daarentegen als de intellectuelen schilderen die ze zijn. Ik schilder bij portretten een beeld, niet een verhaal, want verhalen zijn tijdgebonden. Of een kunstwerk te verhalend is, zit toch in de stijl ervan, maar dat is te ingewikkeld om zo in woorden uit te leggen, zeker aan kunsthistorici die vorm en inhoud altijd scheiden. Dat gebrek aan aandacht voor de betekenis van de vorm, van de stijl, zie ik bijvoorbeeld ook in de receptie van de jonge generatie Afro-Amerikaanse kunstenaars die succes hebben. Zij werken allen postmodern en verhalend, met Zwarte mensen in een decoratieve achtergrond geplaatst als inwisselbare figuren. Letterlijk zelf verwisselbaar doordat Witte voorbeelden door Zwarte modellen worden vervangen. De markt houdt nu eenmaal meer van verhalen dan van confronterende portretten.

AK & RW: In de jaren negentig voltooide u uw opleiding aan kunstacademie Minerva in Groningen. Welke rol speelde de Westerse canon, waarin de Witte, mannelijke Eurocentrische blik nog steeds centraal staat, in uw opleiding? Heeft u dingen gemist in uw curriculum en opleiding of zijn er dingen die u graag anders had gezien? Denkt u dat het anno 2023 anders is gesteld met de opleidingen?

IK: Ik heb de Minerva-opleiding gedaan om echt goed te leren schilderen, tekenen, etsen etc. Het vinden van mezelf en mijn thematiek heb ik zelf gedaan, ik weet ook niet of opleidingen daar geschikt voor zouden kunnen zijn. Wel was het best zwaar toen ik over mijn beleving als Zwart persoon begon en ik geen andere kunstenaars kende die er ook mee bezig waren. Integendeel: in mijn naaste omgeving werd het onnodig voor Nederland gevonden en gezien als schadelijk voor mijn carrière. Mijn galerie (Galerie Ferdinand van Dieten) steunde mij wel. Ik zie dat er nu ook vrouwen lesgeven op de academies, op de Minerva gaven destijds alleen Witte mannen les. Maar of het op academies nu wel begrepen wordt, als je over *Blackness* werk maakt, weet ik niet. Wel zie ik dat de jonge kunstenaars nu veel meer ruimte krijgen voor zulk werk. Maar ruimte is niet genoeg, het gaat om begrip.

AK& RW: In een interview met *Museumtijdschrift* zei u in 2018: “Als ik naar een museum ging, en nog steeds eigenlijk wel, kon ik mezelf niet herkennen. Niet in de beelden, niet in de verhalen en niet in de geschiedenis” (Kensmil, 2018, 78). Hoe heeft dit invloed gehad op de artistieke ontwikkelingen die u als kunstenaar heeft doorgemaakt, en de thema’s waar u zich mee bezighoudt? In hoeverre vindt u dat hier de afgelopen jaren verandering in is gekomen?

IK: Ik schetste hier vooral mijn situatie in het eerste decennium. Dat had als consequentie dat ik mij toen sterk oriënteerde op de Zwarte bewegingen in de VS, ook omdat daar met Marcus Garvey en Black Panther een uitgesproken streven was naar vertrouwen op eigen kracht. Door mijn residentie in New York realiseerde ik mij dat ik een *Black European* ben. Terwijl ik daaraan ging werken, werd het cultureel-politieke klimaat opener en had ik meer aansluitingspunten. De Zwarte Piet-discussies vanaf 2011 hebben een heel brede impact gehad.

AK& RW: Uw werk wordt tentoongesteld in en aangekocht door de grote Nederlandse musea, waaronder het Centraal Museum, Stedelijk Museum Amsterdam en het Van Abbemuseum. In 2019 was uw werk, samen met dat van Remy Jungerman, de Nederlandse inzending voor de Biënnale van Venetië. Deze instellingen zijn stuk voor stuk gevestigde kunstinstututen die bepalend zijn voor het creëren en in stand houden van de canon. Tegelijkertijd worden de instituten van deze grootte in de afgelopen jaren kritisch onder de loep genomen, voornamelijk vanwege hun koloniale (ontstaans) geschiedenis en de canoniseringsprocessen die daarmee gepaard zijn gegaan. Wat betekent het voor u om in deze instellingen te presenteren? In hoeverre speelt het een rol in uw werk en in de keuzes die u maakt waar uw werk tentoon wordt gesteld?

IK: De canon is voor kunsthistorici; dat gaat over educatie en pogingen om een blijvende sociale status te bepalen. Als kunstenaar heb ik vaak heel andere criteria

om kunstwerken wel of niet inspirerend te vinden. Eigenlijk is zo ieder nieuw kunstwerk een aanwijzing voor welke voorafgaande werken belangrijk zijn. Daarin zit de autonomie van de kunst. Ik bekijk musea ook niet als canonische instellingen. Nina Simone zei: “How you can be an artist and not reflect the times?” Dat zou idealiter ook voor musea moeten gelden: ze moeten de tijd reflecteren en dus de geschiedenis die daarbij hoort. Uiteraard doen musea dat met een al dan niet grote vertraging ten opzichte van kunstenaars, want de musea moeten de veranderingen die de (ware) kunstenaar reflecteert, ook nog aanvaardbaar maken voor hun publiek.

Revoltes in de cultuurkritiek en feminist leiderschap

Alessandra Benedicty-Kokken (ABK): Kensmils beschrijvingen van haar artistieke praktijk helpen ons te herinneren dat alle projecten van feministische rechtvaardigheid een vorm van intellectualisme zijn. Een van de meest overtuigende en grondige projecten die streven naar rechtvaardigheid was en blijft het Zwarte feminisme. Het is dit intellectueel feminisme dat terugverwijst naar en geïnformeerd is door Zwart feministisch denken waar Kensmil aan refereert in het bovenstaande interview. Het doorspekt ook Buikema's levenslange intellectuele toewijdingen als *copresence*, dat duidt op een complex vraagstuk van “transnationalisme en globalisatie in concurrerende diasporische assemblages” (Beliso-De Jesús, 2015, 9; eigen vertaling). Het is in het bijzonder Buikema's (2020) behendigheid in het aanwenden van semiotische, psychoanalytische en affectieve theorieën – die in haar werk voortdurend met elkaar verweven zijn – die haar in staat stelt om haar denken en haar leven te wijden aan de universiteit en de publieke sector met een toekomstgerichte blik die altijd in verbinding staat met het verleden. Tegelijkertijd moet een dergelijke *copresence* ook de ‘tragiek’ (Leupin, 2017, 232) confronteren waar Édouard Glissant naar verwijst in een van zijn vele overdenkingen over *opacity*. Werken als feministisch denker en intellectueel leider in de publieke sector, zoals Buikema heeft gedaan, betekent ook dat de ingewikkelde momenten waarin besluiten genomen worden die het feministisch leven – soms op een pijnlijke manier – vormen, geëerd moeten worden. Daartoe behoren ook de feministische levens die binnen een instituut blijven voortbestaan, zelfs wanneer zij op een ondraaglijke wijze door deze institutionele ruimte zijn buitengesloten.

De expositie *Wat niet gezien wordt* uit 2019, waar het bovenstaande gesprek met Kensmil aan refereert, behelst zowel een cruciale vertaling van Sojourner Truth's *Ain't I a Woman* door Gloria Wekker en Nancy Jouwe, alsook een opname van Wekkers uitvoering van de speech.¹ Op deze manier heeft Buikema ook Wekker

¹ De volledige speech kan via deze link bekeken worden: <https://moed.online/nl/sojourner-truths-aint-i-a-woman-revisited/>

gehonoreerd, wier werk niet alleen fundamenteel is voor het Gender Studies-programma van de Universiteit Utrecht, maar ook voor (het denken over) de Europese publieke sector meer algemeen, zowel in Europa als in Amerika. De door Wekker voorgelezen speech van Truth en het door Kensmil geschilderde portret zijn manieren om tegelijkertijd over het verleden en de toekomst na te kunnen denken, om institutionele verandering vorm te geven door het verleden *door te werken*. Als er maatschappelijke verandering plaatsvindt, zoals de afgelopen jaren waarin significante stappen vooruit zijn gemaakt (waaronder de anti-Zwarte-Piet-beweging die Kensmil aanhaalt), dan vindt er tegelijkertijd krachtig – zo niet krachtiger – institutioneel verzet plaats tegen zulke overwinningen op het gebied van rechtvaardigheid. In deze context moet een toekomstgerichte werkwijze (Buikema, 2020, 27), die Buikema op overtuigende wijze articuleert in *Revoltes in de Cultuurkritiek* (2017), de pijnlijke realiteit accepteren dat elke meervoudige solidariteit geconfronteerd wordt met gewelddadige tegenslagen. In het interview haalt Kensmil de Black Panther Movement als belangrijke verzetsbeweging aan. Op vergelijkbare wijze kunnen we ook kijken naar Fred Hampton's meest radicale projecten – de Rainbow Coalition – waarin interraciale en interklasse solidariteit, een solidariteit die de status quo zo intens bedreigt dat er vanuit de institutionele macht met exponentieel geweld wordt teruggevochten, vaak op manieren die onzichtbaar zijn voor hen die dit geweld niet kunnen herkennen. Buikema houdt deze momenten van vrijgevigheid levendig als momenten van succesvolle verbondenheid, als motivaties en toewijdingen in tijden waarin institutionele verandering ondraaglijk langzaam is – soms met fatale gevolgen. Buikema is gebleven en heeft de lessen uit deze coalitievorming geleerd en geïmplementeerd, terwijl ze altijd de pedagogieën van hen die centraal stonden in *Wat niet gezien wordt* in haar achterhoofd hield. Dit zijn de gebaren waarvoor Buikema's werk vecht om ruimte te maken. Kensmils woorden over het museum als instituut resoneren in de context van de universiteit: “Ze moeten de tijd reflecteren en dus de geschiedenis die daarbij hoort”.

Bibliografie

- Beliso-De Jesús, Aisha M. 2017. *Electric Santería: Racial and Sexual Assemblages of Transnational Religion*. New York: Columbia University Press.
- Buikema, Rosemarie. 2017. *Revoltes in de Cultuurkritiek*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Buikema, Rosemarie. 2020. *Revolts in Cultural Critique*. Londen: Rowman & Littlefield.
- Butler, Octavia. 2000 [1993]. *Parable of the Sower*. New York: Seven Stories Press.

- Govinden, Betty Devarakshanam. 2022. "In Search of Reciprocity: Feminist Challenges in Posthumanist Thinking – An Intellectual Meditation". *Agenda* 36(1): 43-53.
- Darley, Esther. 2018. "Interview met Iris Kensmil". *Museumtijdschrift* 3, april/mei.
- Hall, Stuart. 1993. Interview met Stuart Hall en Kwame Anthony Appiah. Televisie-uitzending, VPRO & Anil Ramdas, *In mijn vaders huis* (Jan Mets), Novib, VPRO Amsterdam.
- Jouwe, Nancy. 2019. "Noties van on/zichtbaarheid". In *What is Left Unseen [Wat niet gezien wordt]*, Buikema, R., Ftouni, L., Jouwe, N., Rutten, B., Vázquez, R. & Wevers, R. (red.), 32-41. Utrecht: Centraal Museum.
- Leupin, Alexandre. 2016. *Édouard Glissant, philosophe. Héraclite et Hegel dans le Tout-Monde*. Paris: Hermann Editeurs.
- Modest, Wayne. 2017. "Heden van het slavernijverleden". Tentoonstelling in het Tropenmuseum, Nationaal Museum van Wereldculturen, Amsterdam, 2017-2021. <https://www.tropenmuseum.nl/nl/heden-van-het-slavernijverleden>. Geraadpleegd op 15 januari 2023.
- Modest, Wayne. 2020. "Museums Are Investments in Critical Discomfort: A Conversation with Wayne Modest". In *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*, Margareta von Oswald and Jonas Tinius (red.), 65-75. Leuven: Leuven University Press.

About the authors

Iris Kensmil: beeldend kunstenaar.

Astrid Kerchman: onderzoeksassistent, University of Melbourne.

Rosa Wevers: promovenda genderstudies, Universiteit Utrecht.

Alessandra Benedicty-Kokken: universitair docent, Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), Universiteit van Amsterdam.

Aesthetics and politics in contemporary South Africa

Thinking with a 'poetics of recycling'

Tamara Shefer

Abstract: South Africa is a context within which Rosemarie Buikema has thought deeply and conducted much of her empirical research for her book *Revolts in Critique*. This contribution pursues some of the ways in which Buikema's scholarship resonates with contemporary South African currents of thinking towards justice goals, within the academy and in the larger post-apartheid South Africa. Buikema's work provides a valuable philosophical framework for thinking with art for change, particularly through her feminist postcolonial conceptualisation of the 'poetics of recycling' which underlines the assertion that the articulation and/or the memory of trauma is not a linear process but a cycle that has to be reiterated, time and again in order to open up alternative imaginaries. I explore in particular the productive possibilities of this framework in thinking with current South African feminist decolonial and queer scholarship, art and activism that deploys imagination and creativity to disrupt the raced, classed, and gendered inequalities and violences that still characterise this local landscape.

Keywords: art, activism, politics, feminism, South Africa, 'poetics of recycling'

In *Revolts in Cultural Critique* Rosemarie Buikema (2020) poignantly argues that

Politics must employ different registers, use the power of the imagination and inventiveness and should thus look towards the possible worlds that are opened by art. (3)

Contemporary South Africa is a context within which Buikema (2020) has thought deeply, indeed conducted much of her empirical research for her recently published,

rigorously researched book. It is particularly notable then that South African political activists, and especially young decolonial feminist and queer activists and artists are indeed responding to such a call – deploying imagination and creativity to shift the raced, classed, and gendered inequalities and violences that still characterise this local landscape and the majority of lived experiences. Efforts to employ different registers, with emphasis on imagining alternative worlds, also characterise contemporary efforts in the post-apartheid era to transform the university and to reconceptualise scholarship disentangled from colonial and patriarchal logics. And in this respect too, there has been a long and increased emphasis on dialogues and collaborations across disciplines and modalities with particular attention to thinking with artistic and activist knowledges.

In this brief piece, I pursue some of the ways in which Buikema's thinking resonates with and the value it adds to contemporary South African currents of thinking towards justice goals, within the academy and in the larger framework of post-apartheid South Africa.

South African contexts of change

South Africa is a nation-state that is haunted by centuries of colonial and decades of apartheid oppression and violences. Almost three decades after democracy and the dismantling of legalised racism, the necropolitics of racial patriarchal capitalism and entrenched slow violences of poverty (Mbembe, 2019) continue, while intersecting inequalities of race, class, gender, and other vectors of inequality consolidate rather than abate. Within the university, the imperative to transform pedagogies, curricula, and research has been a long project during and post apartheid. In spite of nearly three decades of social justice goals in higher education, many contradictions, silences, gaps and failures remain present and global neoliberal emphases have further undermined more radical efforts to reconceptualise the university (Tabensky and Matthews, 2015; Pattman and Carolissen, 2018). South African universities continue to reproduce exclusionary and unequal practices both in and outside the academy (see e.g. Albert, 2023; Badat and Yusuf, 2014; Bozalek and Boughey, 2012; Msibi, 2013; Soudien, 2010).

Student activism, erupting in 2015 with #RhodesMustFall and #FeesMustFall brought to the fore the way in which a lack of attention to the symbolic terrain of universities repeats colonial violences and further mobilised scholars to rethink 'transformation' efforts (Mbembe, 2015; Badat, 2016). Current Fallist¹ activism of

¹ The Fallist movement, a collective term for decolonial activism which began in 2015, included a strong grouping of queer and feminist activists who were particularly vocal in foregrounding the

young South Africans has particularly engaged a politics of affect and embodiment, frequently through art and performance, in challenging continued intersectional inequalities in higher education and more broadly in South African contexts (see e.g. Albert, 2023; Pather and Boule, 2019; Gouws, 2017; Shefer, 2018, 2019; Xaba, 2017). There has been widespread activism against racism, poverty, sexual violence, and exclusions of queer people, amongst other intersectional foci at many of the universities over the last few years. The activism of queer, decolonial, feminist students in particular acted to disrupt heteronormative, racist, and classist imaginaries, foregrounding intersections of race, class, gender, sexuality, and other marginalities and subalternities (Xaba, 2017; Gouws, 2017; Hussien, 2018; Shefer, 2019).

The turn to alternative scholarly praxis, and with it the attention to diverse knowledges and fruitful collaborations, echoes many global calls to refuse the patriarchal, neoliberal capitalist university. Feminist decolonial scholars in particular have shaken up the normative logics of research and pedagogical practice to ask pressing questions about the way in which mainstream scholarship is framed in a set of logics that are epistemologically violent. Critiques from postcolonial, indigenous, and Black feminists regarding the extractivist representation of subalternity by privileged researchers and disempowering relations of patronage and epistemological violence (Mahmood, 2001; Mohanty, 1988; Spivak, 1988; Tuhiwai Smith, 1999) are still salient today.

One emergent productive way of refusing extractivist logics is through an active collaboration with aesthetic knowledges, increasingly termed 'research-creation' (Manning, 2016; Truman and Springgay, 2015, 2016; Truman, 2021) as defined by Sarah Truman:

'Research creation' is used by: artists and designers who incorporate a hybrid form of artistic practice that draws from both the arts and science or social science research; scholars attuned to the role of the arts and creativity in their own areas of expertise; and educators interested in developing curriculum and pedagogy grounded in cultural productions, the arts, and attuned to process. (Truman 2021, xv)

A wide range of research-creation projects, located in feminist new materialist and post-humanist thinking, are currently flourishing in global contexts (e.g. *SenseLab*, *WalkingLab*, *Oblique Curiosities*) (Truman, 2021). While many of these are emergent

intersectionality of sexual and gender justice goals. Notable in the context of higher education is the work of the #transfeministcollective, including their performative activism at an exhibition at the University of Cape Town commemorating a year after the #RhodesMustFall movement, which succeeded in disrupting the exhibition and foregrounding queer activism as part of the decolonial movement.

in global Northern spaces, they are also in virtual spaces (e.g. *Feral Atlas* created by Tsing, Deger, Saxena & Zhou, 2021²) that open up global resources of possibility. Such forms of research-creation are more than evident in South African critical scholarship and activist work.

In a similar vein, a key terrain for rethinking South African scholarship and for larger justice efforts has been the overt conversation between scholarship and art, including artistic activism and aesthetic knowledge in general. Premesh Lalu (2003) has recently argued in his book *Undoing Apartheid* that only an aesthetic education can open up a future beyond apartheid. He speaks of the way in which apartheid regulated quotidian life that has resulted in increasingly mechanised forms of life that silence desire and creativity which persist in the post-apartheid:

The blockage was revealed at the very point where attempts were made to undo apartheid's oppressive grip on everyday life. Apartheid as a project that tilted sentience towards ever-more mechanical forms of life, appeared to heave wedged itself in the circuits of sense and perception, leaving little room for manoeuvre or escape, and even less for desire. (Lalu, 2023, 1)

Lalu (2023) argues the imperative of an aesthetic education to disrupt this vicious cycle: "[O]nly an aesthetic education attuned to a desire for post-apartheid freedom can properly prepare for a future beyond apartheid, especially with regard to an apartheid of the everyday..." (4). Such an argument dovetails with the work of scholars like Buikema, and further bolsters arguments for the possibilities of art and its role in projects of change and justice. As elaborated below, in *Revolts in Cultural Critique* (2020) Buikema unpacks in great detail, on the basis of rich South African and other material, how this unlocking of creativity is underpinned by and made possible through the way in which such art recycles the past and opens up alternative imaginaries for the future.

In this respect, it is notable that many scholars and artists in contemporary South Africa are increasingly working across and deconstructing boundaries of discipline, nation-state, and mobilities to collaborate across modalities of art, activism and academic scholarship. South Africa has seen the proliferation of creative and experimental intersectional gender justice artistic productions through art and performance both in public spaces of museums and galleries, but also through larger publics and virtual artistic and performative work and activist-artistic work, such as the example of Msezane's work (elaborated below) and many others (e.g. Pather and Boulle, 2019). There are many examples in contemporary South Africa of aesthetic disruptions of the entanglements of racism, classism, homophobic and

2 <https://feralatlans.org/>

heteronormative dominant culture. The work of queer art-activists FAKA and Nigel Patel³, for example, whose work is available on social media and in other public spaces, transgresses heteronormativity and othering narratives that proclaim queer as un-African, performing proud, pleasurable, and joyful gender non-binary Black living and loving (Malcomess, 2019; Disemelo, 2019; Shefer, 2018, 2019). Also emerging in the local South African as in global contexts are public activist-artistic projects, such as the *Walk* in the city of Delhi in protest of gender-based violence led by Maya Krishna Rao's performance company following the sexual violation and murder of Jyoti Pandey (Arora, 2020). The *Walk* was re-enacted in the South African context by *The Mothertongue Project*⁴ shortly after the brutal rape and murder of a young woman, Anene Booysen, in a rural area (Matchett, 2021). Such embodied public performance activism serves to open up productive possibilities for shifting the public towards imagining a safety, freedom, and justice for all.

Poetics of recycling: thinking with art for change

Rosemarie Buikema's work, brought together so beautifully and accessibly through multiple registers in her book *Revolts in Cultural Critique* (2020), provides a valuable philosophical framework for thinking with art in the above elaborated mobilising sense. Embedded in sophisticated and wide-ranging critical thinking, as well as in detailed understanding of relevant global and local contexts, *Revolts* is itself a work of art, for we are engaged as readers, inspired and moved at affective, embodied, and intellectual levels. Buikema reads the chosen artworks through her theoretical lenses, embedded in postcolonial feminist thinking and drawing on psychoanalytic feminist scholars like Julia Kristeva, with a dazzling fluidity, reading also these artworks through each other to movingly weave her arguments. To cite one example, in Chapter 5 we are taken through a powerful reading of the artwork of Judith Mason which speaks to the devastating murder of Phila Ndwandwe, an MK operative⁵, read through the works of poet and author Antjie Krog writing about the Truth and Reconciliation Commission and read further through artist Wim Botha's recycled iron works and with Nandipa Ndwandwe's cowhide installations, which all speak with and through each other. Buikema (2020) reads these South African-based works of art through "the poetics of recycling [which] underlines the fact that the

3 Find FAKA at <http://www.siyakaka.com>; <https://www.facebook.com/faka0000/> and 'I Rise' by Nigel Patel, <https://www.youtube.com/watch?v=Ojr8wEdAt6o>. Accessed 20 March 2023.

4 www.mothertongue.co.za

5 uMkhonto we Sizwe, meaning "Spear of the Nation", abbreviated MK, was the armed wing of the African National Congress, founded in the wake of the Sharpeville massacre in 1960 to fight against the apartheid South African government.

articulation and/or the memory of trauma is not a linear process but a cycle that has to be reiterated, time and again” (107). Reading such artworks through each other with the particular conceptual lenses applied we are able, as Buikema so inspiringly argues to

visualise a new collective skin that has to encompass a myriad different, albeit sometimes conflicting, histories. Transition and reconciliation thus become a rhythm that, however slowly, both consciously and unconsciously inscribes itself ever more securely into the cultural memory of postcolonial, post-apartheid society. (102)

Such a ‘new collective skin’ is an imperative in reimagining alternative futures, since, as Buikema reminds us:

Every past is a heritage without a testament. A testament has to be compiled collectively in order to deal with this heritage, to make something new, to move on. (3)

South African young activists and artists are indeed reminding us of the need for attending to past trauma and for collective healing, remembering, and disrupting of past racist, classed, and gendered injustices towards a rearticulation of the present. One moving example which Buikema took up in her analytical work was that of Sithembile Msezane’s installation while the statue of Cecil John Rhodes, infamous colonial figure, was removed in 2015 from the University of Cape Town campus following student activist provocations. Msezane performed *Chapungu – the day Rhodes fell* (<http://www.sethembile-msezane.com/kwasukasukela>) on a plinth near the Rhodes statue for many hours while the statue was being removed.⁶ She was dressed to represent the soapstone statues of the African bird that were removed from the ruins of Great Zimbabwe during the colonial period, and sold to wealthy settlers like Rhodes. Msezane’s performative activism is not only an artwork but also a moment of artistic-activist interruption that presents “a powerful material-discursive disruptive moment in reminding the viewers of the multiple layers of colonial theft and violences” (Shefer, 2018, 174). Buikema (2020, 129) was quick to theorise the possibilities that such an artwork opened up:

In a symbolic gesture, the black female body is connected to this history of abuse whilst simultaneously turning her back on that past (...). As such a new generation of artists and activists claim the freedom to speak back to the normalising regimes

⁶ See <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/15/sethembile-msezane-cecil-rhodes-statue-cape-town-south-africa> for more detailed description and <http://www.sethembile-msezane.com/projects/> for more of Msezane’s work.

of academic knowledge production that disconnect intellectual projects from lived realities. (Matebeni, 2017, 37)

Constituting an activist-artistic performance and pedagogical intervention, this installation served as a poetics of recycling, in Buikema's terms, that surfaced the entanglements of patriarchal and colonial plunder and violence, repeating differently to remake an alternative symbolic. The moment may be read as an ascendancy of an agentic African femininity, with the descent of male, Northern white settler, both a symbolic reclaiming of that which was stolen, gesturing to a larger public 'correction', together with a call to the imperative to disrupt colonial and patriarchal logics in the university and further.

Important also is the public acknowledgement of intersectionality in conceptualising inequality and exclusion so evident in Msezane's performance of the entanglements of patriarchy and colonial power. Again, Buikema (2017, 147)⁷ succinctly summed up that Msezane's performance "thus inserts both academy and art into an activist performance, creating an image which forever links the de-colonization movement's critique of imperialism and patriarchy in an innovative and thought provoking way" (Buikema, 2017, 147).

This is but one example of the richness of 'thinking' with art which Buikema recognised immediately and which through her analysis foregrounds a valuable theoretical framing of the possibilities of aesthetic work in justice projects.

An invitation

Rosemarie Buikema (2020, x) offers this provocation to readers of her work:

It is my hope that exactly this – the desire to discuss what aesthetics and politics, when enacted jointly, can set into motion – is a challenge that readers of *Revolts in Cultural Critique* also feel invited to take up.

Undoubtedly many scholars around the world, as myself, appreciate and have taken up this invitation, both in how we write, and in the aesthetic projects that we may build into the scholarly work that we engage and promote in our teaching and research. Buikema's scholarly works are always refreshingly engaging and thought-provoking, and the theoretical arguments are folded into and unfolded through rich material, opening up an accessible and inspiring appreciation of the complex

⁷ This quote appears in Buikema's (2017) book in Dutch, translated in 2020, and cited from a paper presented in English at a conference in 2016 (Buikema, 2016).

work that art can do in justice efforts – not only by facilitating shared testimonies of the past, but also in reshaping an imaginary of the future, thus paving the way for discursive and structural change. Work of this strength and depth, which also offers activist and pedagogical possibilities such as Buikema’s own collaborative work on museum exhibitions like the MOED (Museum of Equality and Difference) projects (see Buikema et al., 2019), including *What is Left Unseen* and *Decolonial Dialogues with the Golden Coach*, disrupt hegemonic histories of representation which repeat colonial, racist, and patriarchal pasts and contribute towards decolonising museums (and larger social worlds). Such scholarly and activist engagements, which Rosemarie Buikema promotes so well in her incisive and affecting scholarship and aesthetic projects, reaffirm how productive and necessary it is for critical feminist, queer, and decolonial scholars to think and collaborate with artistic knowledges in the project of reimagining and remaking a just world.

Bibliography

- Arora, Swati. 2020. “Walk in India and South Africa: Notes towards a decolonial and transnational feminist politics”. *South African Theatre Journal* 33(1): 14-33.
- Albert, Wanelisa. 2023. “An encounter with the structural and spiritual violence of coloniality: Intersectional understanding of Black students’ experiences of exclusion in higher education”. Unpublished PhD thesis, University of the Western Cape.
- Badat, Salim. 2016. “Deciphering the meanings, and explaining the South African Higher Education student protests of 2015-2016”. Accessed 30 June 2016. <https://mellon.org/resources/shared-experiences-blog/south-africa-protests/>
- Badat, Salim and Sayed, Yusuf. 2014. “Post-1994 South African Education: the Challenge of Social Justice”. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 652. Accessed 12 March 2023. <http://ann.sagepub.com/content/652/1/127>
- Bozalek, Vivienne and Boughey, Chrissie. 2012. “(Mis)framing Higher Education in South Africa”. *Social Policy and Administration* 46(6): 688-703.
- Buikema, Rosemarie. 2016. *Academy, Art and Activism*. Paper presented at RINGS (International Research Association of Institutions of Advanced Gender Studies) Conference 2016: The geopolitics of gender studies, Cornerstone Institute, Cape Town, 16-18 November 2016.
- Buikema, Rosemarie. 2017. *Revoltes in de Cultuurkritiek*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Buikema, Rosemarie. 2020. *Revolts in Cultural Critique*. London: Rowman and Littlefield International.
- Buikema, Rosemarie, Ftouni, L., Jouwe, N., Rutten, B., Vázquez, R. & Wevers, R. (eds.) 2019. *What is Left Unseen: Catalogue of the Exhibition of What is Left Unseen, Museum*

- of Equality and Difference (MOED) in collaboration with Centraal Museum*. Utrecht: Centraal Museum.
- Disemelo, Katlego. 2019. "Performing the Queer Archive: Strategies of Self-styling on Instagram". In *Acts of Transgression: Contemporary Live Art in South Africa*, Jay Pather and Catherine Boule (eds.), 219-242. Johannesburg: Wits University Press.
- Gouws, Amanda. 2017. "Feminist Intersectionality and the Matrix of Domination in South Africa". *Agenda* 3(1): 19-27.
- Hussen, Tigist Shewarega. 2018. "ICTs, Social Media and Feminist Activism: #RapeMustFall, #NakedProtest, and #RUReferenceList movement in South Africa". In *Engaging Youth in Activism, Research and Pedagogical Praxis: Transnational and Intersectional Perspectives on Gender, Sex, and Race*, Tamara Shefer, Jeff Hearn, Kopano Ratele, and Floretta Boonzaier (eds.), 199-214. New York: Routledge.
- Lalu, Premesh. 2023. *Undoing Apartheid*. Cambridge: Polity Press.
- Malcomess, Bettina. 2019. "Don't Get it Twisted: Queer Performativity and the Emptying out of Gesture". In *Acts of Transgression: Contemporary Live Art in South Africa*. In Jay Pather and Catherine Boule (eds.), 193-218. Johannesburg: Wits University Press.
- Manning, Erin. 2016. *The Minor Gesture*. Durham, NC: Duke University Press.
- Matchett, Sara. 2021. "Walking and Stumbling: The Aesthetic as Agitator for Activism". In *African Somoaesthetics: Cultures, Feminisms, Politics*, edited by C.F. Botha, 165-184. Leiden: Brill.
- Mahmood, Saba. 2005. *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Matebeni, Zethu. 2017. "Southern Perspectives on Gender Relations and Sexualities: A Queer Intervention". *Revista de Antropologia*, 60(3): 26-44.
- Mbembe, Achille. 2015. Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive. WiSER Wits Institute for Social and Economic Research (website), Accessed 1 May 2016, <http://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf>
- Mbembe, Achille. 2019. *Necropolitics*. Durham, NC: Duke University Press.
- Mohanty, Chandra Talpade. 1988. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses". *Feminist Review* 12(30): 61-88.
- Msibi, Thabo 2013. "Queering the Transformation of Higher Education in South Africa". *Perspectives in Education* 31(2): 65-73.
- Pather, Jay and Boule, Catherine (eds.). 2019. *Acts of Transgression: Contemporary Live Art in South Africa*. Johannesburg: Wits University Press.
- Pattman, Rob and Carolissen, Ronelle (eds.). 2018. *Transforming Transformation in Research and Teaching at South African Universities*. Stellenbosch: AfricanSun Media.
- Romano, Nike. 2019. "Just(ice) Do It! Re-memembering the Past Through Co-affective Aesthetic Encounters with Art/history". *Alternation* 26(2): 62-88.

- Shefer, Tamara. 2018. "Embodied Pedagogies: Performative Activism and Transgressive Pedagogies in the Sexual and Gender Justice Project in Higher Education in Contemporary South Africa". In *Socially Just Pedagogies in Higher Education: Critical Posthumanist and New Feminist Materialist Perspectives*, Vivienne Bozalek, Rosi Braidotti, Tamara Shefer and Michalinos Zembylas (eds.), 171-188. London: Bloomsbury.
- Shefer, Tamara. 2019. "Activist Performance and Performative Activism Towards Intersectional Gender and Sexual Justice in Contemporary South Africa". *International Sociology* 34(4): 418-434.
- Soudien, Crain. 2010. "Who Takes Responsibility for the 'Reitz Four'? Puzzling Our Way through Higher Education Transformation in South Africa". *South African Journal of Science* 106(9/10): 1-4. <http://archive.sajs.co.za/index.php/SAJS/article/view/429>. Accessed 22 January 2019.
- Spivak, Gayatri. 1988. "Can the Subaltern Speak?". In *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds.), 71-313. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Tabensky, Pedro and Matthews, Sally (eds.). 2015. *Being At Home: Race, Institutional Culture and Transformation at South African Higher Education Institutions*. Pietermaritzburg: UKZN Press.
- Truman, Sarah E. 2022. *Feminist Speculations and the Practice of Research-Creation: Writing Pedagogies and Intertextual Affects*. London: Routledge.
- Truman, Sarah E. and Springgay, Stephanie. 2016. "Propositions for walking research". *The Routledge International Handbook for Intercultural Arts Research*, Pamela Burnard, Elizabeth Mackinlay and Kimberly Powell (eds.), 259-267. New York: Routledge.
- Tuhiwai Smith, Linda. 1999. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London: Zed.
- Xaba, Wanelisa. 2017. "Challenging Fanon: A Black Radical Feminist Perspective on Violence and the Fees Must Fall Movement". *Agenda* 31(3/4): 96-104.

About the author

Tamara Shefer: Professor of Women's and Gender Studies, University of the Western Cape.

Wandering around the edges of the arts and humanities

Why is some writing difficult?

Jeff Hearn

Abstract: Writing sometimes involves wandering. This writing seeks to say and show what it is to write wandering around the edges of the arts and humanities. It also concerns why some writing is difficult, and thence writing on some of those difficulties. These problematics are wandered around, by several rounds – some images invoked by edge-wandering; registering particular significant individuals; how particular places persist in understandings of wandering; disciplines and methodologies, including reflecting on spatiality and locationality; interdisciplinarity and academia; transnational wanderings across writing genres; and relations of art, humanities, science and politics, understood as personal, work, political and theoretical.

Keywords: edges, humanities, interdisciplinarity, location, writing

As someone who spends rather much time (on) writing, I have found it more than usually difficult to decide what to write about here and now. I think there may be several reasons for this: not just what to write, but how to write? Not to write too long or too short. And, perhaps above all, not to just take something already half-written off the peg. It is also partly that being neither a Humanities nor an Art Studies scholar, I feel on the edge of much of these things. At the same time, I want to speak to some of the many and diverse issues that Rosemarie Buikema has engaged with over the years, such as representation, locationality, interdisciplinarity, and of course gender, feminism and politics.

The arts and humanities conjure up such a mixed picture for me – a vast and multiple set of arenas, of creative works, studies, classics, traditions, contemporary productions and happenings, cultural artefacts, things, performances,

interpretations, galleries, museums, famous names... and so it goes on. But despite that long list, in saying the arts and humanities, I particularly think of fine art, literature, and some kinds of music – areas that I feel some academic disconnect from – but not so much, say, history or cultural studies, with which I feel more at home. So, I have decided to write about, say and show, the experience and phenomenon of being – or feeling – on the edges of the arts and humanities. Thus, this is also partly about the sometime difficulty of writing – in this case, in relation to my, at times, ambivalent relation to the arts and humanities. And that also includes my ambivalent relation to that previous use of the word ‘ambivalent’.

This particular challenge of writing in part in relation to some of the questions that have concerned Rosemarie Buikema is, for me, intimately mixed up with what it is to be a classed, gendered, raced, ‘non-humanities’ person on or around those edges of the arts and humanities. To even begin to write on how to relate to the arts and humanities soon pushes me back to my working-class cultural upbringing, where the few books in the house were thrillers, Agatha Christie-style, and a couple of paradoxically small encyclopaedias. I am still a little scared of the more or less confident, and clever, analyses of literary sources that emerge with apparent ease along with so many cross-references, intertextualities, and allusions from the humanities. To give just one example, in writing about *Possession* (Byatt, 1990), Ann Heilmann and Mark Llewellyn (2004) state: “Byatt is a reader’s writer: the deepest understanding of her fictions depends on a prior knowledge of a large body of earlier literature, especially that of the Victorians” (139). So, with some trepidation, here, almost, goes. I can even read of Lucy Snowe in *Villette* (Brontë, 2004) (as I have been recently reading) and imagine myself entering the house of Madame Beck late at night...

And I say all this even having worked, from time to time, over many years, on, for example, film, representation, writing, advertisements, pop culture, television, the digital world, mass media, and even a tiny bit on art and literature. In fact, when I moved house in 1996, one thing I discovered was that I had all these many books about art, humanities, literature, culture, media, music, film, and so on – that I had hardly put together as a collective corpus of reading. I had defined them as separate exceptional items that happened to be of interest at certain points in time, but somewhat away from primary academic concerns. Also, at last, as a final word of introduction, I should make clear that this is not any plea for seeking sympathy – it is a kind of scientific endeavour, and in fact the whole of this text is an introduction... about writing.

Edge-wandering

Whatever way, I still feel on the edges of all that, of these powerful things. Writing on wandering, some images come to mind. Around the edges of the arts and

humanities I wander, not as a heroic sovereign individual or lonely archetype, not lost, pioneering or courting danger, but rather doing some harmless edgework.¹ For some reason, I even feel compelled to mention that, as a 14-year-old follower of pop music, around 1961, one of my favourite performers was Dion, including his song, *The Wanderer*, with such immortal final lines as:

Oh yeah I'm the type of guy that likes to roam around
I'm never in one place I roam from town to town
And when I find myself a-fallin' for some girl
I hop right into that car of mine and ride around the world (...)

Umm, oh dear, oh dear, oh dear!! Here and now, this particular wanderer, around the edges of arts and humanities, is someone, something, much less certain, a little lost, and certainly not about to hop into any car.

People

In contradiction, there are a series of ways of wandering through, if not forward. When I try and focus on the arts and humanities, and my relations to them, I quickly come to think of particular significant individual people I have worked with, who have a background in those traditions and locate themselves in the arts and humanities. For example, and in some approximate order of meeting, there are Antonio Melechi (Manchester, then Bradford), Owen Heathcote (Bradford), Hans Wessels (Helsinki), Elżbieta H. Oleksy (Łódź), Irina Novikova (Latvia), Nina Lykke (Linköping), Rosemarie Buikema (Utrecht), amongst others. These personal encounters have been especially important, for me at least, in shifting from a narrower social science 'base' to some elusive broadening of understandings. Also, maybe oddly, these individuals are to me individuals, not part of a group – and the initial encounters have been spaced out, roughly every four or five years over the last 35 years or so. And while certainly without wishing to impose a label on another, I see Buikema as someone who has also had many intellectual and political wanderings, far and wide, over her long career – not least, from my perspective, the wanderings to South Africa, where, at the University of Western Cape *From Boys to Men: Masculinities and Risk* conference, we first met in January 2005 (Shefer et al., 2007).

¹ See, for example, Lyng (2004), on edgework, often itself strongly gendered.

Places

Then, there are places, specific places of significance that suggest or persist in understandings of these wanderings. As it happens, these very days I am more than fortunate enough to convince myself in gaining some inspiration and positivity in beginning this writing while sitting in Oxenhope in West Yorkshire in England. The village is the next one to Haworth, where the Brontës and some of their family lived, and so Oxenhope is the one that is not 'touristified'. I know the area rather well.

It soon becomes clear how damp, dank, wild, raw, and airy this area is, with the scudding clouds and all of that, with the land, climate, weather, landscape, and some people mixed into it, in a limited and subordinate way. From my kitchen window, I can see the hamlet between the two villages; from the attic bedroom, I can see much more along the Worth Valley, more hamlet clusters, and then The Moors. It is so easy to be seduced into gloomy romanticism of the past in these parts – but they *are* special and particular, in their geography, geomorphology, history, and of course literature – including that of the bleak beauty of the moors:

1801 – I have just returned from a visit to my landlord – the solitary neighbour that I shall be troubled with. This is certainly a beautiful country! In all England, I do not believe that I could have fixed on a situation so completely removed from the stir of society. A perfect misanthropist's Heaven – and Mr Heathcliff and I are such a suitable pair to divide the desolation between us. (Brontë, 2012, 3)

This bleak beauty of the moors enveloped, first, from the late 16th century, the many domestic handlooms, in combination with farming, and then, from the late 18th century, the many early small local factory mills, by the mid-19th century as many as over twenty for a population of less than 3000. Meanwhile, nine miles away was and is Bradford, the one-time wool capital of the world, a city in relative decline from its powerhouse days since the 1870s. And in an odd and personal way, all this inhabits us and this writing. The harshness is worth it. It bears so many histories, gendered histories, some catalogued in fiction, some in historical recording.²

2 To take one gendered historical note, "(...) the transition from domestic handloom weaving and woolcombing to factory production (...) created a climax in the mid-nineteenth century and (...) brought a revolutionary increase in female employment, especially of young women, and a sharp increase in the status of the female sex in *working class* families. Men kept the 'top' jobs but females became major wage-earners in most families. The survival of small farms, often combined with mill work or quarrying for the farmer, maintained a sense of male independence, but this was not often real and most farming families depended on the 'mixed economy' for their survival and relative prosperity (...)" (Hindley, 2020, 92).

A very different example of the place of place is from back in 2002 when, to my surprise, I was invited to give one of the keynotes at the University of Łódź *Representing Gender in Cultures* conference.³ I wrote a few years later:

(...) entering that conference, I was immediately struck I was entering a new world and a new phase of life. It was not only that there I found myself one of the relatively few researchers coming from a social science rather than a humanities and visual culture perspective, but that was certainly one reason. It was also that this was very much a Polish and “Eastern and Central European”, post-Soviet, post-socialist conference, and I and a few other “Northern and Western Europeans” were the outsiders, the Others. I had been to Łódź, previously for “European” “EU” meetings, but this was different; this was now returning on a different, and in some ways a more disconnected, less clearly founded basis. It reminded me of what it is like being a stranger on arriving in Finland... (Hearn, 2012, 144)

...and entering a new land, and society and culture. From the very beginning, that conference and this place left a deep mark – a kind of turning point in taking the humanities more to heart. Places, whether regions, cities, landscapes, neighbourhoods, even rooms, can be an embodiment of feeling.

‘Disciplines’ and methodologies

Following the place of place, people, and their social and material worlds, and places, and their gatherings, occupation or emptinesses, feed into what have come to be known, rather appropriately, as *disciplines – and their methodologies*. Different academic disciplines not only approach and apprehend different *things*, but they value those things and various aspects of and interpretive relations to them differently. So, shifting only a little further from specific places, it is a small step to reflect more broadly on spatiality and locationality. So much of art, and the humanities more generally, seems to me, from my obviously limited place, to be about spatiality, locationality, spatial and locational context, in fact about the disciplines of geography and even, dare I say, geomorphology. And there is much of that especially in visual art: think of all those landscapes on canvases, and rooms in which art is displayed. Those disciplines of geography, geomorphology – and even geology – seem to be frequent missing links between disciplines, as grasped in, say, literary geography – as well as in the links between the arts, humanities, science,

3 In retrospect perhaps appropriately, I called the presentation *Surprise, surprise, men are gendered too: Critical studies on men and the politics of representation* (Hearn, 2004).

and politics more broadly. This is not to condone disciplinary separations – after all, the anti-correlationists, ‘believing’ there is a material world beyond the human senses, have a lot going for them.

In my own slightly peculiar disciplinary case, I have shifted from Geography to Urban Planning, Sociology, Organisation Studies, Social Policy, Gender Studies, and most recently I am sitting occasionally back in Human Geography (as if it ever went away). So, in some contrast, the arts and humanities seem to me, to comprise both some quite specific and specialist disciplines and, sometimes at the same time, attempts or missions to transcend disciplines entirely, all-encompassing. I think that is partly what scares me, that they can be morbidly technical, as in some linguistic analyses, and also about (literally) anything whatsoever – all, again paradoxically, is representation and/or beyond representation (Buikema, 2009).

Some of this disciplinary landscape is to do with how different disciplines relate to ‘their own’ methodology or their specific menu of legitimated methodologies. Many social sciences, perhaps most obviously some versions of psychology, if you could call that a *social* science, and some sociologies, are a bit obsessed with methodologies as a ‘solution’ to political challenges. The arts and humanities generally seem to me more relaxed about all of that – and in many ways comforting. This is even if it is sometimes a bit of a mystery how the conclusions are drawn – and to repeat that is partly what scares me about the arts and humanities, in wandering around, in being *about anything and everything*. Methodologies may provide a different comfort.

Interdisciplinarity and academia

With disciplines noted, another, perhaps obvious, way to approach the wandering around the edges is by writing on *interdisciplinarity* or better still writing *interdisciplinarily* – as an artistic, scientific, political, and indeed personal intervention. It should first be said that, though appealing, interdisciplinarity is not necessarily radical – not at all new. I remember studying Organisation Studies back in 1973-1974, and having to write a compulsory long essay on interdisciplinarity with the task of bringing together various social sciences, and theory and practice. It was all the rage then, the coming thing – yet not embedded in what I would call criticality, deconstruction, feminism, anti-racism, or decolonising.

Writing interdisciplinarily, and *writing interdisciplinarity*, means going across the boundaries of academic disciplines. Interdisciplinarity can problematise a disciplinary focus, and, with that, disciplinary cores and peripheries. Sometimes it means treading towards transdisciplinarity, as with transdisciplinary gender studies or gender studies as a post-disciplinary discipline (Lykke, 2004) – perhaps not unique, but certainly distinctive. It suggests, in the context of this writing at least,

some openness, if not willingness, to go into *other* disciplines that are unfamiliar and even antagonistic to previously or currently held disciplinary frames. Above all, doing interdisciplinarity involves not knowing, rather than knowing. It probably also means being accurate or striving towards some version of accuracy, whether in artistic production, their analysis, the social sciences, and other sciences more generally, in line, colour, feeling, acts, words, observations. To put it too simply, accuracy overrides knowing.

And such moves themselves then move the writing onto (re)writing the *organizational life* of academia, science, universities, and their inhabitants. Disciplinarity or interdisciplinarity may be discouraged or encouraged by local university departments or units, which are themselves distinct from *being in a* cosmopolitan discipline or inter-discipline, not to mention how all this works so differently across countries. In January 2022, I initiated moving my Swedish academic base from a Gender Studies unit (though not leaving the wider university Centre for Feminist Social Studies) to a Human Geography/*kulturgeografi* unit in the same university. While it is one of the best things I have done, organisationally, I remain, seek to remain, 'totally', bodily-materially-discursively, in Feminist Gender Studies transnationally.

This means writing variously across material-discursive 'substances'. The enduring relationality of the matter of knowledge, as material-discursive or material-discursive, spans spatiality, environment, the planet, bodies, reproduction, nature, and interconnections of humans and things. It might be labelled deconstructive materialism – a phrase that I have worked with for a long time and which I think, and I hope not over-presumptively, fits well with much of Buikema's own work. It is strange how many academics 'discover' geography and spatiality, but everyone in Geography knows at least that we live on a planet. And, along with this move, I come to realise even more concretely and somewhat surprisingly the importance of the arts and humanities, and how moving across borders can bring some moving across writings. Going to and back from Belgium made a difference, at least for the Brontës (Lonoff, 1997), and not least intellectually (Garcia, 2021).

Writings, wandering cross-genres

Wandering back to the central business of writing, (re)writing, re-reworking, in and across (inter)disciplines, reaffirms spatiality, locationality, geography, geomorphology, geopolitics, and arts and humanities – with transnational wanderings, both geographically and across writing genres. This perhaps becomes most obvious in (re)writing (and reading) disruptions, crises, and transitions, as in the heavy legacies and current practices of (post)imperialisms and (post)colonialisms. I started an interest in decolonising in Africa, especially apartheid South Africa,

in the 1960s, and was even tutored at university by a white, liberal South African. He was supportive, very straight, and liked sport, well rugby. I had to read out my handwritten essay, usually once a week, and so by speaking to him, after writing, I 'learnt' a version of academic writing. Then much later came post-apartheid, and first visiting RSA in 1997, and learning there, IRL *face-to-face*, with contradictions and cross-genres everywhere (Hearn and Ratele, 2023) – and more recently perhaps even some postcolonial gothic?

Just as with (re)writing Europe, as with Irina Novikova and colleagues (2003), Europeans – whoever they are – can often learn more from non-Europeans than vice versa, so many Western and Northern Europeans can learn more from Central and Eastern Europe. The biography, autobiographical, autoethnographic, and fraught memory work mingle so obviously there with the facts of life. To move towards this may be assisted by rethinking/rewriting across genres, redoing representations across writing and further modes, and working post-paradigms – as is also necessary in (re)writing men and masculinities.

A little on relations of art, humanities, science and politics: four activities

And a further way to approach these wanderings around the edges of the arts and humanities is in relation to, and in interconnections with, science and politics more broadly. There are so many possible links here – art of/as politics; science of/as art; art of/as science;⁴ and so on – it is hard to know how and where to draw the lines. At the very least, the arts, humanities, science and politics are human activities, done mostly by the person or persons (putting to one side, AI as artist, and the rest) and their personal actions. Whatever you think of the streamed telling of Lucy Snowe's personal miseries-mysteries and 'life-machine' (Brontë, 2004, 195), *Villette* is simultaneously theoretical, even oddly sociological.

But while different feminisms have invoked, in different ways, the call that the personal is the political, in addition the personal is political is *work is theoretical*. And these four activities – the personal, the work (in the broadest sense), the political, the theoretical – tend to be located in particular social sites (personal life, places of work, political forums, academia), but they also recur in and across all arenas – and in times and spaces. This also applies to the arts and humanities. Similarly, writing on these wandering, as in *Villette's* 'The Long Vacation' (Brontë, 2004, 185), is personal, work, political, and theoretical – and just one more small thing, this writing is partly about me, but it's not. The ambiguity, the double, is

4 See Arefin et al. (2014), Ghani (2016), and Illingworth (2015) for interesting examples on art as science.

built-in: something that physicists and indigenous people know, but more widely is often forgotten.

So, what are the ingredients needed to make something art, or science, or politics? What would be needed to make this writing here count as art or to be located within the humanities? Art, science, and politics *all demand or desire* creativity, thoroughness, and hope; art and science aspire to accuracy; and all need work and commitment. Is this writing categorisable or to be categorised as art, politics, or science, none or some of them, or all? Though you may or may not agree, this piece is a little about art, science and politics. Am I slowly liquefying into the humanities? Or remembering.

Acknowledgement

I am especially grateful to Eleonora Togyer for discussions on some of the issues approached here.

Bibliography

- Arefin, Ahmed Shamsul, Renato Vimieiro, Carlos Riveros, Hugh Craig, and Pablo Moscato. 2014. "An Information Theoretic Clustering Approach for Unveiling Authorship Affinities in Shakespearean Era Plays and Poems". *PLoS ONE* 9(10): e111445.
- Buikema, Rosemarie. 2018 [2009]. "The Arena of Imaginings: Sarah Bartmann and the Ethics of Representation". In *Doing Gender in Media, Art and Culture*, edited by Rosemarie Buikema and Iris van der Tuin, 81-93. London: Routledge.
- Brontë, Charlotte. 2004 [1853]. *Villette*. London: Penguin.
- Brontë, Emily. 2012 [1847]. *Wuthering Heights*. London: Penguin.
- Byatt, A.S. 1990. *Possession, a Romance*. London: Chatto & Windus.
- Garcia, Michelle. 2021. "Four Letters: Deconstructing the Brontë-Heger Myth". *Philologia* 13(1): 4-12.
- Ghani, Naureen. 2016. "Mind and Matter: The Intersection of Poetry and Science". *PLOS EBlogs CR* (Early Career Researcher). <https://ecrcommunity.plos.org/2016/01/15/mind-and-matter-the-intersection-of-poetry-and-science/>
- Hearn, Jeff. 2004. "Surprise, Surprise, Men are Gendered Too': Critical Studies on Men and the Politics of Representation". In *Representing Gender in Cultures*, edited by Elżbieta H. Oleksy and Joanna Rydzewska, 141-167. Frankfurt: Peter Lang.
- Hearn, Jeff. 2012. "Opening up material-discursive (trans-)forms of life ... politically, theoretically, institutionally, personally". In *Quilting Stories: Essays in Honor of Elżbieta H. Oleksy*, edited by Marek M. Wojtaszek and Edyta Just, 135-158. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

- Hearn, Jeff, and Kopano Ratele. 2023. "Young Men and Young Masculinities: A Transnational Dialogue". In *Men and Welfare*, edited by Anna Tarrant, Linzi Ladlow and Laura Way, 17-32. London: Routledge.
- Heilmann, Ann and Mark Llewellyn. 2004. "Hystorical fictions: Women (re)writing and (re)reading history". *Women: A Cultural Review* 15(2): 137-152.
- Hindley, Reg. 2020 [2004]. *Oxenhope: The Making of a Pennine Community*, Oxenhope: Oxenhope Village Council.
- Illingworth, Sam. 2015. "Science vs. Poetry". *PLOS SciComm Blog*. <https://scicomm.plos.org/2015/11/09/science-vs-poetry-by-sam-illingworth/>
- Lykke, Nina. 2004. *Women's/Gender/Feminist Studies, a post-disciplinary discipline?* Utrecht: Athena.
- Novikova, Irina, Keith Pringle, Jeff Hearn, Ursula Müller, Elżbieta H. Oleksy, Janna Chernova, Harry Ferguson, et al. 2003. "Men, 'Europe' and post-socialism". In *Men and Masculinities in the Global World: Integrating Postsocialist Perspectives*, edited by Irina Novikova and Dimitar Kambourov, 75-102. Helsinki: Kikimora/Aleksanteri Institute.
- Lonoff, Sue (ed.). 1997. *The Belgian Essays: A Critical Edition. Charlotte Brontë and Emily Brontë*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Lyng, Stephen (ed.). 2004. *Edgework: The Sociology of Risk-Taking*. New York: Routledge.
- Shefer, Tamara, Kopano Ratele, Anna Strebek, Nokuthula Shabalala and Rosemarie Buikema (eds.). 2007. *From Boys to Men: Social Constructions of Masculinity in Contemporary Society*. Cape Town: University of Cape Town Press and Human Science Research Council Press.

About the author

Jeff Hearn: Professor Emeritus, Hanken School of Economics, Finland; Senior Professor, Human Geography, Örebro University, Sweden; and Professor of Sociology, University of Huddersfield, UK.

Section 4

Infrastructures

Poem by Antoine Buyse

Rosemary's land

Let us wander off together
Into Rosemary's land
Where each notion and each thought
Is reshaped, yet at hand

Where rainbows roll like roads
To carry moving cycles
Of people and of thoughts
Inside those academic skulls

Where gothic is more than a tower
In which the Dom's bells toll
But also reflects groups and power
Part and parcel of the whole

Where each storm has its lulls
In which creative thoughts run free
Unbound by meaning preassigned
Yet reobserved with artful glee

Where hospitality is pouring perfect tea
Like a modern Eleanor
And just like her, she is much more
Than just a Roosevelt, just a host

As where Rosemary goes
Courage enters museums and minds
Decoding material and codes
Tearing up the mental blinds

Where revolts revolve to give new meaning
Turning what was into what becomes
The creative spirit now material
And the material a rekindled being

Where memory shapes into a dress
And plastic recycles meaning
Injustice rewrapped into no less
Than public mourning and reconvening

Ndwandwe's tragedy and fate
No more forgotten but
Re-purposed in a million bags
Where everyday reminds us of the past

This is where rights and culture meet
And turns us all
Into the citizens who fleetingly encounter
Each other and ourselves

Where Benjamin's angel
No longer looks into a shattered past alone
But steps into arenas present
To speak the truth, to throw a stone

To throw a stone
That shines like Gemma's gem
That offers opportunity
That yields a PhD

Let us wander off together
Into Rosemary's land

In which the minds
Reside like shelves
To host our thoughts
For time to come

And where those minds
Will talk and meet
In academic halls
Where whirling words will beat

Like syllables embattled
In countless articles and books

Breaking through walls
Of disciplines and tiny nooks

Let us wander off together
Into Rosemary's land
Where minds will greet
Creative, bold and grand

Where generations shine and shone
And where her legacy
Does not reside in books alone
But in the people she has known

The gown may now be donned
One last time, as a final bond
That will reside, rekindle and remain
In new scholars, an unbroken chain

Across the genders and the races
Leaving more than echoes or traces
But inspiration literal
As air whispered into each new soul

And with the parting
New paths open up
New pages turned into a novel
Way of doing

A land therefore
Where Rosemary passed
Is where the minds will open
First and last

A parting, yet not really
A land we need to linger in
This is not the final strand
Yet just a step in Rosemary's land.

Scholarly feminists

Building embodied infrastructures in the European academy

Suzanne Clisby & Adelina Sánchez Espinosa

Abstract: In this article we reflect on our longstanding work within a powerful European network of feminist scholars. Here we consider how we have collaboratively created and sustained embodied infrastructures of care in building feminist academic scholarship, supporting the next generations of feminist scholars into the academy, and working through creative praxis to generate feminist and queer activism within and beyond academic spaces. We argue that our gendered bodies, identities and material actions have built embodied infrastructures that have facilitated feminist access to higher education and career development and advanced gender equalities discourse beyond the academy through our creative activist networks.

Keywords: scholarly feminist alliances, transnational networks, feminist embodied infrastructures

Over the past two decades we have had the privilege of working with and among a powerful network of feminist scholars located within higher education institutions across Europe. Moving between conversations, dialogues and co-authorship between the authors and drawing on a few of the voices and thoughts of our colleagues along the way, in this article we reflect on our feminist work together and take this opportunity to explore how we have collaboratively created and sustained embodied infrastructures of care in building feminist academic scholarship, supporting the next generations of feminist scholars into the academy, and working through creative praxis to generate feminist and queer activism within and beyond academic spaces. We argue that our gendered bodies, identities, and material actions have built embodied infrastructures that in turn have facilitated feminist access to higher education and career development and have advanced gender equalities discourse beyond the academy through our creative activist networks.

As Clisby (2022, 141) has argued elsewhere, there are numerous challenges, trials and tribulations in nurturing and defending feminist spaces “in the chinks of the world machine” (LeFanu, 1988, 1). Indeed, it is hard work and comes at a cost, not least in terms of time and emotional labour. Building and maintaining our feminist infrastructures demands persistence, commitment, and sometimes sacrifice. In similar ways to all the often under- and unacknowledged work that women, feminists, and activists all over the world do, it is of “critical importance in the knitting of and maintenance of social networks. Indeed, one could argue that it is these embodied infrastructures and this community management labour that form the (highly gendered) bedrock of society” (Clisby and Holdsworth, 2016, 12). But it has been worth it, and the rewards have been significant, both personally and professionally, as well as for many of the next generations of European and global feminist scholars we have been able to support into and beyond the academy. In what follows, our narrative shifts between conversation and co-authorship as we write in dialogue, posing some questions to ourselves and one another, and providing a synthesis and discussion of some of the ways we have successfully created feminist spaces within the European academy through our embodied infrastructures of collaboration and support.

We begin by taking time to pause and consider, to unpack, just a little, in a dual dialogue with one another, some basic questions that, when you have been in the game for as long as we have, we tend to take for granted. Following this initial conceptual positioning dialogue, we move to provide a theoretical framing of how we understand and define feminist embodied infrastructures. In a third section we again turn to a brief mutual dialogue to consider how we each began to build these feminist embodied infrastructures across the European academy before setting out a ‘roadmap’ of our academic gender work and European feminist collaborations from the 1990s onwards. We conclude by thinking about the value of affective feminist convergences and, in so doing, here we are joined by the voices of two of our scholarly feminist colleagues, A.G. Arfini¹ and Jasmina Lukić², who bring insights both from their work based in Italy and Hungary and as Gender Studies colleagues at differing points in their career trajectories with whom we have been working within and across our European feminist alliances.

1 Elia A.G. Arfini is Assistant Professor with the Department of Social and Political Sciences, University of Milan, where he teaches Sociology of Culture, and is a founding member of CRAAAZI – Transfeminist Autonomous Research Centre and Archive “Alessandro Zjino” (Bologna).

2 Jasmina Lukić is Professor of Gender Studies and P.I. of the Horizon Europe MSCA Doctoral Network project European Literatures and Gender from a Transnational Perspective (EUTERPE, 2022-26) within the Department of Gender Studies, Central European University, now based in Vienna since right-wing political repression forced Gender Studies into exile from Hungary.

What does it mean to be feminist? What is a feminist academic?

Suzanne Clisby: Trying to think through what it means to be feminist is actually quite a hard question to unpack when I think about it, because I often take it for granted, I know in my bones, my body, what I mean when I identify as feminist. Evoking the words of Jeanette Winterson (1992), it is written on and through my body. Feminism is as deeply embedded in my skin as if it were moving through my veins as tiny feminist molecules in my blood. Then, thinking about what makes us feminist academics, I do not think I could, or would wish to, at this stage in my life and career, extrapolate my personal feminism from my ways of seeing and understanding the world as a feminist academic. As Sara Ahmed (2017) has articulated in *Living a Feminist Life*, our academic feminisms, our feminist theories, our feminist ways of seeing, emerge from our everyday lives. Moreover, being ‘situated knowers’ (Haraway, 1988), it is similarly not possible or useful to extrapolate our gendered selves, our everyday lived realities from our work as feminists. Ahmed (2017) provides us with her vision of feminism, and her words here resonate with me very much as a woman who initially nurtured my own feminism through literature during my formative years growing up in the 1970s and 1980s. This was a time when we still had access to feminist literature and women’s writing through Virago and The Women’s Press, and I also enjoyed novels by the likes of Alice Walker, Isabel Allende, Maya Angelou, and Margaret Atwood. So, reminding me of my own ‘tattered and worn’ formative novels, I feel Sara Ahmed’s (2017) opening paragraph bears reproducing here. She begins by asking:

What do you hear when you hear the word *feminism*? It is a word that fills me with hope, with energy. It brings to mind loud acts of refusal and rebellion as well as the quiet ways we might have of not holding on to things that diminish us. It brings to mind women who have stood up, spoken back, risked lives, homes, relationships in the struggle for more bearable worlds. It brings to mind books written, tattered and worn, books that gave words to something, a feeling, a sense of an injustice, books that, in giving us words, gave us the strength to go on. (1)

Ahmed (2017) then goes on to provide a useful interpretation of how she understands feminism, acknowledging the whole weight of history, politics and ethics that is attached to this single laden word, and considers how we might begin to live a feminist life:

Feminism: how we pick each other up. So much history in a word; so much it too has picked up. (...) Living a feminist life does not mean adopting a set of ideals or norms of conduct, although it might mean asking ethical questions about how

to live better in an unjust and unequal world (in a not-feminist and antifeminist world); how to create relationships with others that are more equal; how to find ways to support those who are not supported or are less supported by social systems; how to keep coming up against histories that have become concrete, histories that have become as solid as walls. (1)

Here you will notice how Ahmed (2017) speaks to, if not explicitly of, embodied infrastructures – “how we pick each other up (...) how to find ways to support those who are not supported or are less supported by social systems” (1) – and indeed evokes the “solid walls” (1) of those infrastructures. Of course, there is a no singular way of seeing or being feminist. We are a kaleidoscope of shades and colours, and that is as it should be. Nivedita Menon’s (2012) words also come to mind here when she says:

To be a feminist is to understand that different identities – located hierarchically as *dominant* or *subordinate* – are produced at different times and in different spaces, but also to be aware particularly of the processes of gendering. By ‘gendering’ I mean the ways in which people are produced as ‘proper’ men and women through rules and regulations of different sorts; some of which we internalize, some which have to be violently enforced. To be a feminist is to recognize that, apart from gender-based injustice, there are multiple structural inequalities that underlie the social order, and to believe that change is possible, and to work for it at whichever level possible. (Menon, 2012, ix)

I would also add that being a feminist is not the sole right of those who identify as women. Our network includes colleagues and scholars who identify as gender queer, non-binary, trans, or as men. When I see ‘feminist’, and when I reflect on myself as a gendered being – and this builds into and is underpinned by being a feminist academic – I see myself as I identify as a woman, but what being a woman means to me is also personal, political, complex, and nuanced. This leads me to think about the ways Rosemarie Buikema and Iris van der Tuin (2009) have described what we do as gender studies scholars, how we frame and understand gendered research:

‘Gender’ is the overarching concept for research which is oriented on the inventory and analysis of power relations between men and women and also *within* men or women. Gender is the social-cultural counterpart to sexual difference. Gender studies is guided by the social-constructivist insight brought home by Simone de Beauvoir (1990 [1949]) that we are not born as women (or as men) but that we are made woman in a society characterized by patriarchal gender relations. Research on gender studies is concerned with critically reviewing the

rigid patterns of patriarchal relations and is not bogged down by a biological, deterministic concept of men and women (2; emphasis in original).

So, as Buikema and Van der Tuin (2009) articulate here, when thinking about foundational entry points in our field, we begin as we must by stating that gender is a social construct. In so doing, we critically interrogate and refuse patriarchal essentialisms. As Menon, Buikema and Van der Tuin, and of course de Beauvoir, all similarly infer above, there is nothing fixed about how we understand or perform our gender despite the numerous socio-cultural messages we are subject to from birth that might suggest otherwise. As a feminist academic I call for resistance, indeed a ‘feminist theory of refusal’ to evoke Bonnie Honig (2021), of these normatively hegemonic productions of “‘proper’ men and women” (Menon, 2012, ix), and of the narrow definitions of this gender binary.

People are undoubtedly different, and biology and the materiality of the body exists, *matter* does matter, but many of these differences are not based on fixed or essentialised biological gender binaries. Moreover, our expressions or performances of genders and sexualities – our masculinities, femininities, trans or queer identities and the whole gamut of sexualities available to us – are also nuanced, permeable and can shift and change across a fluid continuum. So, I identify as woman, but what I mean by ‘woman’ and how I choose to perform my femininities, masculinities, and the whole flux of my gender identities, is specific to me, in the same kinds of ways that my sexuality is fluid and specific to me. My point here is that our gender and sexual identities are our own, as our feminisms are our own. While not to naively ahistoricise or acontextualise the politics and power at play in naming, the weight of history and meanings inferred or assumed through identifying as one of the plural gendered identities we have available to us, I would like to retain my understanding that how we perceive and understand our gendered bodies and selves exceeds and defies labels. We can and do shift and change through our life course, and this is to be celebrated rather than vilified. This, for me, is also what identifies me as feminist academic.

Adelina Sánchez Espinosa: To me scholarly feminism means transformative interventions which had an import on the urgent transformation of capitalised ‘Academia’ into a friendly small-lettered academy. It is a joint responsibility to teach and research differently. Here I want to place emphasis on the construction of our response-ability as a collective venture since I believe in the tremendous multiplying effect of our affective convergences and our research alliances and it is, therefore, no wonder that the first volume of our recently launched *Researching with GEMMA* book series should be called precisely that: *Feminist Research Alliances: Affective Convergences* (Sánchez Espinosa and Méndez de la Brena, 2022).

What do we mean by this? The answer is given by the loci we have helped to materialise into our present embodied structures. Almost forty years separate the beginnings in 1985 of the Women's Research Institute in Granada from its institutional status of today. It was certainly the construction of affects which transformed our own isolated disciplines into the explosive potential of transdisciplinarity. From our isolation in the ivory tower bubbles inside departments we grew into a collective which was at first local but then became international. As a result, what was back then a tiny little Women's Studies book club seminar in a little common room at the Faculty of Arts, where a small group of pioneering friends got together for a chat, has now become the IUEMG, the Women's and Gender Studies Research Institute, with a grand material presence of its own: a separate building with its own many seminars, classrooms, library, lecture theatres and the embodied presence of around one hundred people between faculty members and students. And this metamorphosis has political import since it has, in turn, built around us the structural scaffolding of the transformative power of the heavy mechanisms of a classic generalist university such as the University of Granada.

This embodied infrastructure at UGR nowadays is the fruit, as I explain, of the synergies of the IUEMG members which had produced outstanding outcomes such as the first doctoral programme in Women's Studies and Gender in Andalusia (since 1987). But not only. The local transdisciplinary embodiment of the IUEMG was in need of other affective convergences and teaching and research alliances at transnational level. And here came GEMMA, the Erasmus Mundus Master's Degree in Women's and Gender Studies which since 2006 embodied into the GEMMA consortium and the networks and consortia which preceded and followed GEMMA: ATHENA, ACUME, EDGES, GRACE, GlobalGRACE and, most recently, EUTERPE. We return to this gendered architecture in our next section.

A second fundamental aspect follows from the initial tenet of my answer to what I consider to be a feminist academic since our affective convergences lead necessarily to our research and teaching alliances to transform the knowledges we help to produce. The group of scholars who have taken part in the networks and consortia we deal with in this article have worked and published on the issue for many years. Some of their most salient – and pointedly, politically frequently collaborative – publications are: *Women's Studies and Culture. A Feminist Introduction* (1995) by Rosemarie Buikema and Anneke Smelik; *Thinking Differently* (2002) by Rosi Braidoti and Gabriele Griffin; *Doing Gender in Media, Art and Culture* (2009) edited by Rosemarie Buikema and Iris van der Tuin; *Teaching Visual Culture* (2010) by Elżbieta Oleksy; *Theories and Methodologies in Postgraduate Feminist Research: Researching Differently* (2011) edited by Rosemarie Buikema, Gabriele Griffin and Nina Lykke; *Feminist Pedagogies and Responsibility in Times of Political Crisis* (2017) by Beatriz Revelles and Ana María González; *Gender, Sexuality and Identities of the Borderlands:*

Queering the Margins (2020) edited by Suzanne Clisby; *Seeking Eccentricity* (2021) by Adelina Sánchez Espinosa and Dresda Méndez; the GRACE book series: *Theorising Cultures of Equality* (Clisby, Johnson and Turner, 2020), *Investigating Cultures of Equality* (Golańska, Różalska and Clisby, 2022), and *Performing Cultures of Equality* (Durán-Almarza, Rodríguez-González and Clisby, 2022); and the *Researching with GEMMA* book series with Adelina Sánchez Espinosa as series editor.

These publications, among others, crafted within the frames of our networks and consortia, would never have been possible without the feminist embodied infrastructures we have built.

Last but not least, I want to pay attention to the need to construct our feminist interventions through the sharing of our embodiments as faculty staff and students within the space of the classrooms and also beyond that, in the streets to which we take our feminist activism. New embodied academic structures can only be really feminist through being receptive to the challenges posed by the new generations we train. Only by being alert to their demands and requests can we really transform the schools we belong to. Moreover, our transdisciplinarity and transnationality must also embed transgenerationality if we honestly intend to transform the world we live in into a friendly, supportive, feminist environment. In the next section we will offer a few examples of what this means in the concrete frame of our consortia.

What do we mean by embodied infrastructures?

Clisby (2016; 2022) has previously articulated and conceptualised the materiality of women's and feminist support networks as 'embodied infrastructures', initially in the context of women's services and networks in what remains the largest life course analysis of women's lives in the north of England (Clisby and Holdsworth, 2016). Here she talked about the ways through which

women and women's services act as forms of *embodied infrastructure*. (...) women's bodies and material actions themselves become the vehicles, the catalysts, the embodied infrastructure, facilitating access to services and enabling change and support through women's networks. This infrastructure is created through a range of encounters, from those women who act as mentors to other women within their working lives, to the services and formal and informal networks women have established that serve to provide a framework, an infrastructure of support for women (7; emphasis in original).

When Clisby began to consider the materiality of infrastructures of support, she was thinking about something Luce Irigaray (1977) articulated over forty years ago,

when she wrote “Women’s bodies through their use, consumption, and circulation provide for the condition making social life and culture possible, although they remain an unknown infrastructure of the elaboration of that social life and culture” (171). Now, we continue this conversation, considering the ways through which the materiality of our own gendered bodies, our European feminist academic alliances have become “embodied infrastructure, creating powerful networks of support and political engagement on a global scale” (Clisby, 2022, 145).

Normatively ‘infrastructures’ tend to be perceived as physical buildings, constructions built of concrete, steel and glass, and as roads, train tracks and housing estates, rather than as bodies made of skin, blood and bones. Nevertheless, infrastructures can and have been conceptualised and considered in different ways, particularly within academic discourse. Here we present an, albeit necessarily partial, academic genealogy of some of those recent shifts from infrastructures as physical, to social and political, to embodied, and drawing a pathway to infrastructures as people. We begin with Star’s (1999) work, which was notable in that it developed an ethnographic approach to infrastructure, locating infrastructure as both relational and ecological, contextually situated. Although she does not explicitly talk about people themselves *being* a form of infrastructure, she does see infrastructure as “part of human organisation, and as problematic as any other” (1999, 380), as embedded and learned within a given socio-cultural context, and as something that both shapes and is shaped by the conventions of that community. Several years later, Graham and Thrift (2007) developed an “urban phenomenology” (2), inviting us to think about “the familiar sounds of the city as an instance: from the sirens denoting accidents, to the noises of pneumatic drills denoting constant upkeep of roads, through the echoing clanks and hisses of the tyre and clutch replacement workshop, denoting the constant work needed just to keep cars going” (2). In so doing, they highlight the importance of embedded infrastructures for our social and interpersonal relations and understandings of our habitus. Similarly thinking about urban infrastructures anthropologically, Rogers and O’Neill (2012) conceptualised “infrastructural violence” (401) through which infrastructure becomes an ‘ethnographically graspable manifestation’ whereby “infrastructure emerges as an ideal ethnographic site for theorizing how broad and abstract social orderings such as the state, citizenship, criminality, ethnicity and class play out concretely at the level of everyday practices, revealing how such relationships of power and hierarchy translate into palpable forms of physical and emotional harm” (402).

Through these few illustrative examples, we see the concept of infrastructures being extended beyond the physical landscape, the domains of cities and steel, to a consideration of the social and political meanings of such infrastructures. More recently, Wamala-Larsson and Olofsson (2022, 113) make explicit links between gendered masculine bodies and infrastructures. We can see this in their research

exploring connections between “the gendered and marginalised form of masculinity that emerges in and through mo(ve)ments of connectedness”, urban infrastructures and Uganda’s motorcycle taxis which “form part of the informal transport sector” in the context of “poor and insufficient road infrastructure” and the bodies of the taxi drivers in Kampala who “thrive within these constraints at the same time as these limitations degenerate their bodies over time (...) these infrastructural limits expose their vulnerability” (113). These direct links between gendered bodies and infrastructures resonates with our ways of seeing, however, to take a step back in time, our genealogy runs more directly through Simone’s (2004) work, when he also made a more explicit jump from physical infrastructures to the infrastructures of our material bodies. Simone (2004) notably talked about *people as infrastructure* in urban South Africa:

I wish to extend the notion of infrastructure directly to people’s activities in the city. African cities are characterized by incessantly flexible, mobile, and provisional intersections of residents that operate without clearly delineated notions of how the city is to be inhabited and used. These intersections, particularly in the last two decades, have depended on the ability of residents to engage complex combinations of objects, spaces, persons, and practices. These conjunctions become an infrastructure – a platform for providing for and reproducing life in the city. (407)

Simone’s leap from people and infrastructure to people as infrastructure is important and was subsequently taken up by Johnson (2015) in his work on ‘migration infrastructures’ and the ways through which migrants build “platforms for living” (1). As Johnson goes on to argue, “adopting a people as infrastructure approach (...) discloses the ways that migrants themselves fill in the gaps and missing links, recycle, repair or reengineer social and material technologies that are broken, obsolete or, just as often, designed by and for others and quite literally through their bodies, as well as their creative labours, become their own ‘platforms for living’” (18-19). Mark Johnson has been a longstanding collaborator within our feminist networks, and this embodied connection leads us through the genealogical link to these conceptual transitions being developed from Clisby’s more explicit understandings of embodied infrastructures of care both within women’s networks (Clisby and Holdsworth, 2016) and through feminist embodied infrastructures (Clisby, 2022). Through further relational connections, Yoana Nieto-Valdivieso (2022) has taken on this mantle. Yoana Nieto-Validivieso navigated through the European feminist academy initially through these same feminist networks, working with us through her GEMMA Master’s and Doctorate in Gender Studies, and developing a successful career in feminist academic research. In her research with women who were victims and survivors of sexual violence in Colombia, Nieto-Valdivieso

(2022) “conceptualises the practices, actions and everyday activities of women and their organisations as embodied infrastructures” (1) and argues that these women’s bodies “are a central environmental factor influencing how people deal with their experiences of conflict related sexual violence” (1) in Colombia. This partial genealogy serves to illustrate some of the conceptual shifts and academic connections we have seen in our articulations and understandings of people as infrastructures. This in turn we extend to our understandings of our feminist and gendered bodies as embodied infrastructures through which our material actions and creative praxis create a powerful scaffolding for feminist scholars. Now we return to our mutual dialogue to reflect on our positionalities as we both began our European scholarly feminist journeys.

How did we begin to build these feminist embodied infrastructures across the European academy?

Suzanne Clisby: In 2006, as a relatively junior feminist academic based at a British University, I was serendipitously invited to collaborate with feminist scholars, all of whom were working through interdisciplinary women’s and gender studies fields within universities across Europe, in the creation of a new European Women’s and Gender Studies (GEMMA) collaborative postgraduate programme. For me, a junior academic, a first-generation woman graduate from a working class background, this was an encounter that evoked both excitement and trepidation. At the time, I was fortunate to be among a handful of feminist academics who together had been carving out space for feminist and gender studies scholarship in the British academy since the late 1990s, working alongside feminist philosopher Kathleen Lennon, academic and activist Annette Fitzsimons, and in tandem with Gender Studies scholars Caroline Wright and Rachel Alsop, to name but a few.

Nevertheless, I was still relatively unfamiliar with European feminist academic networks, and little did I know then that this initial encounter would open a world of new possibilities and set the stage for over two decades of cross-European feminist collaboration. Looking back from where I stand today, I know that I would not be who I am or where I am today, professionally or personally, without this feminist embodied infrastructure of care and support. One thing that comes to mind, especially as I reflect on our geopolitical climate in recent years, is that an indirect benefit of these alliances, and one that I have valued very highly from first becoming part of this international feminist network, was how this network enabled me to recognise the worth of and benefit from knowing others beyond my, until then, rather parochial English world. My newly acquired gender studies European ‘citizenship’ helped me to embrace and develop longstanding friendships

with feminist scholars from diverse cross-European and international contexts. Something that I believe we all need more of, and, sadly, something that I feel has been seriously damaged to the detriment of all British people through antagonistic and divisive political processes in recent years.

Adelina Sánchez Espinosa: I cannot look back into the last 25 years of my life without thinking of personal connections, of affective convergences. My first connections were with my colleagues from the Instituto de Estudios de la Mujer (IEM), the Centre for Women's Studies at the University of Granada (UGR) (now consolidated into an institutional infrastructure: the IUEMG, Women's and Gender Research Institute). It was 1998 and I had just obtained tenure, which gave me some space to breathe and start planning the rest of my academic life now that I had become a civil servant and, hence, I could contemplate a future of security and a lifelong salary. I was then approached by Cándida Martínez who was candidate to the Direction of the IEM and needed a deputy head who could also undertake the internationalisation of the Institute. I had no experience in any of those two tasks at the time but I was young, daring and eager to discover a world beyond the limited scope of my own department at the UGR. The problem with university departments is that they focus on just one discipline (English Philology in my case). The IEM, by contrast, gathered over twenty women coming from just as many departments within the fields of humanities, social sciences, and medical humanities. And that meant a multidisciplinary which was, already at that time, thirteen years after its beginnings, producing transdisciplinary teaching and research collaborations. I felt at that time what I know now: the richness of those many disciplines would have a multiplying effect as soon as we, the people, the women who were just getting to know each other, had the opportunity to exchange our knowledges. Never mind which field we came from, we all had a passion for gender in common.

The power of our feminist infrastructures

In reflecting on our collaborations and collegiality over the past two decades we realise that we have not previously laid out in one space the history and structures of our academic work in supporting feminist scholars, challenging gender inequalities, and creating powerful feminist spaces, dialogues and discourse within the European academy through our successful projects and fellowships. To address this, and returning to a co-authored narrative once more, we set out a roadmap of our academic work, starting with ATHENA.

Pinpointing a specific date or action is not without difficulty, but it all began, really, with ATHENA. ATHENA was a thematic network financed by the European

Commission in the 1990s. Coordinated by Rosi Braidotti, who embodied gender scholarship within Utrecht University at the time, this network involved over 150 European institutions represented by as many diverse feminists across the academy. Under the sponsorship of the European Commission and its SOCRATES programme we got together twice a year in order to discuss the state of gender studies in Europe and the possible academic actions which needed to be undertaken in order to keep the field growing. Once again, the most inspiring aspect of this venture was its terrific transdisciplinary potential which added to its transnational nature meant a challenge and an opportunity at the same time. Although we all came from many different walks of life and many different European cultures were present in the network, we all spoke the same language: Gender.

Throughout ten years of funded activities the ATHENA members did essential work on the making of European Women's Studies. As the ATGENDER webpage presentation puts it:

ATHENA (...) has played a crucial role in the construction of an academic infrastructure of programme, centre and department in gender studies. ATHENA had over 100 institutional partners and involved active participation of 150 gender studies specialists in almost every European country. The results and achievements of the ATHENA network consist of a successful publication series *The Making of European Women's Studies* (eight volumes published so far), a website, a range of educational innovations and quality assurance projects and the established international reputation that has been built up over the years within the field of European gender studies. (ATGENDER, 2023, n.p.)

One of the ATHENA task forces was called "towards European joint degrees" (ATGENDER, 2023), and it was there that most of the members of the yet to form feminist consortia started working together at the turn of the 21st century. Under the guidance of Utrecht representatives such as, initially, Rosi Braidotti and later Rosemarie Buikema, we spent meeting after meeting following the recently started Bologna process by comparing our local experiences and discussing how we could put our postgraduate programmes together in order to create a European degree in Women's and Gender Studies. The goal seemed somewhat utopian as we all knew that such a venture would require not only the joint imagination of our rectors, but also the joint financial efforts of the universities involved. Even more difficult still: a joint degree such as that would also demand legal changes in each of our European countries in order to make it possible.

Other important foremothers who played a fundamental role in the genesis of GEMMA and the feminist projects and consortia which followed were ACUME, GenderGraduates, and NOISE. Like ATHENA, ACUME was a thematic network

which, coordinated by Vita Fortunati, grouped together over a 100 institutions interested in the interfacing of the sciences and the humanities at European level. GenderGraduates was a European Commission Marie S. Curie Research Project which trained Early Stage Researchers in Gender, and NOISE was and remains an intensive programme supported by the European Commission which materialised in a European summer school. Both of the latter were coordinated by Rosemarie Buikema at Utrecht University. This academic experience and expertise curated through both Vita Fortunati and Rosemarie Buikema have brought their own embodied infrastructures of support for our subsequent feminist networks through their personal interventions as consortium partners.

Thus, by 2004 we were ready to put all this collective capital together. After so many exchanges of words, experiences and knowledges, after the many pre-work shared breakfasts in the same hotels and the many shared beers in bars all over Europe, we knew each other well and were confident we would do well together, if only we were given the chance. We were pretty sure of the 'whats' of our dream joint programme but had no clue whatsoever about the 'hows'. And, serendipitously, it was right at that moment that the European Commission decided to launch its Erasmus Mundus call.

New infrastructures can only truly transpire when situated within new temporalities, and Erasmus Mundus was there at the right time. It was, then and there, that the possibility, the tangibility, of our collective dream started to materialize. The Erasmus Mundus programme was thought of as a push towards the creation of joint European master's programmes. This was the incentive we needed to begin the process of real internationalisation of national curricula. This infrastructural space of possibility was all we needed. The rest is history.

Seventeen years after the European Commission told us, "Thou shalt go to the ball" in 2006 and selected our GEMMA proposal for their Erasmus Mundus funding, we are still dancing together. The European Commission has recognised the excellence of our joint master's programme in Women's & Gender Studies, led and coordinated by Adelina Sánchez Espinosa at the University of Granada, by selecting it as Erasmus Mundus four consecutive times since 2006. During this time we have as a consortium garnered over €20 million in scholarships & staff exchange funding through the European Commission.

The GEMMA Consortium remains a foundational and powerful European network of gender specialists based at the Universities of Granada, Oviedo, Bologna, Utrecht, Łódź, York (formerly Hull) and Central European University. The GEMMA programme is a double award two-year master's, involving student mobility and study across two European partner higher education institutions. The European Commission has called it the representative programme at European level in tuning common curricula in gender studies, and since 2006 we have provided specialist training in Women's and Gender Studies for over 800 scholars at postgraduate level.

We have had the privilege to have been among this foundational team of dedicated feminist scholars who created and nurtured the GEMMA programme from its ambitious beginnings to the flagship internationally acclaimed programme it has become today. As Clisby (2022) has said about GEMMA and her involvement within the consortium:

Being witness to the growth and development of GEMMA since the inception has enabled me to reflect on the challenges and opportunities of the intricate tapestry of international and trans-European connections that GEMMA weaves around those who find their way to us. Beyond the unrivalled scholarly training and expertise in women's and gender studies that we bring together across six nations, GEMMA offers far more, but equally powerful, opportunities (...) Firstly, I suggest that GEMMA facilitates the experiencing and garnering of nomadic knowledges, secondly it encourages us to become cosmopolitan subjects, and thirdly through our international feminist networks of care and gender politics we have created an embodied infrastructure of support, connections, and threads of feminist power that stretch far beyond the borders of Europe. (2022, 141-142)

Certainly, GEMMA was pioneering in its outreach across and beyond European borders. Our teaching and research alliances with transatlantic institutions had started highlighting our consortium as an example of what, back in 2003, Chandra Talpade Mohanty called a 'Feminism without Borders'. In 2010 the GEMMA consortium submitted a tender for a synergic programme called GEMMA World with colleagues at the universities of Buenos Aires, Colombia, Campinas, Chile, Intec Santo Domingo, Florida International University, and Rutgers. From then on we built interdisciplinary gender studies staff and student exchanges between our institutions, and we launched joint publications and co-created new online programmes which could decolonise our own European curriculum in GEMMA. Today GEMMA is a macro consortium of over fifty institutions, with the European academic partners leading teaching of the programme, supported by numerous international academic and industrial associate partners. At this point we want to make special reference to the generosity of the many scholars, such as Chandra Mohanty and Susan Stanford Friedman, who decided to join us throughout all these years. And here we must stop to remember those who are no longer with us: Nawal Al-Sadaawi, Ana Fonseca, Aurora Morcillo, and most recently, Susan Stanford Friedman. You will be always in the hearts of our feminist scholarly community.

GEMMA continues to grow and thus far we have graduated over fifteen cohorts of GEMMA students involving hundreds of feminist scholars. Indeed, GEMMA graduates have coined the term 'GEMMANism' to refer to the collective spirit which GEMMA has helped generate throughout so many years and to the agency of

students in such processes. Their 'GEMMANism' is our 'embodied infrastructures'. The GEMMA dual master's programme inspired us to develop a joint doctoral programme, and in 2013 we created EDGES, the European Joint Doctorate in Women's and Gender Studies, initially supported with over €400,000 from the European Lifelong Learning Programme (LLP) and led by Lilla Crisafulli at the University of Bologna. The EDGES Project involved eight academic and non-academic European institutions with a longstanding collaboration and expertise in Women's and Gender Studies in Italy, Spain, the Netherlands, the UK, and Poland. Developing from the strong bonds and expertise within the GEMMA Consortia, the EDGES Project has created the first collaborative European Doctorate in Women's and Gender Studies.

Our next feminist collaboration was an ambitious research project, led by Suzanne Clisby, then based at the University of Hull. The *Gender and Cultures of Equalities in Europe* (GRACE) project, launched in 2015, was supported by over €3.7m, funded through the European Commission's Horizon 2020, Marie S. Curie European Innovative Research & Training Network. The GRACE Project involved ten academic and industrial partners across six European countries (UK, Italy, the Netherlands, Spain, Poland, and Hungary). Through GRACE we investigated the cultural production of gender equalities across Europe within a framework of multiple interdisciplinary research projects, employing and providing advanced training for fifteen international doctoral fellows. The GRACE Project spent three years investigating the ways in which cultures of equality have been produced, embodied, objectified, and visualised in art, media, material and popular culture, as well as in 'official' discourse in Europe. Our research explored how cultures of equality in Europe are shaped and/or constrained by shifting and contested cultural productions, and how cultures of equality might be produced and performed differently. Our aim was to enquire into the ways cultures of equality are made and remade within and at the borders of Europe through asking three overarching questions: how have cultures of equality been produced, embodied, objectified, and visualised in art, media, material and popular culture, as well as in 'official' discourse in Europe? How might cultures of equality in Europe be produced and performed differently? And in what ways do changing and contested cultural productions shape and constrain people's awareness about, perceptions of, responses to, and deployments of equality discourses within specific social contexts?

It was through the GRACE project that we began to really foreground our links to and expertise in feminist creative praxis, forging direct connections between feminist scholarship and feminist creative activism. Through GRACE we consciously disseminated our academic research in a number of more creative ways, including through the curation of physical and virtual *Footnotes on Equality Exhibition*, a feminist digital app, *Quotidian*, and a film series.

Footnotes on Equality was curated by GRACE researchers to visualise and explore how, through their GRACE research across Europe, they encountered instances where the notion of equality is an ongoing struggle sustained by social movements and in dialogue with shifts in governmental policy and legislation. GRACE researchers, informed by their research projects, collected objects as cultural props to tell stories around experiences of (in)equality, as a means to explore and communicate resistances to equality discourses, and ideas about 'achieved equality' or equalities which are 'not yet here'. The research team chose the title *Footnotes* as a means to suggest that the artefacts curated within the exhibition provide the evidence, critique, alternative perspectives, and anecdotes: the 'footnotes' that supplement academic research and readings.

GRACE researchers were also asked to design and programme a feminist digital app, and created what they called *Quotidian*. As the app team explained, this is an interactive app aimed at younger adults that provides users with intersectional feminist quotes from all around the world. The app incorporates feminist principles in ethics, theory, and technology, embracing the tension between the ideal (what a feminist app could look like) and the practical (what needs to be done in order to develop a functioning smartphone app). It was developed through a participatory design process involving the communities in which the GRACE researchers were embedded. Ideas were gathered from the bottom up, leading to the development of the app concept, of a first prototype, and a growing collection of quotes. *Quotidian* was an example of ICT 'done otherwise', exploring the possibilities of community-sourced, participatory alternatives to neoliberal and market-oriented internet technologies and development.

To encourage our researchers to apply a creative visual lens to their research, but also to develop skills in film production, design and visual narrative, we invited our researchers to be involved in a *Filming GRACE* initiative and to work with the support of the internationally acclaimed academic and filmmaker, Frances Negrón-Muntaner (GRACE Expert Advisor, Columbia University), and Goya Award winning Spanish feminist documentary filmmaker, Isabel de Ocampo, throughout the project cycle to design and produce a short film. The majority of the GRACE doctoral researchers took up this opportunity to learn film production and design techniques and created a dozen short films, some of which became part of the final *Footnotes on Equalities* exhibition. The point was not the final films per se, rather this was a process of discovery and through the filming project GRACE researchers were able to learn valuable new creative and technical skills and think about connecting research with visual culture as another medium for communication. The possibilities explored in these short films range from interviews with female boxers and anti-racist playwrights, to experimental juxtapositions of sounds and images that reveal contradictions, patterns of continuities and/or differences that matter.

The *Museum of Equality and Difference* (MOED) also emerged at the same time as *Footnotes*, in 2019, as a sister exhibition, linked to our feminist embodied infrastructures and the creative work of GRACE through the body of Rosemarie Buikema, then the GRACE consortium partner lead based at Utrecht University. MOED was curated through the collaboration between Rosemarie Buikema and Layal Ftouni, Nancy Jouwe, Rolando Vázquez, and Rosa Wevers and supported by the Centraal Museum in Utrecht. The MOED exhibition launched in Spring 2019, entitled *What is Left Unseen*, aimed to reveal how processes of inclusion and exclusion influence the practices of exhibiting and collecting of art in museum collections.

Finally, largely through the work of A.G. Arfni, feminist scholar and GRACE consortium partner lead based at the Women's Library in Bologna, we also created the GRACE Digital Hub, a digital communication system that was independent of any other pre-existing digital platform. This was in part a practical means to creating an independent and secure digital system of shared communication across borders, but also, in larger part perhaps, to prove we could create a new kind of feminist digital architecture.

Our next venture in creating feminist international networks was through the *Global Gender and Cultures of Equalities* (GlobalGRACE) project (2017-2022). Co-directed by Mark Johnson and Suzanne Clisby, based at Goldsmiths, University of London, GlobalGRACE was successfully awarded over £3.7m through the UKRI Global Challenges Research Fund. This was a research and capacity strengthening project that drew together fourteen academic and NGO partner organisations across eight countries. It was comprised of a large international team of 37 researchers, including the direct employment of thirteen Early Career Researchers (ECRs) and support staff, based in Universities and NGOs in Bangladesh, Brazil, Mexico, the Philippines, South Africa, and the UK, as well as ten expert consultants, assessors and advisory board members from Africa, Asia, the United States, and Europe. Building from the successes of GRACE, GlobalGRACE combined social sciences, feminist and decolonial approaches, arts-based practices, curatorial and multisensory research, digital and literary engagement, and public exhibitions to investigate the production of cultures of equality and enable gender positive approaches to wellbeing internationally. The project involved original research, capacity strengthening components for researchers and public engagement and impact activities. In addition to diverse scholarly outputs, in 2022 GlobalGRACE launched the co-created and co-curated open access online course, *Experiments in Cultures of Equality*³ (and our virtual exhibition, *Re/Locating Cultures of Equality*⁴).

3 To access see <https://course.globalgrace.net>

4 To access see <https://exhibition.globalgrace.net>

This narrative history of successful embodied infrastructures of scholarly feminists ends as we begin our latest success as a feminist academic consortium through our new Horizon Europe MSCA Doctoral Network, the *European Literatures and Gender from a Transnational Perspective* (EUTERPE) project, led by Professor Jasmina Lukić at Central European University based in Vienna. EUTERPE brings together fifteen universities and associated partners across nine European countries to offer an innovative approach to rethinking European cultural production in the light of complex social and political negotiations that are shaping European spaces and identities at present. As a complex project, which brings together research, training, and open access publications, the creation of a unique transnational literary dictionary and digital archive, EUTERPE aims to have a strong influence in the intersecting fields of literary and gender studies, as well as in the connecting fields of transnational studies, translation studies, migration studies, and European studies.

And so this is the trail we have laid so far, the path we have carved across the European academic landscape through our collective feminist endeavours. These things do not just happen. It has been rather hard work.

The value of collaborative feminist alliances

We would like to conclude by drawing on the perspectives⁵ of two of our scholarly feminist colleagues with whom we have forged these embodied infrastructures and feminist alliances over the past two decades, A.G. Arfini and Jasmina Lukić. We could, of course, have drawn on the voices of numerous scholarly feminists from across our networks, but we selected just two, in part for brevity, but also as Arfini and Lukić bring perspectives from distinct regional contexts, and at different stages in their academic careers, while both have been key to our collaborative scholarship and embedded within a range of our Gender Studies projects for many years. We asked them:

What would you say has been the value and challenges of working with colleagues through our feminist scholarship and European networks for you personally and professionally?

A.G. Arfini: To me the most valuable experience has been the possibility of doing scholarship differently, and in a way that is more consistent with my ethics and political beliefs. Such difference is manifest mostly in two ways. First, there is a different approach to collaboration, because it is driven by the desire to do things

⁵ These extracts are drawn from email exchanges between Suzanne Clisby, A.G. Arfini, and Jasmina Lukić during February and March 2023 and are reproduced here with their acknowledgement and written consent.

together, and towards a goal that is set *outside* academia (i.e. to bring forward a feminist transformation of the world). In my experience, mainstream academia is instead driven by competition and towards goals that are set *within* the academia (i.e. to bring your department to the top of the rankings). Secondly, there is a different moral view of labour. I feel that in these feminist networks one is first and foremost a person and a feminist ally, and secondly a scholar. This is very consistent with my personal work ethic, influenced by critiques of labour that point out how, under advanced capitalism, our subjectivity is entirely – in its most intimate and original aspects – absorbed within production. It is no surprise to me that some pioneering reflections that exposed the issues of precarisation, unpaid labour, metric-based evaluation, forced mobility, mental health, and so on, caused by neoliberal academia, were produced by scholars in the gender studies field.

As for the costs, I would say the biggest is quite specific to my national location where gender studies is not an institutionalised field. I do not think this is a bad thing in itself, however it meant – during my training years – I had to pursue education in an autonomous and fragmented way. That has been tiresome, and I will admit it has also inevitably produced some gaps in the acquisition of more conventional tricks of the trade within my larger discipline (sociology) that later took some time to fill. Regarding the challenges I would say that currently, after some twenty years or so mostly, yet *not* exclusively, in the field of gender studies and as a visible activist, the main challenge is, in a sense (...) getting out of it! By this I mean that sometimes – given the scarcity of people in my context doing this kind of studies – I feel there is a sort of tokenism at work that makes you the ‘gender stuff person’ and that limits the scope of your research (i.e. difficult to move beyond yet another introductory project/initiative, a kind of pedagogical fatigue) as well as its breadth (i.e. difficult to conduct more interdisciplinary work).

Jasmina Lukić: Looking back at almost two decades of working together with the group of scholars who created GEMMA, EDGES, GRACE, and now EUTERPE, I feel truly privileged to be a part of it. In a number of ways this cooperation has shaped and continues to be shaping my academic career. To be a part of all shared projects that the Gemma consortium (to refer to the group in that way for practical reasons, but encompassing all our iterations) has managed to create and put in place together meant to work with the group of scholars who were both colleagues and friends; it was a group of scholars which allowed all its members both to learn from the group and to share with the group. It allowed us all to be confident in our own knowledge and open towards what we still have to learn; to trust our friendship and collegiality and to work in a true feminist spirit of understanding and mutual support.

In my own personal case it led me to the best possible way to close my academic career, getting to run, as the principal investigator, a Marie Skłodowska-Curie Actions

Doctoral Network EUTERPE programme: European Literatures and Gender from a Transnational Perspective. This major research on transnational literature and the ways in which transnational perspectives can offer new grounds for rethinking literary theory in our times, marked by intense migration processes and intercultural exchanges. It has been my aim for quite a long time now, and as an individual scholar I was never in a position to raise sufficient funds necessary to realise it.

Working with the group of scholars that created GEMMA so long ago, I was finally able to get a chance to fulfil this long-term aim. We are at the beginning of this project and I am looking forwards to the upcoming four years with professional trust and a sense of happiness that this group continues its adventure one more time. When it comes to the question of bodies and bodily feelings all of these are an important part of feeling relaxed and confident in one's own body while sharing the spaces of mutual discussions and the work we are doing together, a feeling I rarely have in other professional conferences and spaces. Our group of feminist scholars has shown me so long ago, and continues to show me all this time, what it means to experience pure joy in sharing work with those that you share the same ethical and political principles with.

Thinking about challenges, since I've worked with the Department of Gender Studies at Central European University, I've been in a privileged situation to be supported in the work I am doing on the side of my institution. As a feminist scholar I have encountered misunderstanding and various forms of negative reactions outside the field of Gender Studies, but they were not of primary importance for me nor for my academic career.

Pausing the dialogue, final reflections

In our final co-authored reflection to conclude this article, we pause but do not close our dialogue, as our collaborations continue and there is much work yet to be done. As Sánchez Espinosa has expressed elsewhere, gender studies has a political import which makes "both teachers and students be involved in a more special way than with any other field" (2013, 242). We suggest that it is here that the main challenge and also opportunity resides. An anecdote on the first GEMMA graduation event we held may serve well to exemplify what we mean. It took place in October 2011 at the University of Granada and it was presided over by Bibiana Aído, the Spanish Minister of Equality at the time. At one point in the ceremony, Aído warned the audience that we should not take progress for granted since what takes years of constant effort to achieve can simply vanish overnight. She was certainly prophetic since the GEMMA graduation was the last public event she presided over as Minister of Equality. The following day she was demoted by

Spanish president José Luís Rodríguez Zapatero who, falling under the pressure of the right-wing party, transformed the Ministry of Equality into a 'General Secretary' dependant on the Ministry of Social Affairs.

Another, more recent, event that illustrates sharply how carefully we must protect and care for our embodied infrastructures is the case of Patrick Zaki. One of the GEMMA scholarship holders, Patrick was arrested by the Egyptian authorities as he returned home to Egypt after his Women's and Gender Studies exams at the University of Bologna. He has remained under arrest in Egypt for over three years and, at the time of writing this article, is still awaiting a court case which, since February 2020, has been postponed time and time again. His crime is simply his ethical commitment to the defence of human rights. We have, as a consortium, tried to keep his case in the public domain and support calls for his freedom. But, as Patrick's case highlights, being part of a gender studies and feminist network can also be more dangerous for some of us than for others. Indeed, a few years ago, one of our GEMMA graduates, who we will not name, had to flee from arrest after he received a tipoff as he was about to fly home to Morocco that he had been accused of 'homosexual activities', punishable with up to five years imprisonment, purely on the grounds of studying gender. The Moroccan police were waiting to arrest him when he was scheduled to land. He was never able to return home again to his family and now lives in exile as a refugee, working in support of human rights for other refugees.

Cases such as these are frightening and a serious cause for concern, but they must not deter us from being feminist scholars, or from supporting gender studies scholarship and feminist activism. Rather they serve to convince us that we must keep going, that as long as gender-based human rights violations continue, so must feminist scholarship and activism. We will continue to follow the example of our students and we will keep accepting their invitations to take our knowledges out of the infrastructures of the classroom and into the streets every time we fight collectively, transnationally, and transgenerationally for a common cause such as Patrick Zaki's liberation.

Ultimately, we are all too well aware that the costs of being feminist and doing gender in the academy can be high, especially for specifically geo-politically situated gendered bodies. But so too can be the rewards. Throughout all these years of joint collaboration we have often finished meetings exhausted. We well remember the long days and nights of GEMMA selection and evaluation committees in the University of Granada's residency, Carmen de la Victoria. At least we had a lovely view of the Alhambra Palace lit up as we worked together into the early hours of the morning. So, often exhausted, yes, but happy to be together and to be able to face the global challenges by caring for each other's wellbeing. We are vulnerable, of course, but the sharing of our vulnerabilities is what makes our efforts worthwhile. It is this careful sharing of the collective threats as well as opportunities that makes all the difference. These scholarly feminist alliances generate new material

realities through which embodied infrastructures can emerge which can ultimately transform the individual challenges into collective opportunities, not only for us, but for the new generations of scholarly feminists yet to arrive.

Bibliography

- Ahmed, Sara. 2017. *Living a Feminist Life*. Durham and London: Duke University Press.
- ATGENDER. 2023. "Background". Accessed 13 March 2023. <https://atgender.eu/about/background>
- Beauvoir, Simone de. 1949. *Le deuxième sexe I: Les faits et les mythes; Le deuxième sexe II: L'expérience vécue* [*The second sex: Facts and myths; Lived experience*], Paris: Gallimard.
- Buikema, Rosemarie and Iris van der Tuin. 2018 [2009]. *Doing Gender in Media, Art and Culture*. New York and London: Routledge.
- Buikema, Rosemarie, Gabriele Griffin, and Nina Lykke. 2011. *Theories and Methodologies in Postgraduate Feminist Research: Researching Differently*. New York and London: Routledge.
- Buikema, Rosemarie and Anneke Smelik (eds.). 1995. *Women's Studies and Culture: A Feminist Introduction*, London: Zed Books.
- Camoletto, Raffaella Ferrero, Victoria Robinson, Elisabetta Ruspini and Adelina Sánchez Espinosa. 2013. "Perspectives on Gender Studies in Europe". *AG (About Gender). International Journal of Gender Studies* 2(4): 231-252.
- Clisby, Suzanne. 2022. "Nomadic Knowledges, Cosmopolitan Subjects and the Power of Embodied Infrastructures". In *Researching with GEMMA I – Feminist Alliances: Affective Convergences*, edited by María Adelina Sánchez Espinosa and Dresda Méndez de la Brena, 141-146. Bern: Peter Lang.
- Clisby, Suzanne (ed.). 2020. *Gender, Sexuality and Identities of the Borderlands: Queering the Margins*. London: Routledge.
- Clisby, Suzanne, Mark Johnson and Jimmy Turner (eds.). 2020. *Theorising Cultures of Equality*. London: Routledge.
- Clisby, Suzanne and Julia Holdsworth. 2016. *Gendering Women: Identity and Mental Wellbeing Through the Lifecourse*. Bristol: Polity Press.
- Durán-Almarza, Emilia María, Carla Rodríguez-González and Suzanne Clisby (eds.). 2022. *Performing Cultures of Equality*. London: Routledge.
- Golańska, Dorota, Aleksandra Różalska and Suzanne Clisby (eds.). 2022. *Investigating Cultures of Equality*. London: Routledge.
- Griffin, Gabriele and Rosi Braidotti (eds.). 2002. *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*. London: Zed Books.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective". *Feminist Studies* 14(3): 575-599.

- Honig, Bonnie. 2021. *A Feminist Theory of Refusal*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Irigaray, Luce. 1977. *The sex which is not one*. Translated by Catherine Porter. Ithica: Cornell University Press.
- Johnson, Mark. 2015. "Surveillance, Pastoral Power and Embodied Infrastructures of Care among Migrant Filipino Muslims in the Kingdom of Saudi Arabia". *Surveillance & Society* 13(2): 250-264.
- LeFanu, Sarah. 1988. *In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction*. London: The Women's Press.
- Menon, Nivdita. 2012. *Seeing Like a Feminist*. New Delhi: Zubaan-Penguin Books.
- Mohanty, Chandra Talpade. 2003. *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham and London: Duke University Press.
- Museum of Equality and Difference (MOED) online. 2023. *What is Left Unseen*. Accessed 10 March 2023. <https://moed.online/exhibition/moed-what-is-left-unseen-in-the-centraal-museum/>
- Nieto-Valdivieso, Yoana Fernanda. 2022. "Women as Embodied Infrastructures: Self-Led Organisations Sustaining the Lives of Female Victims of Conflict-Related Sexual Violence in Colombia". *Journal of Peacebuilding & Development* 17(2): 194-208.
- Oleksy, Elżbieta and Dorota Golanska. 2009. *Teaching Visual Culture in the Interdisciplinary Classroom*. Utrecht: ATHENA series.
- Revelles Benavente, Beatriz and Ana María González Ramos. 2017. *Teaching Gender. Feminist Pedagogies and Responsibility in Times of Political Crisis*. London and New York: Routledge.
- Sánchez Espinosa, Adelina and Dresda Méndez de la Brena. 2021. "Seeking Eccentricity" *Sociology and Technoscience*. Special Issue. 11(1): I-VI.
- Sánchez Espinosa, Adelina and Dresda Méndez de la Brena. 2022. *Feminist Research Alliances: Affective Convergences in Researching with GEMMA*. Bern: Peter Lang.
- Wamala-Larsson, Caroline and Jennie Olofsson. "Emancipation, Connections and Vulnerabilities Among Bodaboda Men in Kampala: New Materialist Perspectives on the Effects of Infrastructural Limits". In *Posthumanism and the Man Question: Beyond Anthropocentric Masculinities*, edited by Ulf Mellström and Bob Pease, 113-124. London: Routledge.
- Winterson, Jeanette. 1992. *Written on the Body*. London: Jonathan Cape.

About the authors

Suzanne Clisby: Professor of Education and Social Justice, University of Lincoln.
Adelina Sánchez Espinosa: Senior Lecturer in English Literature at the University of Granada and Scientific Coordinator of GEMMA: Erasmus Mundus Master and Consortium in Women's and Gender Studies.

Hou toezicht op de emancipatie!

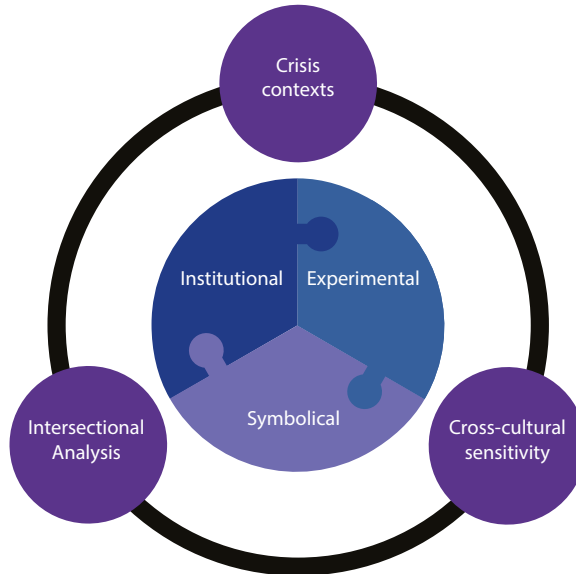
Linda Senden, Belle Derks & Ruth van Veelen

Abstract: For numerous public interests there are supervisory bodies, such as the Netherlands Authority for the Financial Markets (AFM) and the Netherlands Authority for Consumers and Markets (ACM). Drawing on the multidisciplinary Transformative Equality Approach that was developed in the UU Gender and Diversity Hub, we argue that it is high time to establish a Netherlands Authority for Emancipation (NEMA). Rather than putting the onus for emancipation and equality on those who suffer from inequality, the government should take ownership of inequality problems by establishing a supervisory body for effective compliance and enforcement of equal treatment legislation.

Keywords: emancipation, inequality, supervision, multidisciplinary

Voor tal van publieke belangen is er een toezichthouder. Denk aan de Autoriteit Financiële Markten (AFM) en de Autoriteit Consument en Markt (ACM). Richt er ook een op voor gelijke behandeling, zo betoogden Rosemarie Buikema samen met ondergetekenden in het Manifest voor de Oprichting van een Nederlandse Emancipatie Autoriteit (NEMA; Buikema et al., 2020). In dit manifest is de invloed van Buikema's wetenschappelijke werk duidelijk zichtbaar: op basis van een analyse van wie er in onze maatschappij meer en minder 'definitiemacht' heeft – de zeggenschap en beslissingsbevoegdheid over wat van belang is (en wat niet) – beargumenteren we dat de verantwoordelijkheid voor emancipatie niet alleen moet liggen bij partijen die lijden onder sociale ongelijkheid, maar dat werkelijke sociale verandering pas komt als de overheid écht eigenaarschap neemt van ongelijkheidsproblemen en een daadwerkelijke naleving en handhaving van de gelijke behandelingswetgeving regelt.

Het manifest werd gepubliceerd in een opinieartikel in *NRC* op 10 maart 2020 (Derks et al., 2020), enkele dagen voor Nederland op slot ging vanwege de COVID-19-pandemie. Een tweede opiniestuk in *de Volkskrant* volgde enkele maanden later (Senden, Buikema en Derks, 2020). Zo'n drie jaar later moeten we helaas constateren



dat de nood alleen maar hoger is geworden, getuige de vele studies die inmiddels zijn gedaan naar de impact van de pandemie op de positie van vrouwen. De economische en sociale gevolgen van de pandemie hebben niet alleen de geboekte vooruitgang op pauze gezet, in bepaalde opzichten is de positie van vrouwen er zelfs slechter op geworden (World Economic Forum, 2022). Daarom nemen we graag de kans te baat de oproep voor een NEMA in deze bundel ter ere van het emeritaat van Rosemarie Buikema opnieuw onder de aandacht te brengen.

Maar voordat we dat doen, willen we eerst nog kort de achtergrond schetsen van de totstandkoming van het manifest. Dit berust op inzichten vanuit verschillende disciplines zoals die in de afgelopen jaren gegroeid en gebundeld zijn in het kader van de samenwerking van de UU Gender and Diversity Hub, opgericht onder de vlag van het UU Strategisch Thema *Instituties voor Open Samenlevingen* en onder het trekkerschap van Rosemarie Buikema en ondergetekenden. Het was een groot voorrecht om dit samen met haar te mogen en kunnen doen en een continue bron van inspiratie en plezier, kortom een waar feest. In het bijzonder heeft onze samenwerking tot het inzicht geleid dat échte verandering en verbetering van de positie van vrouwen – hun definitiemacht, zoals Rosemarie Buikema dat mooi verwoordt – enkel gerealiseerd zal kunnen worden wanneer op drie domeinen tegelijk wordt geschaakt; het institutionele (regels, normen, hiërarchieën), het symbolische (representaties, verhalen, ideologieën die ongelijkheid onderbouwen) en het empirische (de ervaring van discriminatie en uitsluiting). Kennis en inzichten uit die drie perspectieven zijn dan ook een voorwaarde voor het bewerkstelligen

van een transformatieve gelijkheidsbenadering. Deze benadering hebben we in 2022 ten grondslag gelegd aan een *Horizon Europe*-aanvraag over *Realising Girls' and Women's Inclusion, Representation and Empowerment* (RE-WIRING), aangevuld met een intersectionele, crisis- en interculturele bril. De honorering van deze aanvraag en de hoge waardering door de Europese Commissie van deze methodologische benadering is een van de mooie vruchten van de samenwerking met Rosemarie Buikema en een voedingsbodemp voor nog vele andere.

Manifest voor de oprichting van de Nederlandse Emancipatie Autoriteit

Het is een misvatting te denken dat de emancipatie in Nederland is voltooid. Sinds de invoering van het vrouwenkiesrecht in 1919 en het toekennen van handelingsbekwaamheid aan getrouwde vrouwen in 1956 is er Europese en Nederlandse wetgeving tot stand gekomen, waaronder in 1994 de Algemene wet gelijke behandeling, die vrouwen onder meer recht geeft op gelijke behandeling bij de toegang tot arbeid, arbeidsvoorwaarden, beloning en sociale zekerheid. Daarnaast is er wetgeving die bescherming biedt tegen discriminatie op grond van zwangerschap en moederschap. Gegeven artikel 1 van de Grondwet is het garanderen van gelijke behandeling, rechten en kansen aan iedere burger zelfs de meest fundamentele grondgedachte waarop onze samenleving is gebouwd. Het beeld van Nederland als een vooruitstrevend land dat gelijkheid en gelijke kansen hoog in het vaandel heeft staan, wordt echter in veel opzichten niet door de werkelijkheid gestaafd.

Nederlandse Emancipatie Autoriteit

Wat betreft inclusiviteit en gelijke kansen staat Nederland er niet goed voor. Begin april kwam het SCP met een rapport waaruit blijkt dat 27% van alle Nederlandse inwoners te maken krijgt met discriminatie, op de arbeidsmarkt, de woningmarkt, op school, maar ook door overheidsinstanties. Wat gendergelijkheid betreft doen we het ook internationaal gezien steeds slechter; zo is Nederland in het Global Gender Gap Report tussen 2016 en 2022 van de 16de naar de 28ste plaats gezakt en doen landen als Argentinië en Namibië het wat gendergelijkheid betreft beter. Wij pleiten daarom dat het de hoogste tijd is voor de oprichting van een Nederlandse Emancipatie Autoriteit, afgekort NEMA. Hiermee zou de overheid laten zien écht eigenaarschap te nemen over dit ongelijkheidsprobleem en te staan voor een daadwerkelijke naleving en handhaving van de gelijke behandelingswetgeving.

Emancipatie

In zijn oorspronkelijke betekenis verwijst de term ‘emancipatie’ naar het proces van zich vrijmaken, dat wil zeggen de bevrijding van een overheersend – patriarchaal – gezag of oordeel. Kortweg: emancipatie is het eigengerechtig of zelfbeschikkend worden. Het gaat bij emancipatie dus niet zozeer om het gelijk worden aan, maar om de mogelijkheid op eigen voorwaarden aan de maatschappij te kunnen deelnemen. Niettemin wordt emancipatie veel vaker begrepen als een uitnodiging voor een feest waar vrouwen en minderheden in de voorgeschreven pas mee mogen dansen dan als een verworven recht om op dat feest hun eigen muziek te draaien. Vrouwen en minderheden mogen zich in Nederland invoegen maar nog altijd niet de maat bepalen. Wij identificeren in dit manifest een drietal domeinen waarop deze stand van zaken voor vrouwen in Nederland verstrekkende consequenties heeft, namelijk op het gebied van economische gelijkheid, definitiemacht en gezondheid en bescherming van het lichaam.

Economische ongelijkheid

Ondanks de enorme inhaalslag die vrouwen in onderwijs hebben gemaakt (sinds 2017 zijn vrouwen gemiddeld hoger opgeleid van mannen) en de relatief hoge arbeidsparticipatie van vrouwen (zo'n 77% tegen 87% van mannen), is de economische ongelijkheid tussen mannen en vrouwen in Nederland nog steeds aanzienlijk (CBS en SCP, 2022). In vergelijking met mannen krijgen vrouwen minder betaald voor hetzelfde en vergelijkbaar werk (CBS, 2022), ontvangen ze (mede als gevolg daarvan) minder pensioen en krijgen ze minder geld uitgekeerd door sociale verzekeringen bij ongevallen (Netspar, 2022). Ook werken vrouwen veel minder vaak fulltime dan mannen (27% tegen 89%). De druk op moeders om parttime te werken is groot, omdat zorgtaken nog steeds primair als een vrouwenaangelegenheid worden gezien (Derks et al., 2018). Alleenstaande vrouwen met minderjarige kinderen vormen mede daardoor in Nederland een van de grootste risicogroepen om onder de armoedegrens te leven. Vrouwen betalen daarenboven standaard meer voor verzorgende producten en diensten zoals bijvoorbeeld die van de kapper: eenzelfde korte coupe bij de kapper kost voor Lisa meer dan voor Jeroen (RTL Nieuws, 2019; NOS, 2023).

Definitiemacht

Ook al is het opleidingsniveau van vrouwen de afgelopen decennia spectaculair gestegen, zij delen dus nog maar mondjesmaat in de economische zelfstandigheid en

voortgang. Hetzelfde geldt voor wat wij noemen de definitiemacht van vrouwen; de mogelijkheid om mee te beslissen, de zeggenschap over wat van belang is en wat niet. Ook de definitiemacht van vrouwen loopt in Nederland nog ver achter bij die van mannen. In de politiek, noch in het bedrijfsleven, noch in wetenschappelijke kring hebben vrouwen een bepalende stem in de koersbepaling. Zo is Nederland wereldwijd een van de weinige landen die nog nooit een vrouwelijke premier hebben gehad. Daarnaast zijn vrouwen sterk ondervertegenwoordigd in alle lagen van het openbare bestuur (30-35%; ROB, 2019), in de top van de 5000 grootste ondernemingen in Nederland (15%; Jongen et al., 2020, 2) en in de wetenschappelijke top (27%; LNVH, 2022). Ook bepalen mannen nog altijd wat kwaliteit is en wat niet, en wie iets belangrijks te zeggen heeft en wie niet (WOMEN Inc., 2017); in musea zijn bijvoorbeeld maar sporadisch vrouwelijke kunstenaars te bewonderen (13%; Buikema et al., 2019), in de boeken- en filmwereld vallen vrouwen bij hoge uitzondering in de prijzen en in de media zijn vrouwen veel minder vaak te beluisteren dan mannen (36% tegen 64%). Door gebrek aan zeggenschap, zichtbaarheid en aanwezigheid kunnen vrouwen en minderheidsgroepen in onze samenleving als gevolg van hun gender, klasse, kleur, religie en (in)validiteit niet op gelijke behandeling en gelijke kansen rekenen.

Gezondheid en bescherming van het lichaam

Dat de aanwezigheid van vrouwen in de publieke sfeer niet de norm maar de uitzondering is in Nederland, heeft ook impact op de gezondheid en bescherming van het vrouwenlichaam. Ook in de gezondheidszorg zien we namelijk het gebrek aan definitiemacht terug. Zo lopen vrouwen als het gaat om hart- en vaatziekten een hoger risico op overlijden dan mannen (Maas, 2019), omdat de herkenning van symptomen en de werkzaamheid van geneesmiddelen vrijwel alleen op mannen getest worden. De reden? Hormonale schommelingen bij vrouwen (menstruatie, moederschap, menopauze) worden bij onderzoeksexperimenten beschouwd als 'stoorzender' (Peters, 2016). Wat betreft de zelfbeschikking en bescherming van het lichaam heeft de #metoo-beweging eens te meer zichtbaar gemaakt hoe groot het probleem van machtsongelijkheid in combinatie met seksuele intimidatie in onze samenleving nog steeds is.

Verontwaardiging

Op het moment dat instellingen, belangengroeperingen, burgers en politici maatregelen voorstellen om structurele ongelijkheden aan te pakken, bijvoorbeeld door

quota of andere positieve actie of regelingen, is de verontwaardiging daarover bij velen hartgrondiger dan het onbehagen over het probleem dat aan de te nemen maatregel ten grondslag ligt. De vaak onzichtbare en daarmee ongrijpbare manier waarop uitsluiting en ongelijke behandeling zich al eeuwenlang manifesteert in onze samenleving, maakt dat zeggenschap en zichtbaarheid van vrouwen en minderheidsgroepen in de publieke sfeer nog steeds niet vanzelfsprekend zijn. Pas na de recente wereldwijde antiracisme-demonstraties naar aanleiding van de dood van George Floyd door het gewelddadige optreden van de Amerikaanse politie en de maatschappelijke weerklank daarvan in Nederland, erkende ook premier Rutte dat we in Nederland kampen met een systemisch probleem van racisme en discriminatie. In reactie op deze ontwikkelingen heeft de regering in 2021 een Nationaal Coördinator Racisme en Discriminatie ingesteld. Deze coördinator houdt zich echter primair bezig met racisme en discriminatie op basis van etniciteit en heeft nog weinig actie getoond om de systemische achterstelling van vrouwen in Nederland aan te pakken.

De noodzaak voor een Nederlandse Emancipatie Autoriteit

De mismatch tussen gendergelijkheid en gelijkheid van minderheden op papier en in de praktijk is volgens ons terug te voeren op een hardnekkig tweeledig probleem: enerzijds de nog steeds wijdverbreide maatschappelijke vooroordelen en stereotypering en anderzijds de aanname dat emancipatie vooral een zaak is voor en door hen die willen emanciperen. Argumenten die bijvoorbeeld vaak te horen zijn om de afwezigheid van vrouwen in de leidende en/of beleidsbepalende functies te verklaren zijn: ze zijn er niet, ze willen niet, we kiezen voor kwaliteit, vrouwen onderhandelen niet goed genoeg over promotie en salaris, ze zijn niet ambitieus genoeg, ze zijn niet flexibel genoeg, ze kiezen zelf voor het moederschap en minder werken, etc. Deze argumenten zijn echter rolbevestigend en stereotiep in hun aannames over de wensen, verwachtingen en het gedrag van vrouwen én mannen.

‘Denk-manager-denk-man’

Uit intercultureel onderzoek blijkt dat Nederland traditioneel is in het (onbewuste) denken over de rol van mannen en vrouwen in de maatschappij en koploper in het (onbewust) uitdragen van genderstereotypen zoals ‘mannen zijn goed in wiskunde – vrouwen zijn goed in taal’, ‘denk-manager-denk-man’, ‘denk-volger-denk-vrouw’ (Braun et al., 2017; Miller, Eagly en Linn, 2014). Deze onbewuste aannames leiden vaak tot structurele vormen van discriminatie en ongelijkheid die zo gewoon zijn

geworden dat veel mensen daar weinig vraagtekens meer bij zetten. De verschillende kapperstarieven voor mannen en vrouwen zijn hier een ogenschijnlijk onbeduidend, maar in de kern treffend voorbeeld van. Er liggen stereotiepe en bevooroordeelde gedachten aan ten grondslag, zoals dat vrouwen uiterlijke verzorging belangrijker vinden dan mannen (*The Beauty Myth*, Wolf, 2002) en daarom volgens de economische wetten van de markt bereid zouden zijn er meer voor te betalen. Een ander voorbeeld zijn de onderdrukte schrikreacties wanneer ouders hun kind vier dagen in de week naar de opvang brengen. Deze reacties zijn meestal gericht op de moeder van het kind, niet op de vader (Endendijk, Derks en Mesman, 2018). Of de vanzelfsprekendheid dat vrouwen parttime in een 'soft' beroep in de zorg of welzijn werken en mannen fulltime in een 'hard' technisch of financieel beroep. Maar ook aan het Nederlandse systeem waarin mannen met zorgtaken niet dezelfde rechten (en daarmee plichten) hebben als vrouwen liggen onbewuste aannames ten grondslag met betrekking tot rechten en plichten, omdat het geboorteverlof voor vaders niet alleen veel korter is dan het verlof dat moeders krijgen, maar ook maar voor 70 procent betaald is.

Gang naar de rechter

Het huidige systeem van rechtsbescherming tegen discriminatie en racisme werkt onvoldoende en gaat er nog te veel van uit dat slachtoffers daarvan de gang naar het College voor de Rechten van de Mens of de rechter wel zullen maken als de werkgever, dienstverlener of andere partij of instelling die in het geding is een klager nul op het rekest geeft. De klachten die het College bereiken betreffen waarschijnlijk slechts het topje van de ijsberg. Mensen durven een klacht vaak niet in te dienen, bijvoorbeeld uit angst voor represailles door hun werkgever. De gang naar de rechter is ook om andere redenen niet aantrekkelijk. Denk alleen al aan de tijd, het geld en de onzekere uitkomst die ermee zijn gemoeid. Ook maatschappelijk gezien is deze route weinig bevredigend, want een rechterlijke uitspraak biedt enkel een oplossing voor een individueel geschil. Het College voor de Rechten van de Mens stelt dat de toegang tot het recht moet worden verbeterd. In mei 2022 is die noodzaak in een kabinetsreactie onderschreven.

Actief toezien

Tegelijkertijd echter zien we dat premier Rutte in zijn reactie op de antiracismebeweging de bal toch weer bij de individuele burger legt door te stellen dat iedereen de eigen verantwoordelijkheid moet nemen om racisme en discriminatie

te bestrijden. Rutte betwijfelt of de overheid nog meer zou kunnen doen dan ze al doet. De nodige wetten ter bestrijding van discriminatie zijn er immers al en er is een Nationaal Coördinator tegen Discriminatie en Racisme ingesteld. Het cruciale probleem is echter niet de afwezigheid van wetgeving rondom gendergelijkheid, maar het effectieve toezicht op en handhaving van die wettelijke normen. Veel marktpartijen en instanties hebben een prikkel nodig om discriminatie actief te bestrijden omdat investeren in radicale gendergelijkheid ze geen direct (economisch) voordeel oplevert. Ware dat wel zo, dan zou het probleem allang zijn opgelost. Die prikkel moet dus ergens anders vandaan komen.

Een structureel maatschappelijk probleem vraagt om een structurele oplossing. Anno 2023 is het dan ook de hoogste tijd dat de overheid alle wettelijke waarborgen van gelijkheid en gelijke kansen voor mannen en vrouwen vanuit alle hoeken van onze multiculturele en pluriforme maatschappij nu zelf kracht bij gaat zetten. De oprichting van een Nederlandse Emancipatie Autoriteit moet gaan toezien op de daadwerkelijke toepassing en handhaving van deze wetgeving in de praktijk, zodat de verantwoordelijkheid daarvoor niet langer afschuift op diegenen die het probleem ervaren. De regering zou daarmee laten zien eigenaarschap te nemen van de problematiek van systemische genderdiscriminatie en seksisme in onze maatschappij en zich daadwerkelijk te identificeren met het in artikel 1 van onze Grondwet verankerde belang dat alle mensen in Nederland zich vrij en veilig moeten kunnen voelen en zich op gelijkwaardige wijze kunnen ontwikkelen, zonder gediscrimineerd en achtergesteld te worden. De overheid zou daarmee een eigen verantwoordelijkheid nemen om ervoor te zorgen dat institutionele vormen van genderdiscriminatie zo min mogelijk kansen krijgen en zo effectief mogelijk bestreden worden. De bescherming die mensen tegen discriminatie genieten kan niet afhangen van klagende slachtoffers of van de goodwill van anderen alleen.

Wat rechtvaardigt dat we tegenwoordig wel algemene toezichthouders hebben voor tal van andere domeinen en publieke belangen – zoals bijvoorbeeld de Autoriteit Financiële Markten, de Autoriteit Consument en Markt en de Zorgautoriteit – maar niet voor het waarborgen van onze meest fundamentele grondwettelijke norm? Hoewel er inmiddels een Nationaal Coördinator tegen Discriminatie en Racisme bestaat, is het belangrijk om ook meer expliciet aandacht voor genderemancipatie te hebben dan nu het geval lijkt te zijn. Hoewel discriminatie op basis van gender, etniciteit of religie veel overeenkomsten heeft, is er ook een fundamenteel verschil tussen seksisme en andere vormen van discriminatie: waar etnische en religieuze groepen vaak naast elkaar leven, leven mensen met verschillende genders mét elkaar. Waar het suggereren van biologische verschillen tussen etnische en religieuze groepen inmiddels *not done* is, is het vaak nog *bon ton* om verschillen in gedrag, keuzes en uitkomsten tussen mannen en vrouwen als complementair en juist te zien. Verschillen in uitkomsten worden nog vaak opgehangen aan biologische

verschillen (waarvoor het wetenschappelijke bewijs op z'n best mager te noemen is) en een essentieel onderscheid tussen masculiniteit en femininiteit. Seksisme komt bovendien in geniepige vormen, van complimenten over de 'zachte natuur' van vrouwen en de oproep aan mannen om hen te beschermen, tot het oproepen om meer vrouwen in de top aan te nemen opdat zij met hun 'vrouwelijk leiderschap' voor een diversere organisatiecultuur zullen zorgen. Werkelijke emancipatie vereist dat we ook de meer verborgen vormen van seksisme waarnemen en aankaarten. Analyses en oplossingen van genderongelijkheid en religieuze ongelijkheid schuren soms, zoals in het geval van de positie van vrouwen binnen veel religies. Kritiek op de ongelijkheid tussen mannen en vrouwen binnen religieuze groepen wordt nu vaak afgedaan als religieuze discriminatie, maar gendergelijkheid zal alleen bereikt worden als we deze ongemakkelijke vormen van ongelijkheid kunnen benoemen. Een NEMA zou oog moeten hebben voor álle structuren van verschil, of het nu op het gebied van gender, etniciteit, klasse, kleur, religie of (in)validiteit is.

Coherent en continu beleid

De toegevoegde waarde van een NEMA is erin gelegen dat zo een coherent emancipatiebeleid kan worden gevoerd ten aanzien van alle terreinen waarop mensen discriminatie ervaren. NEMA staat voor één heel duidelijk loket dat specifiek verantwoordelijk is voor toezicht en handhaving met het oog op de bestrijding van allerlei vormen van discriminatie en het bevorderen van gelijke kansen voor iedereen. Voor zover er nu toezicht is, is dat zeer fragmentarisch en niet alles dekkend. Bijvoorbeeld: de Inspectie SZW kan maatregelen treffen ter bestrijding van arbeidsdiscriminatie, de Autoriteit Persoonsgegevens kan handelen als het gaat om verwerking van persoonlijke gegevens en de Autoriteit Financiële Markten (AFM) als het gaat om toegang tot financiële diensten. Voor een burger is het derhalve lastig te bepalen bij welke autoriteit waarvoor aan te kloppen. In een klachtenprocedure bij het College kan enkel een niet-bindende uitspraak worden verkregen en, belangrijk, het College heeft geen toezichthoudende en handhavende taak. Het kan bedrijven en instellingen dus niet aanspreken op discriminerende praktijken en daar maatregelen tegen treffen en sancties opleggen. Ter vergelijking: het College heeft slechts negen collegeleden en vijftig stafleden, terwijl de AFM er maar liefst 650 heeft. In het kader van een NEMA zou die stafcapaciteit kunnen worden uitgebreid, onder andere met expertise op de verschillende dimensies van discriminatie en uitsluiting, en zouden nieuwe toezichts- en handhavingssystemen kunnen worden ontwikkeld en toegepast zoals die bij andere toezichthouders gebruikelijk zijn. Analoog aan de bevoegdheden die andere toezichthouders hebben, zou een NEMA marktonderzoek kunnen

doen, ondernemingen en instanties laten rapporteren over de nakoming van wettelijke non-discriminatieverplichtingen, aanwijzingen en waarschuwingen kunnen geven aan diegenen die zich schuldig maken aan discriminatie, boetes kunnen opleggen en monitoringsystemen kunnen ontwikkelen die verplichten tot het uitvoeren van audits en certificering. Een NEMA zou daarmee de continuïteit van non-discriminatiebeleid op verschillende dimensies (gender, etniciteit, religie etc.) en de uitvoering en nakoming daarvan op de langere termijn waarborgen, geheel los van de politieke waan van de dag en van de zittende regering.

De actuele discussie rondom de invoering van quotawetgeving voor meer vrouwen in raden van commissarissen in beursgenoteerde ondernemingen illustreert een dergelijke noodzaak, want aan wie de controle op de naleving van de nieuwe wetgeving op te dragen en ervoor te zorgen dat de sanctie van nietigheid van benoemingen in strijd met de wet daadwerkelijk wordt toegepast in de praktijk? En welke instantie moet zorg gaan dragen voor de controle op de 5000 andere bedrijven, om ervoor te zorgen dat deze daadwerkelijk streefcijfers gaan vaststellen en beleid invoeren om die te realiseren? Moet dat de SER zelf worden, de AFM, de Arbeidsinspectie, de Nationaal Coördinator tegen Discriminatie en Racisme of iemand anders? Versplintering en fragmentatie liggen hier op de loer, met alle risico's van dien. De praktijk laat al genoeg zien dat wetgeving zonder een actief en doordacht toezichts- en handhavingsbeleid tot symboolwetgeving kan vervallen en niet bijdraagt aan het doorbreken van allerlei hardnekkige vooroordelen die het zelfbeschikkingsrecht van mensen in de weg staan. De SER dringt aan op eigenaarschap van het bedrijfsleven, maar het is de hoogste tijd dat de overheid nu zelf het goede voorbeeld gaat geven door middel van de installatie van een Nederlandse Emancipatie Autoriteit (NEMA).

Bibliografie

- Braun, Stephan, Sebastian Stegmann, Alina Hernandez Bark, Nina Junker en Rolf van Dick. 2017. "Think Manager – Think Male, Think Follower – Think Female: Gender Bias In Implicit Followership Theories". *Journal of Applied Social Psychology* 47: 377- 388.
- Buikema, Rosemarie, Belle Derks, Linda Senden en Ruth van Veelen. 2020. "Manifest voor de oprichting van de Nederlandse Emancipatie Autoriteit". Geraadpleegd op 9 mei 2023. <https://www.uu.nl/nieuws/manifest-voor-de-oprichting-van-de-nederlandse-emancipatie-autoriteit#:~:text=Wij%20opleiten%20daarom%20dat%20het,handhaving%20van%20de%20gelijke%20behandelingswetgeving>
- Buikema, Rosemarie, Layal Ftouni, Nancy Jouwe, Rolando Vázquez, Rosa Wevers en Centraal Museum. 2019. *What Is Left Unseen. Exhibition Catalogue*. Utrecht: Centraal Museum Utrecht. www.moed.online

- Centraal Bureau voor de Statistiek. 2022. "Loonverschil tussen mannen en vrouwen verder afgenomen". Geraadpleegd op 9 mei 2023. <https://www.cbs.nl/nl-nl/nieuws/2022/17/loonverschil-tussen-mannen-en-vrouwen-verder-afgenomen>
- Centraal Bureau voor de Statistiek en Sociaal en Cultureel Planbureau. 2022. "Emancipatiemonitor 2022". Geraadpleegd op 9 mei 2023. <https://longreads.cbs.nl/emancipatiemonitor-2022/>
- Derks, Belle, Linda Senden, Rosemarie Buikema en Ruth van Veelen. 2020. "Hou toezicht op de emancipatie". *NRC*, 10 maart 2020.
- Derks, Belle, Melissa Vink, Lianne Aarntzen en Larisa Riedijk. 2018. "De keuze van vrouwen voor deeltijd is minder vrij dan we denken". Geraadpleegd op 9 mei 2023. <https://www.socialevraagstukken.nl/de-keuze-van-vrouwen-voor-deeltijd-is-minder-vrij-dan-we-denken/>
- Endendijk, Joyce, Belle Derks en Judie Mesman. 2018. "Welke gevolgen heeft het ouderschap voor de genderrolstereotypen en rolpatronen van ouders?" *Mens en Maatschappij* 93: 165-168.
- Jongen, Egbert, Ans Merens, Jos Ebregt en Debby Lanser. 2020. "Vrouwen aan de top: het aandeel vrouwen aan de top van het bedrijfsleven blijft achter bij het streefcijfer. Wat zijn de oorzaken, gevolgen en beleidsopties?" Den Haag: Centraal Planbureau en Sociaal Cultureel Planbureau. Geraadpleegd op 9 mei 2023. <https://www.cpb.nl/sites/default/files/omnidownload/cpb-notitie-vrouwen-aan-de-top.pdf>
- Landelijk Netwerk Vrouwelijke Hoogleraren (LNVH). 2022. "Monitor Vrouwelijke Hoogleraren 2022". Geraadpleegd op 9 mei 2023. https://www.lnvh.nl/uploads/moxiemanager/LNVH_Monitor_Vrouwelijke_Hoogleraren_2022.pdf
- Miller, David, Alice Eagly, en Marcia Linn. 2014. "Women's Representation In Science Predicts National Gender-Science Stereotypes: Evidence From 66 Nations". *Japanese Journal of Educational Psychology* 107.
- Maas, Angela. 2019. *Hart voor vrouwen. De cardioloog over het vrouwenhart*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Nederlandse Emancipatie Autoriteit: april 2020. Sociaal en Cultureel Planbureau, Ervaren discriminatie in Nederland II, 2020-5.
- Netspar. 2022. "Gelijke rechten, maar geen gelijke pensioenen: de genderkloof in Nederlandse tweedepijlerpensioenen". Geraadpleegd op 9 mei 2023. <https://www.netspar.nl/publicatie/gelijke-rechten-maar-geen-gelijke-pensioenen-de-genderkloof-in-nederlandse-tweedepijlerpensioenen/#:~:text=Gepensioneerde%20vrouwen%20ontvangen%20ruim%2040,kloof%20zouden%20kunnen%20dichten%20geanalyseerd.&text=Zorg%20dat%20vrouwen%20die%20overwegen,gevolgen%20daarvan%20voor%20hun%20pensioeninkomen>
- NOS. 2023. "Pink tax: waarom een scheermes voor vrouwen duurder is dan voor mannen". Pink tax: waarom een scheermes voor vrouwen duurder is dan voor mannen (nos.nl)
- Peters, Lisa. 2016. "De muis die jouw medicijnen test is meestal een mannetje". *De Correspondent*, 10 april 2016.

- Raad voor het Openbaar Bestuur [ROB]. 2019. "100 jaar vrouwenkiesrecht: een tussenstand". Geraadpleegd op 9 mei 2023. <https://www.raadopenbaarbestuur.nl/documenten/publicaties/2019/12/09/onderzoek-en-essay-100-jaar-vrouwenkiesrecht>
- RTL Nieuws. 2019. "Je geslacht mag de prijs van de kapper niet bepalen, maar het gebeurt wel". <https://www.bnnvara.nl/kassa/artikelen/ongelijke-prijzen-bij-de-kapper-voor-man-en-vrouw-met-kort-haar>
- Senden, Linda, Rosemarie Buikema en Belle Derks. 2020. "Hoog tijd voor een Nederlandse Emancipatie Autoriteit". *De Volkskrant*, 14 juni 2020.
- WOMEN Inc. 2017. "Beperkt zicht: de rol van mediamakers in beeldvorming, 2017". Geraadpleegd op 9 mei 2023. https://www.womeninc.nl/Uploaded_files/campagne/beperktzicht/beperkt-zicht-de-rol-van-mediamakers-in-beeldvorming-799def-d7ef28.1de268.pdf
- Wolf, Naomi. 2002 [1990]. *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York: Harper Perennial.
- World Economic Forum. 2022. "Global Gender Gap Report, 2022". Geraadpleegd op 9 mei 2023. <https://www.weforum.org/reports/global-gender-gap-report-2022/>

About the authors

Linda Senden: hoogleraar Europees recht, Universiteit Utrecht.

Belle Derks: hoogleraar sociale, gezondheids- & organisatiepsychologie, Universiteit Utrecht.

Ruth van Veelen: universitair docent sociale en organisatiepsychologie, Universiteit Utrecht.

Het baton-plafond

Over vrouwelijke dirigenten en *Tár*

Emile Wennekes

Abstract: It remains very exceptional when highly gifted women musicians are crowned *maestra*, conductor of a symphony orchestra. There are various explanations for this deprivation. Contextualised in historical and statistical data, this article zooms in on what I refer to as the ‘baton barrier’. Not so much of an invisible boundary as has become known as the glass ceiling, preventing women their upward mobility, for ages, this musical barrier has been in our face: literally, the image, the portrayal of the traditionally masculine orchestral director.

Keywords: female musicians, symphony orchestras, Lydia Tár, baton barrier

Je zou in één klap van een heleboel ‘mannelijke middelmatigheid’ verlost kunnen zijn; op hun gender alleen komen *mediocre* mannen immers nog een heel eind in hun carrière. Om die reden zou een vrouwenquotum ook in de orkestwereld best het overwegen waard zijn, zo betoogt Rosemarie Buikema (2022) in het documentaire-drieluik *Vrouwen op de bok* van AVROTROS. De serie schetst aan de hand van drie in Nederland en België werkzame vrouwelijke orkestleiders de omstandigheid dat er maar weinig vrouwelijke dirigenten zijn, en zoekt naar oorzaken en alternatieven.¹ Buikema bepleit een vrouwenquotum als strategie voor een paritaire representatie van mannen en vrouwen in diverse maatschappelijke sectoren, met ontzenuwing van de tegenwerping dat een quotum ten koste zou gaan van kwaliteit. Buikema benadrukt dat een quotum hieraan juist ten goede komt: vrouwelijke kandidaten behoren immers sowieso al tot de top, anders hadden ze het nooit zo ver geschopt.

Uiterst getalenteerde vrouwelijke dirigenten stuiten op wat ik het ‘baton-plafond’ of ‘baton barrier’ noem, een kwalificatie die allicht beter typeert wat hier speelt dan het alom bekende ‘glazen plafond’ van onzichtbare drempels vol gedragsvooroordelen

¹ De documentaire is mede gemaakt door UU-Muziekwetenschap-alumna Jana Houben.

en dergelijke. Deze barrières belemmeren zeker ook een opwaartse mobiliteit van vrouwelijk – in dit geval muzikaal – talent. Maar het baton-plafond is feitelijk niet zo onzichtbaar. Sterker: het is juist opzichtig. Imago, *image*, beeldvorming staan hierbij voorop. Het stereotiepe of zelfs archetypische beeld van de dirigent is nog altijd masculien, dat van de orkest-dirigent in het bijzonder. Het is een imago dat intussen al zo'n twee eeuwen consistent en breed wordt uitgedragen. 'Gender performativity' (Butler, 1990) domineert ook het dirigerestokje. Het clichébeeld van de dirigent is mannelijk met een hoofdletter M; hoog boven zijn musici is hij verheven, traditioneel strak in het streng-zwarte rokkostuum gekleed, dominant in zijn opvattingen – en niet alleen over partituurinterpretatie. Een vrouw op de bok en gekleed in een rok rijmt daar niet mee. In de genoemde documentaire zegt Kristiina Poska (geb. 1978), chef-dirigent van het Symfonieorkest Vlaanderen, dat het voor haar een revelatie was toen zij voor het eerst het podium betrad in een rok in plaats van die geslachtsverhullende pantalon. De televisiedocumentaire verschijnt op een moment dat ook de internationale filmindustrie aandacht krijgt voor dit fenomeen. Zo was er in 2018 de speelfilm *De dirigent* (regie: Maria Peters) die de lotgevallen schetst van de Nederlandse Antonia Brico (1902-1989). Recent verscheen ook het psychologische drama *Tár* (regie: Todd Field, 2022), waarin Cate Blanchett de rol vertolkt van de fictieve dirigente Lydia Tár.² Deze film is een markant specimen van audiovisuele receptie van de vrouwelijke dirigent die het baton-plafond in al zijn nuances zichtbaar maakt. Voordat ik hier nader op inga, eerst wat statistische en historische context.

Vrouwen in de westerse klassieke muziek

Vrouwelijke dirigenten, of breder nog: de positie van de vrouw in met name de klassieke-muziekwereld, zijn een veel bediscussieerd thema (zie o.a. Hinley, 2016; Hamer, 2018). Van het feit dat vrouwen in het verleden niet geacht werden cello te spelen omdat dit onbetamelijk zou zijn, tot aan het ontbreken van componisten van vrouwelijke kunne. Ondanks revisionistische initiatieven van diverse zijden bestaat de canon van de westerse klassieke muziek nog altijd uit witte mannen, al is het muziekhistorische narratief intussen wel veranderd sinds de opmars van de 'new musicology' in de jaren tachtig, die in het academisch debat pleitte voor alternatieve zienswijzen en methodologische benaderingen, en daarbij ook expliciet een genderperspectief agendeerde (zie o.a. McClary, 1991; Citron, 1993; Solie, 1993). Buiten de academie zien we soortgelijke ontwikkelingen. In het kielzog van de tweede feministische golf werd in Nederland bijvoorbeeld in 1987 de stichting

² Tot recent verschenen documentaires behoren *Beyond the Grace Note* (regie: Henrietta Foster, 2020), *The Conductor* (regie: Bernadetta Wegenstein, 2022).

Vrouw en Muziek opgericht, met als doel vrouwelijke componisten voor het voetlicht te brengen door concerten met hun muziek te organiseren, navenante cd's te produceren en een documentatiecentrum in het leven te roepen.³

De relatie tussen vrouw (wit, zwart) en (westerse) klassieke muziek blijft desondanks bepaald gecompliceerd, zo niet getroebleerd – zeker wanneer je kijkt naar op het symfonieorkest, sinds het midden van de achttiende eeuw het *nec plus ultra* van de westerse klassieke-muziekcultuur. Dat was en is een mannenbolwerk. Zo duurde het liefst tot 1997 voordat er bij de Wiener Philharmoniker (opgericht in 1842) een vrouw werd benoemd. Vanzelf ging die benoeming van harpiste Anna Lelkes niet. Dat de overheid dreigde te snijden in de subsidie van het orkest was doorslaggevend. Saillant detail: Lelkes werd bij televisieopnamen niet getoond; alleen haar handen op de snaren waren te zien voor de kijkers (Burgermeister, 2003). Het duurde nog tot 2010 voordat Albena Danailova bij de Wiener werd geëngageerd als eerste vrouwelijke concertmeester. Dit concertmeesterschap is een doorslaggevende orkestfunctie: aanvoerder van de eerste violen, representant van de musici en meer in het algemeen intermediair tussen dirigent en orkest. De Berliner Philharmoniker wachtte tot begin dit jaar alvorens voor het eerst in haar 144-jarig bestaan een vrouwelijke concertmeester te benoemen.⁴ Nederland vertoont in dit opzicht een ietwat eigen-gereider beeld; hier telde vóórdat het Concertgebouworkest werd opgericht (1888) onder andere het Paleis-orkest al een vrouw onder de gelederen, de harpiste Gertrud Hutschenruijter-Winzer (Wennekes, 1999, afb. p. 174). Tegenwoordig is de gehele harpsectie van het Koninklijk Concertgebouworkest vrouwelijk. Een eenvoudige onlinetelling van de musici van dit orkest resulteert anno 2023 in een verhouding van 46 vrouwen tegenover 74 mannelijke instrumentalisten, ruim 38 procent dus (Concertgebouworkest, 2023). Vijf van de Nederlandse professionele orkesten hebben ook één of twee vrouwelijke concertmeesters.⁵ In de Verenigde Staten, waar de League of American Orchestras geregeld 'Orchestral Statistical Reports' uitbrengt, zien we dat de man-vrouwverhouding sinds 2013 al bijna paritair is (46 procent) (Waleson, 2016, 31-32). Het feit dat het vanaf ongeveer de jaren zeventig staande praktijk werd audities gedeeltelijk 'blind' te organiseren, dat wil zeggen achter een ondoorzichtig scherm, waardoor ras en geslacht aan het jurerende oog worden onttrokken, heeft significant bijgedragen aan deze opmars (Goldin en Rouse, 2000).

Vrouwelijke musici zijn opmerkelijk vaker werkzaam in de muziekpedagogiek. Dit is al zo sinds de negentiende eeuw. Over de periode 1888-1913 geven de statistieken

3 Baanbrekend was de publicatie *Zes vrouwelijke componisten* (1991), onder redactie van Helen Metzelaar.

4 De Litouwse violiste Vineta Sareika-Völkner. Sabine Meyer was het allereerste vrouwelijke orkestlid, in 1982, maar dat was bepaald geen succes. Het aanhoudende gemor van haar collega's maakte dat zij het orkest al na negen maanden weer verliet.

5 Dit zijn het Rotterdams Philharmonisch Orkest (RPhO), Phion, Radio Filharmonisch Orkest (RFO), philharmonie zuidnederland (2), Noord Nederlands Orkest (NNO, 2).

aan dat er toen al meer vrouwen dan mannen werkzaam waren in het muziekinderwijs (Metzelaar, 1991, 12). Ook in een ander segment van de muziekindustrie zijn vrouwelijke musici oververtegenwoordigd. Met name vrouwelijke solisten zien zich namelijk geconfronteerd met een door marketing gedreven strategie die vooral zou appelleren aan de heteroseksuele ‘male gaze’ (Mulvey, 1999). Waren het in de jaren zeventig nog de ‘hoezepoezen’ die het stoffige imago van de klassieke langspeelplaat een vleugje feminiene aantrekkelijkheid verleenden, in de jaren negentig deed het fenomeen van ‘babeness’ opeens luidruchtig zijn intrede in de klassieke-muziekwereld. Fotoreportages van jonge violisten met laag uitgesneden decolletés raakten en vogue. Van een strijkkwartet dat toestemde in ‘wet look’, halfnaakt te poseren in de branding, werd schande gesproken. “A new crop of alluring young women is giving the stodgy male world of classical music a dose of sex appeal” (geciteerd in Pooter, 2011, 188), zo concludeerde *Time Magazine* medio jaren negentig. Kritiek op deze ontwikkeling was geenszins van de lucht – van feministische zijde, alsook vanuit de hoek van de meer traditioneel ingestelde klassieke-muziek liefhebber. En om het overzicht te completeren: vrouwelijke orkestprogrammeurs zijn er momenteel niet meer in Nederland;⁶ slechts één orkest heeft een vrouwelijke algemeen directeur.⁷

Tot dusverre is alleen gerefereerd aan het nog altijd als ‘kunstmuziek’ gedoodverfde smaldeel van de muziekcultuur. We zouden het thema eenvoudigweg kunnen verbreden tot vrouwelijke makers van popmuziek, van film- of gamemuziek. Een enkele opmerking over filmmuziek volstaat hier om te illustreren dat de achterstelling van vrouwen niet beperkt blijft tot het domein van de klassieke muziek. Het duurde namelijk tot 1981 voordat een vrouwelijke componist voor het eerst tekende voor een volledige filmscore.⁸ Het is een voorbeeld dat maar weinig navolging heeft gevonden. Het totaal aan vrouwelijke componisten aan Hollywood-producties steeg tussen 2013 en 2022 van een te verwaarlozen 2 procent naar 8 procent, aldus de statistische overzichten van *The Celluloid Ceiling* dat al een kwarteeuw bijhoudt hoeveel vrouwen er werkzaam zijn bij de ‘250 top grossing films’ van een specifiek jaar (Lauzen, 2022, 8).

De vrouwelijke dirigent

Terug naar het baton-plafond. In 2018 meldde het Franse *Diapason* dat er ‘van 744 permanente grote orkesten wereldwijd slechts 32 een vrouwelijke chef’ hadden,

6 Cynthia Wilson was tussen 2003-2005 aangesteld in deze functie voor het RphO; Ulrike Niehoff was artistiek directeur van het Koninklijk Concertgebouworkest (KCO) in 2021-2023.

7 Liesbeth Kok van het NNO.

8 Suzanne Ciani voor de film *The Incredible Shrinking Woman* (regie: Joel Schumacher).

4,3 procent dus (Vrouwenmuziek, 2023).⁹ De klassieke-muzieksite *Bachtrack* telde in 2022 twaalf vrouwelijke dirigenten onder de honderd drukst bezette orkesten wereldwijd (Bachtrack, 2022).¹⁰ In 2013 was dat er nog maar één: Marin Alsop (geb. 1956). Deze voormalige chef van het Baltimore Symphony Orchestra, nu van het ORF Radio-Symphonieorchester Wien, en de eerste vrouw die de legendarische BBC-uitzending ‘Last Night of the Proms’ dirigeerde, is ijsbreker en rolmodel tegelijk voor een nieuwe generatie. Onder hen ook de twee vrouwelijke dirigenten die in Nederland werkzaam zijn. Van de acht nog bestaande permanente grote orkesten¹¹ hebben er nu twee een vrouwelijke chef: sinds 2019 is de Amerikaanse Karina Canellakis (geb. 1981) chef-dirigent van het Radio Filharmonisch Orkest. Bij het Residentie Orkest zwaait de Duitse Anja Bihlmaier (geb. 1978) sinds de zomer van 2021 de scepter.¹² Met een aandeel van 25 procent vrouwelijke dirigenten is pariteit in ons land nog ver weg. Maar de situatie is hier nog altijd beter dan bijvoorbeeld in het Verenigd Koninkrijk, waar sinds het vertrek van Mirga Gražinytė-Tyla (geb. 1986) bij het City of Birmingham Symphony Orchestra geen vrouwelijke chef meer actief is. Dat geldt evenzeer voor Ierland, Spanje, Zweden, Tsjechië, Hongarije, Zwitserland en meer Europese landen. Duitsland kent momenteel één vrouwelijke dirigent: Joana Mallwitz (geb. 1986). Zij is chef van de Staatsphilharmonie Nürnberg.

Lydia Tár, het fictieve personage uit de door Todd Field (2022) geregisseerde film, lijkt eveneens een vrouwelijke dirigent te zijn die het baton-plafond in Duitsland doorbroken heeft. Zij is chef van een toporkest waarvan wordt gesuggereerd dat het de Berliner Philharmoniker betreft.¹³ De Amerikaanse Tár heeft zich echter in zo ongeveer alle opzichten geconformeerd aan het traditionele beeld van de orkestleider. Tár kopieert (repeteert, zou Butler (1990) zeggen) het masculiene imago van dirigent: haar haar is nog net niet kortgeknipt, maar zij treedt op in op maat gesneden ‘powersuits’, is autoritair, hautain in gestiek; zij spreekt met een lage altstem, valt op vrouwen, evenals op snelle sportwagens (ze scheurt in een witte Porsche Taycan). Zij presenteert zich ook als vader van het kind dat zij opvoedt samen met haar levenspartner Sharon Goodnow, die concertmeester is van

9 Zie: ‘Femmes et cheffes d’orchestre. Comment elles sont en train de gagner le combat’ (2018), *Diapason* 665.

10 Het betreft hier Elim Chan, Karina Canellakis, Nathalie Stutzmann, Mirga Gražinytė-Tyla, Marin Alsop, Dalia Stasevska, Xian Zhang, Gemma New, Simone Young, Joanna Mallwitz, Kristiina Poska en Barbara Hannigan.

11 KCO, RPhO, NNO, RFO, Residentie Orkest, Nederlands Philharmonisch Orkest, Phion – Orkest voor Gelderland & Overijssel, en philharmonie zuidnederland.

12 Als er in ons land incidenteel weleens een vrouwelijke dirigent een symfonieorkest leidde, was dit vaak alleen om eigen werk te dirigeren. Dit tot grote teleurstelling van iemand als Catharina van Rennes, die in 1910 verzuchtte: ‘Daarom alléén kan ‘t me soms wel spijten, dat ik géén man geboren ben.’ Geciteerd in Metzelaar 1991, 13.

13 In werkelijkheid dirigeert Blanchett de Dresden Philharmonie.

hetzelfde orkest (een rol gespeeld door Nina Hoss). Als er tijdens een fotoshoot uit diverse voorbeelden moet worden gekozen voor een albumcover, opteert Tár niet voor het babe-achtig imago van de Nederlandse violiste Janine Jansen, maar voor de studieuze pose van de Italiaanse maestro Claudio Abbado. Het baton-plafond dat Tár heeft doorbroken is zo zichtbaar als wat, en mannelijk ten voeten uit. Dat zij daarenboven kleine en minder kleine machtspelletjes speelt, grensoverschrijdend gedrag etaleert en haar omgeving manipuleert, maakt haar haantjesgedrag alleen maar geloofwaardiger. “Musiceren op hoog niveau is een intieme ervaring. In de militaire hiërarchie van een orkest staat de chef-dirigent absoluut aan de top. Grenzen worden makkelijk overschreden in zulke verhoudingen” (Westerlaken, 2018), concludeerde ik elders al eens. Veel, zo niet alles draait om macht.

De orkesterwereld kent van oudsher een dwingende hiërarchie. De persoon (m/v) op de bok is verreweg de hoogstgeplaatste op de apenrots. Chef-dirigenten verdienen soms het honderdvoudige van een tutti-speler en (verbaal) geweld, intimidatie en ongewenste intimiteiten kunnen er welig tieren. En hier zijn met name vrouwen het slachtoffer van. Dat dit aspect evenzeer deel uitmaakt van het narratief van *Tár*, voelt ongemakkelijk. Door films als *Tár* wordt het mannelijke beeld van de orkest-dirigent effectief betwist, en dat is hoogste tijd. Maar dat juist ook het machtsmisbruik uit het mannenbolwerk wordt gekopieerd, verleent de film een ongemakkelijke dubbelzinnigheid. Tijdens een BBC-interview zei Cate Blanchett daarover: “I don’t think you could have talked about the corrupting nature of power in as nuanced a way as Todd Field has done as a filmmaker if there was a male at the centre of it, because we understand so absolutely what that looks like. I think that power is a corrupting force no matter what one’s gender is. I think it affects all of us” (Natrass, 2023).

Niet iedereen bekijkt het zo genuanceerd. Bij Marin Alsop gingen in ieder geval de alarmbellen af toen zij hoorde dat er een film over een vrouwelijke dirigent van Amerikaanse komaf werd gemaakt, al helemaal omdat Tár, evenals Alsop, Leonard Bernstein als mentor beschouwt.¹⁴ Na het zien van de film was Alsop ten diepste beledigd: “I was offended as a woman, I was offended as a conductor, I was offended as a lesbian”¹⁵ (Blanchet, 2023). Alsop kwalificeerde *Tár* kortweg als anti-vrouwelijk. Zeker, er valt heel wat aan te merken op de film, vanuit diverse invalshoeken. Acteurs die het bespelen van een instrument moeten mimen – dat gaat bijna altijd fout. Blanchett doet het nog heel behoorlijk aan de piano; de passage die Hoss voorspeelt aan haar orkest is alleszins knullig; Sophie Kauer daarentegen als Olga Metkina kan echt cello spelen. Blanchetts dirigeerbewegingen zijn elegant maar niet altijd conform hetgeen je hoort. Ook de negatieve houding ten opzichte van nieuwe muziek

14 In Tár’s geval berust dit overigens op een leugen.

15 Zie Ben Blanchet, “Cate Blanchett Weighs In On Famous Conductor’s Intense ‘Tár’ Criticism” (2023) in *The Huffington Post*.

(in de film getypeerd door een kamermuzikaal werk van de IJslandse componiste Anna Thorvaldsdóttir) is wellicht een gemiste kans. Tár's reactie tijdens een Juilliard-masterclass op het naïeve standpunt van een 'BIPOC pangender' directiestudent die heel woke Bach weigert te spelen omdat deze een witte cis-man is die twintig kinderen heeft verwekt, is – inderdaad – grensoverschrijdend, al heeft ze – toegegeven – beslist ook een punt. Of zoals Tár cynisch schampert: "The problem with enrolling yourself as an ultrasonic epistemic dissident is that if Bach's talent can be reduced to his gender, birth country, religion, sexuality, and so on, then so can yours".

Het is geenszins aan mij om ook maar in de verte in te voelen hoe Alsop zich als lesbische vrouw beledigd voelt. Maar dit alles gezegd hebbend: *Tár* is wel een geweldig muzikale film die (ondanks het 'cancel'-element) het baton-plafond doorbreekt en die het metier van dirigent van een vrouwelijk spotlicht voorziet, en – *so nebenbei* – ook afficheert dat een orkest met vrouwen op essentiële posities (als concertmeester, als aanvoerder cellosectie en niet te vergeten ook als algemeen directeur) feitelijk heel gewoon zou moeten zijn. Of zoals Noémie Merlant als Tár's assistente Francesca fijntjes opmerkt: "Si une femme a le droit de monter l'échafaud ; Elle doit également avoir le droit de monter au podium".¹⁶ Kortom: goed genoeg voor het schavot, dan ook goed genoeg voor de bok. Of een vrouwenquotum hieraan kan bijdragen, zoals Rosemarie Buikema suggereert, wie weet... Dat een beetje druk van overheidszijde ook in de klassieke-muziekcultuur effect kan sorteren, is in ieder geval evident – zie de casus van harpiste Lelkes bij de Wiener Philharmoniker. Beter toch zou het zijn als de muziekindustrie deze handschoen nu eindelijk zelf oppakt. 'Maestra' Julia Tár houdt de betreffende instituties in ieder geval een confronterende spiegel voor door het baton-plafond opnieuw, en onverholven, aanschouwelijk te maken.

Bibliografie

- Bachtrack. 2023. "On the up: bachtrack's classical music statistics 2022". Geraadpleegd op 7 maart 2023. <https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2022>
- Blanchet, Ben. 2023. "Cate Blanchett Weighs In On Famous Conductor's Intense 'Tár' Criticism". *The Huffington Post*, 14 januari 2023.
- Burgermeister, Jane. 2003. "First woman takes a bow at the Vienna Philharmonic". *The Guardian*, 10 januari 2003. <https://www.theguardian.com/world/2003/jan/10/gender.arts>
- Butler, Judith. 1990. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

¹⁶ In Todd Fields script staat: 'If woman has the right to mount the scaffold; she must equally have the right to mount the tribune' (p. 25), een citaat uit de *Verklaring van de rechten van de vrouw* geschreven door de Franse activiste Olympe de Gouges (1791).

- Citron, Marcia. 1993. *Gender and the musical canon*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- De Pooter, Didi. 2011. Poseren in een doorzichtige jurk: babeness in de polder. In *Van Mengelberg tot Meezing-Mattheus. Klassieke-muziekcultuur in Nederland*, geredigeerd door Emile Wennekes, 188-196. Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Genneep.
- Goldin, Claudia en Cecilia Rouse. 2000. "Orchestrating impartiality: the impact of 'blind' auditions on female musicians". *The American Economic Review* 90(4): 715-741.
- Hamer, Laura. 2018. *Female Composers, Conductors, Performers: Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*. New York: Routledge.
- Hinley, Marie Brown. 2016. "The Uphill Climb of Women in American Music: Conductors and Composers". *Music Educators Journal* 70(9): 42-45.
- Lauzen, Martha M. 2022. "The Celluloid Ceiling in a Pandemic Year: Employment of Women on the Top U.S. Films of 2021". *Women in TV and Film*. <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2022/01/2021-Celluloid-Ceiling-Report.pdf>
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, gender and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Metzelaar, Helen (red.). 1991. *Zes vrouwelijke componisten*. Zutphen: Centrum Nederlandse Muziek / Walburg Pers.
- Mulvey, Laura. 1999. "Visual pleasure and narrative cinema". In *Film Theory and Criticism Introductory Readings*, geredigeerd door Leo Braudy and Marshall Cohen, 833-844. New York: Oxford University Press.
- Natrass, J.J. 2023. "Cate Blanchett responds to criticism that her new film 'TÁR' is 'anti-woman'". *NME*, 12 januari 2023.
- Solie, Ruth. 1993. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.
- Vrouwenmuziek. 2023. "Dirigenten". Geraadpleegd op 21 februari 2023. <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2022/01/2021-Celluloid-Ceiling-Report.pdf>
- Vrouwen op de bok*. 2022. Seizoen 1, aflevering 3. Geproduceerd door AVROTROS, uitgezonden op 18 november 2022 op NPO.
- Waleson, Heidi. 2016. "Instrumental change: Why are women still more likely to play the flute than the tuba, or the violin than the double bass?". *Symphony* (Spring 2016): 30-35.
- Wennekes, Emile. 1999. *Het Paleis voor Volksvlucht (1864-1929): 'Edele uiting eener stoute gedachte!'* Den Haag: SDU.
- Westerlaken, Nell. 2018. "Ontslagen dirigent spreekt van 'lastercampagne' en overweegt juridische stappen na beschuldiging seksueel geweld". *De Volkskrant*, 2 augustus 2018.

About the author

Emile Wennekes: hoogleraar Muziekwetenschap, Universiteit Utrecht.

Tussen marge en middelpunt – voormoeders van genderstudies in Utrecht

Berteke Waaldijk

Abstract: In this essay, Berteke Waaldijk outlines the early development of gender studies in Utrecht through the course ‘Between Margin and Centre, Women in Culture and Society’. The course lent itself perfectly to an interdisciplinary approach and addressed many interrelated themes, such as gender, colonialism, racism and a politics of location. The course was also an example of close collaboration between Berteke Waaldijk and Rosemarie Buikema, whose ideas and academic careers influenced each other.

Keywords: interdisciplinarity, women’s studies, feminist historiography, literary sciences

Van 1987 tot 2002 konden studenten aan de Universiteit Utrecht binnen het specialisatieprogramma vrouwenstudies een cursus volgen met de fraai allitererende titel *Tussen marge en middelpunt. Vrouwen in cultuur en samenleving*. De cursus kwam tot stand omdat de faculteit Letteren (nu Geesteswetenschappen) besloten had een multidisciplinair afstuderen voor doctoraalstudenten mogelijk te maken. In een geweldige matrix konden studenten van alle studies in de letterenfaculteit kiezen uit meer dan dertig specialisatieprogramma’s. Een aantal daarvan was multi- of interdisciplinair: amerikanistiek, mediëvistiek, Latijns-Amerikastudies én vrouwenstudies. Het was vanaf 1987 voor het eerst in Nederland mogelijk om af te studeren in vrouwenstudies.

Voor het jonge team van tijdelijke docenten onder leiding van Rosi Braidotti, de nieuwe hoogleraar ‘vergelijkende vrouwenstudies’, was die vorm van onderwijs programmeren een gouden kans: lesgeven over het nieuwe academische vakgebied vrouwenstudies, een focus op sekse en gender in de cultuurwetenschappen. De cursus werd een van de broedplaatsen waar interdisciplinair werken met gender werd ontwikkeld. Elk jaar doceerden twee docenten de cursus, die allebei een eigen

vakgebied vertegenwoordigden. Zij lieten, samen met gastcolleges van buitenlandse gasten en Utrechtse promovendi als Christien Franken, Joke Hermsen, Denise da Costa, Geertje Mak,¹ de studenten zien wat passie voor ‘vrouwenstudies’, ‘gender’ en ‘feminisme’ in de cultuurwetenschappen kon opleveren. Er was aandacht voor vergeten vrouwen (Christine de Pizan), beroemde maar miskende schrijfsters (Charlotte Brontë, A.S. Byatt), voor auteurs die genderpatronen betwistten (Djuna Barnes). We bespraken alternatieve lezingen van klassieke mythen (*Kassandra* (1983) door Christa Wolf), racisme en kolonialisme (Clarice Lispector).² Een bezoek aan het Internationaal Informatiecentrum en Archief voor de Vrouwenbeweging (nu Atria) maakte deel uit van de cursusopzet.

Zelf was ik jarenlang ‘de historicus’ die in tandem met eerst een filmwetenschapper (Anneke Smelik) en later een neerlandica (Agnes Andeweg) de cursus verzorgde. De samenwerking met Rosemarie Buikema heeft echter verreweg het langst geduurd, en ik kijk daar met veel plezier en een zekere trots op terug. Ik denk dat we in *Tussen marge en middelpunt* van elkaar veel leerden over wat interdisciplinariteit bij genderstudies kon inhouden: telkens weer ontdekten we waar de literatuurwetenschappelijke analyse die Rosemarie inbracht verschilde van feministische geschiedschrijving waarover ik het had, en even zo vaak ontdekten we *common ground*. Buikema werkte in die tijd aan haar proefschrift over de manier waarop vrouwen biografieën over hun beroemde moeders schreven. Voor deze deconstructie van moeder- en dochterschap koos zij als motto de woorden van Adrienne Rich uit *Of Woman Born* (1976) “Until a strong line of love, confirmation and example stretches from mother to daughter, from woman to woman across the generations, women will still be wandering in the wilderness” (246).

De cursus kende twee lijnen – we noemden dat toen nog geen leerlijnen: lezen en schrijven. We lazen met de studenten vijf tot zeven romans die door vrouwen geschreven waren en waarbinnen sekse een thema was. Over deze teksten gaven we introducerende colleges, dus telkens presenteerden de twee docenten twee benaderingen van één tekst, die hadden met elkaar gemeen dat ze geïnspireerd

1 Hun proefschriften: Hermsen, Joke J. (1993). *Nomadisch narcisme. Sekse, liefde en kunst in het werk van Lou Andreas-Salomé, Belle van Zuylen en Ingeborg Bachmann*; Smelik, Anneke (1995). *And the mirror cracked: A study of rhetoric in feminist cinema*; Costa, Denise de (1996). *Anne Frank & Etty Hillesum. Spiritualiteit, schrijverschap, seksualiteit*; Franken, Christien (1997). *Multiple Mythologies: A.S. Byatt and the British artist-novel*; Mak, Geertje (1997). *Mannelijke vrouwen: over grenzen van sekse in de negentiende eeuw*; Andeweg, Agnes (2011). *Griezelig gewoon. Gotieke verschijningen in Nederlandse romans, 1980-1995*.

2 Deze schrijvers stonden verschillende jaren op de leeslijst: Christine Pizan & Tine Ponfoort, *Het boek van de stad der vrouwen* (1984), Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847); Cécile de Jong van Beek en Donk, *Hilda van Suylenburg* (1897); Djuna Barnes, *Nightwood* (1936); Clarice Lispector, *The Hour of the Star* (1977); Alice Walker, *The Color Purple* (1982) en Christa Wolf, *Kassandra* (1983).

waren door feministische kritiek binnen een academische discipline. Zo kwamen ‘vrouwenstudies literatuurwetenschap’ en ‘vrouwengeschiedenis’ naast en tegelijkertijd ook tegenover elkaar te staan. Voor studenten creëerde dat ruimte, er was niet één juiste interpretatie van *Nightwood* (1936) van Djuna Barnes of van *The Color Purple* (1982) van Alice Walker.³

Maar voor de docenten werkte dat ook zo. Hier werden de grondslagen voor genderstudies als een interdisciplinair vakgebied verkend. Voor mij als historicus was het een feest om de literaire analyses waarover collega Buikema vertelde beter te leren kennen. Zij doceerde de sterren van de hemel. Via de narratologie bracht zij het werk van Mieke Bal (haar promotor) voor de studenten, maar ook voor mij, dichterbij. Maaike Meijer (haar co-promotor) inspireerde de zorgvuldige aandacht voor ongeziene thema’s in werken van vrouwelijke schrijvers (Meijer, 1988). Al snel volgde Toni Morrison. *Playing in the Dark* (1992) bevatte de briljante analyse van hoogtepunten uit de witte Amerikaanse literatuur als een bouwwerk dat slechts mogelijk was omdat de Afrikaans-Amerikaanse aanwezigheid tot zwijgen was gebracht. Het hielp ons als docenten en studenten te begrijpen hoe het spreken van de één de stilte van de ander veronderstelde: de marge als voorwaarde voor het middelpunt.⁴

In die beginjaren waren Buikema en ik allebei bezig met ons proefschrift. Ik denk dat het onderwijs in de cursus *Tussen marge en middelpunt* ons onderzoek heeft versterkt. Buikema maakte in haar dissertatie *De loden Venus* (1995) duidelijk hoe een literaire analyse onzichtbare en subversieve verbindingen tussen schrijvende moeders en dochters kan aantonen en stiltes kan duiden, waardoor “sporen van een verdrongen verhaal traceerbaar” (229) zijn. In mijn proefschrift wilde ik laten zien dat gendergeschiedschrijving iets anders was dan eerherstel van vrouwen van vroeger (Waalwijk, 1996). Samen ontdekten we dat het documenteren van gender-subversieve tradities een interdisciplinair project is. De gebruikelijke werkverdeling tussen literatuur (verbeelding) en geschiedenis (feiten) die elkaar aanvulden, voldeed daarvoor niet. Voor de wetenschappelijke deconstructie van het ongezegde en het ongehoorde moesten historici denken als letterkundigen en letterkundigen als historici. Zoals Buikema (1997) later in een fraai opstel schreef: “Bertha Mason was niet alleen een aan de verbeelding van Charlotte Brontë ontsproten ‘madwoman in the attic’ in *Jane Eyre*, maar evenzeer een figuur die geworteld en geproduceerd was in de historische maar al te werkelijke koloniale praktijk van het Britse imperialisme”

3 Dit model – één tekst, verschillende perspectieven – hebben Buikema en Smelik als redacteurs ook gebruikt voor *Vrouwenstudies in de cultuurwetenschappen* (1993) het eerste Nederlandse handboek in ons vakgebied: hier waren alle disciplinaire en conceptuele hoofdstukken opgehangen aan *The Color Purple* (1982).

4 Vanaf 1993 lazen studenten Toni Morrisons *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992) om te denken over afwezigheid en stilte in romans.

(229). Evenmin was Hilda van Suylenburg (uit de gelijknamige roman uit 1897 waarin de Nederlandse vrouwenbeweging werd gepresenteerd) alleen de verbeelding een emancipatie-ideaal van een Nederlandse schrijver, maar ook een vorm van koloniaal-geïnspireerd burgerlijk bevoogdend feminisme (Grever & Waaldijk, 2008).

Achteraf gezien ging het in deze cursus om thema's en theorieën die nog vele jaren de onderzoeksagenda's van genderstudies zouden bepalen. De aandacht voor gender en kolonialisme, racisme, voor de verhouding tussen vrouwenbewegingen en artistieke uitingen, voor seksualiteit en heteronormativiteit in het bijzonder, ze zijn ook nu niet meer weg te denken uit genderstudies. We voelden ons als deel van een eerste generatie docenten van het nieuwe vakgebied verantwoordelijk voor het presenteren van verschillende vormen die samenwerking tussen feministische wetenschap en feministische bewegingen buiten de academie konden aannemen. We legden studenten uit dat feminisme dat gelijke rechten voor vrouwen nastreefde, en in de wetenschap eerherstel, erkenning en zichtbaarheid opeiste, een beperkte vorm van feminisme was. Geïnspireerd door wat toen wel 'Franse' theorie genoemd werd, wezen we op tradities van vrouwen die het sekseverschil vierden: Irigaray, Kristeva en Cixous maakten het mogelijk ook vormen van verzet en subversie te zien die niet op gelijkheid uit waren. In de inleiding en de hoofdstukken van *Vrouwenstudies in de cultuurwetenschappen* (1993) legden we uit dat deconstructie van binaire tegenstellingen, ook die tussen gelijkheid en verschil, uiteindelijk nog veel meer zou opleveren. Interdisciplinaire samenwerking in genderstudies betekende dat de grenzen tussen de academische disciplines hun betekenis verloren en dat het onderscheid tussen biologische sekse en sociale gender niet langer vanzelf sprak. Voor dat laatste waren *Patterns of Dissonance* (1991) en *Nomadic Subjects* (1994) met als motto "there are no mad women in this attic" van Braidotti, cruciaal. Maandelijks troffen we elkaar in het promovendiseminar onder haar leiding. Het was het tijdperk dat 'gender' 'vrouwen' verving als concept dat ons vakgebied bij elkaar hield.

Ik wil er ook op wijzen dat in de cursus verschillende thema's theoretisch in de schaduw bleven. Kolonialisme en racisme werden besproken als aspecten van vrouwengeschiedenis, onderzocht door Amerikaanse (Alice Walker) of Braziliaanse (Clarice Lispector) auteurs, over zwarte vrouwen in het Nederlandse feminisme lazen we niet. Over die laatsten en over de rijkdom van deze traditie publiceerden Maayke Botman en Nancy Jouwe (die de cursus gevolgd hadden) in 2001, samen met Gloria Wekker, *Caleidoscopische visies* (2001). Jouwe schreef daarover: we schreven het boek dat ik had willen lezen. Ik zou daaraan toe willen voegen, een boek dat in de cursus *Tussen marge en middelpunt* op de leeslijst had moeten staan. Een ander voorbeeld: lesbische cultuurgeschiedenis kwam aan de orde via *Nightwood* (1936) van Djuna Barnes, maar over de relatie tussen feminisme en emancipatiebewegingen

rond seksualiteit of betekenis van *Nightwood* voor 'queer theory' ging het in de cursus nauwelijks (zie Allen, 1993).

De tweede lijn in de cursus was schrijven. Studenten werden uitgenodigd een 'voormoeder' te beschrijven. Het mocht een overgrootmoeder of een oudtante zijn, of de moeder van een oude bekende, of gewoon iemand die in overdrachtelijke zin een voorbeeld of inspiratiebron geweest was. Enige voorwaarden waren dat het een vrouw was en dat zij niet meer in leven was.

Met deze opdracht konden studenten aan den lijve ervaren hoe vrouwen in culturele praktijken voortleefden: in archieven, in herinneringen, in geschiedenisboeken, in poëzie, in romans en in familieverhalen. Deze culturele praktijken plaatsten vrouwen soms in het middelpunt en op een voetstuk, maar in andere gevallen verdwenen zij naar de marges van grote verhalen over kunst en geschiedenis. We vroegen de studenten om net als de docenten deden in de inleidende colleges, verschillende invalshoeken te gebruiken bij het verhaal over hun voormoeder: wie herinnert zich iets van haar leven, welke romans zou ze gelezen kunnen hebben? In welke geschiedschrijving komt ze voor en krijgt ze een plaats als persoon met een naam en een identiteit of is ze een anoniem lid van een groep zoals moeders, dienstmeisjes of verzetsstrijders? Welke verhalen houden haar ervaringen in leven, uit welk perspectief worden ze verteld en welke stiltes hebben die perspectieven tot gevolg?

De opbrengst van deze opdracht was altijd overweldigend. De studenten maakten elkaar en ons deelgenoot van de vele vormen die levens in het verleden hadden gehad en van de creatieve kracht die nodig is om die ervaringen niet verloren te laten gaan (zie ook Petó & Waaldijk, 2006). Allerlei vormen van eigenzinnigheid kwamen langs. Via de omweg van een voorbije generatie leerden de studenten – en wij – te praten over grote thema's als klasse, racisme en seksualiteit. Ook in ons eigen leven. De Nederlandse standenmaatschappij kreeg een gezicht, sommige voormoeders waren dienstmeisje geweest, andere hadden zelf meisjes in dienst gehad. Het Nederlandse kolonialisme kwam aan de orde, sommige voormoeders hadden als een Indische vrouw met een Nederlandse man geleefd en zijn kinderen gebaard, andere waren in Nederland getrouwd met zo'n man die in de kolonie nog een 'voorvrouw' en kinderen had. We hoorden hoe sommige voormoeders zich onttrokken aan heteronormatieve rolpatronen en hoe de student-schrijver vaak de eerste in de familie was die daar woorden voor kon vinden. We spraken met elkaar over de witheid van de collegezalen, over de manieren waarop stilte over seksualiteit kon worden verbroken, de invloed van klasse op onze eigen levens. Dit was – hoe bescheiden ook – een aanzet tot wat Adrienne Rich (1986) 'politics of location' noemde. De gesprekken over voormoeders leidden tot reflectie op de eigen

positie en de voorwaarden voor feministische kennisproductie; we bespraken de voorrechten en de beperkingen die bepaalden wat wij konden denken en schrijven.

Terugkijkend had de opdracht om over een vrouw te schrijven iets naïefs, net zoals de naam ‘vrouwenstudies’ achteraf beperkt en beperkend was. Maar net zoals de term vrouwenstudies was ‘voormoeders’ in een bepaald opzicht een ironische uitbreiding van de taal, een uitbreiding die bovendien subversief werd door de invulling door studenten. ‘Voormoeder’ stond in 1995 nog niet in het Nederlandse woordenboek, wel: voorvader, voorouders (alleen in meervoud) en voorvrouw (als leidinggevende of eerdere echtgenote).⁵ De opdracht speelde zo met de marginalisering van de rol van moeders in familiegeschiedenis. Haraway had nog niet gepubliceerd over *kin*, en wanneer de cursus was blijven bestaan zou *Staying with the Trouble* (2016) een mooie nieuwe referentie geweest zijn om het heteronormatieve familiebegrip te subverteren. Een enkele maal vroeg een student toestemming over een ‘voorvader’ te schrijven. Natuurlijk kon dat, ook in mannenlevens was de impact van genderpatronen op herinnering duidelijk en over iedereen kunnen verhalen van eigenzinnigheid, marginalisering en verzet verteld worden. Studenten ontdekten bijvoorbeeld dat in hun families vaak meer bekend was over grootvaders dan over hun zussen en nichten en buurvrouwen. Het was voor veel studenten interessant dat verbindingen tussen vrouwen van verschillende generaties niet alleen letterlijk via moederschap verliepen, maar dat moederschap ook overdrachtelijk gezien kon worden. Identificatie met verzet of eigenzinnigheid bleek niet gebonden aan heteronormatieve familielijnen. Pas nu besef ik dat Buikema en ik in onze dissertaties iets vergelijkbaars deden: in *De loden Venus* (1995) waren ‘dochters’ de biografen van hun moeder, in mijn proefschrift waren de professionele pioniers de ‘moeders’ van het moderne maatschappelijk werk.

Ik vermoed dat Buikema en ik vandaag andere termen zouden gebruiken wanneer we de cursus opnieuw zouden geven. De termen ‘vrouwen’, ‘moeders’, ‘feminisme’ zijn in 2023 niet meer zonder grondige uitleg te gebruiken en over dertig jaar zullen de huidige alternatieven ook weer verouderd lijken. De leerstoel van Braidotti heette ‘Vergelijkende vrouwenstudies, gericht op het themaveld Taal en Beeld’, die van Buikema ‘Kunst, Cultuur en Diversiteit’. Het masterprogramma heet tegenwoordig Gender Studies, het bacheloronderwijs valt onder de noemer ‘Gender & Postcolonial Studies’. Maar ik denk dat we allebei met voldoening mogen terugkijken op het voorrecht om met de eerste generatie studenten ‘vrouwenstudies in de cultuurwetenschappen’ te hebben mogen werken.

De levensberichten werden op papier ingeleverd en de stapel ‘voormoederopdrachten’ in mijn kast (als historicus archiveer ik weleens) bevat teksten van

5 Dit is veranderd. Zie ook Suze Zijlstra's *De voormoeders. Een verborgen Nederlands-Indische familiegeschiedenis* (2021) en Carla van Beers *De Matria-Cirkel: voormoeders & genealogie* (2021).

tientallen studenten die wij en andere collega's ooit in de collegezaal ontmoetten.⁶ Hun verhalen en hun namen vertellen het verhaal van de groei van een nieuw vakgebied dat zonder eigenzinnige studenten nooit zo groot geworden was. Uit privacyoverwegingen citeer ik niet uit dit archief, maar één uitzondering maak ik wel. Trude Oorschot studeerde Nederlands en volgde in het voorjaar van 1996 *Tussen marge en middelpunt*. Haar voormoederopdracht over een overgrootmoeder in Vianen bevat het prachtige verhaal van een vrouw die als enige het konijnenhok kon schoonmaken zonder dat de konijnen ontsnapten. Ze vertelde de diertjes eenvoudig dat ze op het dak van het hok moesten blijven zitten tot zij klaar was met uitmesten. Dat deden ze. Wie had toen kunnen denken dat het precies dat rustige overwicht was dat haar achterkleindochter Trude in staat stelde Rosemarie Buikema te helpen in haar rol in de groei, de bloei en de consolidatie van genderstudies Utrecht?

Bibliografie

- Allen, Carolyn. 1993. "The Erotics of Nora's Narrative in Djuna Barnes's 'Nightwood'". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 19(1): 177-200.
- Barnes, Djuna. 1936. *Nightwood*. Faber and Faber.
- Beers, Carla van. 2021. *De Matria-cirkel: voormoeders & genealogie*. Brave New Books.
- Botman, Maayke, Nancy Jouwe, en Gloria Wekker. 2001. *Caleidoscopische visies: de zwarte, migranten- en vluchtelingen-vrouwenbeweging in Nederland*. Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen.
- Braidotti, Rosi. 1991. *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Polity Press.
- Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press.
- Brontë, Charlotte. 1847. *Jane Eyre*. S.L.: Benediction Classics.
- Buikema, Rosemarie en Anneke Smelik. 1993. *Vrouwen in de cultuurwetenschappen*. Bussum: Coutinho.
- Buikema, Rosemarie. 1995. *De loden Venus. Biografieën van vijf beroemde vrouwen door hun dochters*. Kampen: Kok/Agora.
- Buikema, Rosemarie. 1997. "De stilte rond Bertha Mason. Postkoloniale interpretaties van Charlotte Brontë's *Jane Eyre*". *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* 18(4): 400-418.
- De Jong van Beek en Donk, Cécile. 1984 [1897]. *Hilda van Suylenburg*. Amsterdam: Feministische Uitgeverij Sara,

6 Ik ben van plan dit archief naar Atria te brengen als de privacy gewaarborgd is. Voormalige studenten die hun eigen werk zouden willen terugzien nodig ik uit nu of bij het afscheid van Rosemarie Buikema contact op te nemen.

- Grever, Maria & Berteke Waaldijk. 2004. *Transforming the Public Sphere: the Dutch National Exhibition of Women's Labor in 1898*. Durham, NC: Duke University Press.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press.
- Lispector, Clarice. 2020 [1977]. *The hour of the star*. New York: New Directions Publishing Corporation.
- Meijer, Maaïke. 1988. *De lust tot lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Amsterdam: Sara/Van Gennep.
- Petó, Andrea & Berteke Waaldijk. 2006. *Teaching with memories. European women's histories in international and interdisciplinary classrooms*. [ATHENA – Advanced Academic Network in Women's Studies in Europe] Women's Studies Centre, National University of Ireland, Galway.
- Christine de Pisan & Tine Pinefoort. 1984. *Het boek van de stad der vrouwen*. Sara.
- Rich, Adrienne. 1995 [1976]. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. W.W. Norton & Company.
- Rich, Adrienne. 1986. *Blood, bread, and poetry: Selected prose 1979-1985*. New York: Norton.
- Waaldijk, Berteke. 1996. "Het Amerika der vrouw: sekse en geschiedenis van maatschappelijk werk in Nederland en de Verenigde Staten". Wolters-Noordhoff.
- Walker, Alice. 1986. *The Color Purple*. San Diego: Hartcourt Brace Jovanovich.
- Wolf, Christa. 2013 [1983]. *Kassandra*. Londen: Daunt Books.
- Zijlstra, Suze. 2021. *De voormoeders. Een verborgen Nederlands-Indische familiegeschiedenis*. Ambo Anthos.

About the author

Berteke Waaldijk: historica en onderzoeker genderstudies; hoogleraar taal- en cultuurstudies, Faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht.

Unfolding patterns of revolt

Rosi Braidotti & Anneke Smelik

Abstract: This article deals with art, fashion design, and cultural practice as both critique and creativity. It analyses artworks by William Kentridge, Sue Austin, and Lina Iris Viktor, as well as the fashion of Viktor & Rolf, reading these different works as modes of resistance and revolt against current forms and relations of power and knowledge. The authors place emphasis on new materialism and posthuman theory as theoretical frameworks that expand the range of cultural critique. They add a thematic focus on the actual bodies, the materials of cultural action, and the role of non-human elements in the making of artworks. With reference to feminist, decolonial and indigenous theories, the article analyses the workings of counter-cultural memories in contemporary art and fashion design practices.

Keywords: counter-memory, cultural memory, new materialism, posthuman bodies, cultural revolt, fold, fashion

Memories on a wall

In 2016 the renowned South-African artist William Kentridge created a highly original mural along the Tiber river in Rome, called *Triumphs and Laments*. The huge mural, five hundred by ten metres, is made with a very special technique: Kentridge created the images by cleaning parts of the old dirty wall that lines the banks of the river, leaving the sedimented dirt as an imprint telling the history of the city of Rome. In other words, he created an artwork made out of urban dirt. It renders a fragile and yet timeless artwork, subjected to future transformations when new dirt will sediment on the old, or when the tide rises and washes the images away altogether. Meanings are unfolding successively across the spectrum of recorded time, but also exploding in a non-linear fashion as a result of unexpected disruptions.

Surveyed while walking the path along the river, the artwork looks like an animated film, created out of shadows and flickering images. It has a stone-like kinetic energy. Like so much of Kentridge's work, the images tell – as the title



Detail of *Triumphs and Laments* by William Kentridge (2016); on the right the black block with the text “that which I do not remember”. Photo by Anneke Smelik, Rome, 2016.

betrays – not only of the triumphs of the ‘eternal city’, but also of the laments of the Roman people who were beaten, tortured, or hanged. The artist inserted a large image of just a black block, in which the phrase “(quello che non ricordo)” is written between brackets: that which I do not remember.

Kentridge can be counted as an artist who performs a critique of culture that, as Rosemarie Buikema (2021) writes, is “geared towards the decolonisation of the postcolonial public space, as well as the production and mediation of both knowledge and memory” (116). Art in the public space functions as a reminder of the omissions of official history; it is counter-memory in the making. Indeed, what Kentridge does here, is what Liedeke Plate and Anneke Smelik call the act of performing memory (2013). In this deliberate ‘doing’ of memory, Kentridge performs the past in the present, recalling and recollecting the history of Rome in an affective assemblage. *Triumphs and Laments* implies a return, revision, re-enactment, and re-presentation, making experiences from the past present again in the form of these fleeting images along the Roman river Tiber (Plate and Smelik, 2013, 6). Letting counter-memories emerge is an act of creation that also mobilizes a form of subversion of the dominant historical narratives. It creates beauty by speaking truth to power. In the words of Buikema (2021) on a different artwork by Kentridge: “Kentridge’s performances articulate the violent and oppressive aspects of modern narratives of progression, address concomitant cultural amnesia and thematise acts of memory and working through as an inescapable contemporary responsibility” (131). All this produces the aesthetically pleasing, highly enjoyable and yet disturbing effect of performance, which any spectator walking along the Tiber can bear witness to. If you can spot it, and if you can read it, you will be transported to a different time-space zone.

As Buikema (2021) incisively writes on Kentridge: “Time and again, that which has been lost is made present, relived, reshaped and re-signified, establishing new

relations between present, past and future whilst never ceasing to mourn that loss” (132). The affective quality of this artwork is what strikes as one of its most lasting features: *Triumphs and Laments* reinscribes the city space of Rome, transposing it to a different dimension. The unfolding of this space of becoming is a heterogeneous mix: it mediates the experience of the jogger who runs along, casting an absent-minded glance upon the murals, with the cyclist who flies by at great speed, missing it altogether. It takes in the tourist who strolls slowly and meditatively, making sure to take the images in. The contingency of all these encounters and missed hits is an integral part of the experience. The images are vulnerable to the workings of the weather – transient dirt grafted on the very materiality of the ancient urban wall. Memory – as discourse and representation – is here entangled with materiality, where the artwork functions as an act of remembrance (Munteán, Plate and Smelik, 2017). The wall becomes vibrant with the memories and counter-memories of its citizens, telling their stories. *Triumphs and Laments* unfolds history, and yet “these folds of history are never smoothed over”, as Buikema (2021, 132) cogently writes. What remains is an unfolding pattern of revolt.

From the folds of Kentridge to the folds of fashion

From the fold of history in Kentridge's art, we move to the practice of the fold in the field of fashion, here understood as an artistic design practice. It is a contemporary cultural practice based on a concerted use of the selected and often especially designed materials: from early traditional fabrics to 3D printing, fashion begins by making its own materials. In this respect, it is an intrinsically transgressive practice that does not follow genealogically from the past, but unfolds in a disruptive manner from its material foundations. Smelik (2014) argues that nowhere is the constantly vibrating dynamic and creative force of the fold more visible and palpable than in the pleats, creases, draperies, furrows, bows, and ribbons of contemporary fashion. She adapts creatively Deleuze's insight (1993) that the fold expresses an infinite process of moving in between an exteriority and an interiority. She understands it as a continuous movement of folding, unfolding, defolding, enfolding, and refolding of material and form, content and design. Such an understanding of the fold in garments as a continuous, and hence unfinished, material and discursive process also implies a different concept and practice of the living body. That idea is of crucial importance for feminism, anti-racism, postcolonial critique, environmentalism and other forms of 'revolt' as Buikema (2021) calls it.

The fold as material and discursive practice allows for an opening up of the body in new ways. It points to a continuous process of becoming for the subject who is wearing certain fashion designs, or at least, it points to the possibility of such a

becoming. Take for example Viktor & Rolf's collection *Atomic Bomb* (Autumn/Winter 1998), which photographers Inez van Lamsweerde and Vinoodh Matadin helped cast and style. Viktor & Rolf stuffed the garments with large balloons or padding, resembling the mushroom cloud shape of a nuclear bomb. They showed the colourful clothes twice, once with the balloons or paddings, and once without them, the 'anticlimax' as they dubbed the designs, now hanging loosely in large folds around the body and festively enhanced with garlands. The designs thus integrate the elements of festivity and war, indicating the confusion whether people would either be partying or become victims of weapons of mass destruction in the approaching millennium. The collection is an exploration of the potential function of clothes to deterritorialise the familiar form of the body, and especially of the idealised body shape circulating in contemporary consumer culture. Deforming the body through padding is a recurrent element in Viktor & Rolf designs, which is important in understanding how the process of becoming has the power to deterritorialise bodies from dominant modes of representation. This kind of fashion pushes the limits of what a living body can do and what it can become through the force and affect of folds.

For Deleuze (1993), the fold, or the process of folding, is a practice of becoming. Insofar as matter can fold, change, sediment, and transform, it is capable of becoming, because it involves a process of opening out to the world, or conversely of folding the world into the self. Even dust and dirt are capable of becoming art and meaning practices. In fashion, even 'ugly' utilitarian materials can produce beauty. Take for example Viktor & Rolf's *Flowerbomb* collection (Spring/Summer 2005). In the extravagant catwalk show, the models are first donned with black motor helmets and dressed in black clothes. After the spectacular launch of Viktor & Rolf's first perfume, called Flowerbomb, the models return with their faces made up in pink and dressed in the same designs but now in exuberant colours. The dresses are constructed out of giant bows and ribbons, which have since become a trademark of Viktor & Rolf. Bows, knots, ribbons, frills, ruffles and all such trimmings are variations on the fold. Watching the models walk down the catwalk, one can see the bows and ribbons bob up and down, flowing and billowing around the body.

It is the gap between body and folds that allows for opening up a freedom of movement (Smelik, 2016). The multilayered garments become pure movement, from which the body can free itself. The very movement of Viktor & Rolf's billowing designs shows how the body is involved in a continuous process of folding, unfolding, and refolding. The motion of the clothes gives an idea of the body as incorporeal, a body of passions, affect, and intensity. If the fold is a concept to think of subjectivity as a process of becoming, and functions as an interface between the inside and the outside, depth and surface, being and appearing, then we can understand Viktor & Rolf's experimental designs as an invitation to engage the wearer in the creative

process of becoming, by transforming the body, and perhaps reinventing the self. In creating fold after fold, crease after wrinkle, bow after ribbon, Viktor & Rolf's designs open up to an understanding of the body as an infinite play of becoming, as a cultural practice.

As so much designer fashion today probes the limits of what a body can do or what it can become, the critical notion of the fold helps to see how such experimental clothes set the body in motion. The fold is just light, colour, depth, surface, shape, fluttering and flickering, and opening a line of flight. The folds and pleats of Viktor & Rolf's bows and ribbons opens the subject up to a spiralling process of creative becoming. By transforming normative images of human bodies, perhaps they even liberate it from the market, which is so pervasive in the consumeristic world of fashion. What remains is an unfolding pattern of what bodies can do.

Bodies, encore

Let us now take another example of what a body can do in a process of becoming, from Rosi Braidotti's work on the posthuman (2022). The last volume of the posthuman trilogy refers to art as both a research practice and a praxis of resistance. Braidotti analyses extensively a stunning live-art and video work called *Creating the Spectacle!*, by British disabled artist Sue Austin. This amazing performance features the world's first underwater wheelchair art event. She appears almost to float in mid-water, displaying physical abilities she had left unexplored or virtual until then. The effect on the spectators is uplifting, in a display of joy and freedom of movement that is liberating not only for a disabled person, but also for those who admire her artworks. Produced through her company "Freewheeling" as part of the London 2012 Festival during the Olympic and Paralympic Games, the artwork has been viewed by over 150 million people since.

One may think that a disabled artist dancing underwater in a wheelchair pushes the boundaries of what bodies can do. Braidotti argues that it clearly moves advocacy for the disabled to an altogether new dimension. In this respect it becomes emblematic of what she has called 'posthuman bodies' (2013, 2019, 2022) in several interlinked ways. Firstly, by interacting in a creative manner with a technological artifact – the wheelchair. Secondly, by embracing the materiality of the natural environment, the water world. Thirdly, through the impact this living artwork has on the viewers, by challenging expectations and set patterns of perception of what disabled bodies can do, through the juxtaposition of a wheelchair with the fluid underwater environment. And throughout the performance, Austin shows the virtual possibilities of what all and any bodies can do. In other words, she speaks truth to the power of bodily normativity, advocating the right to and the dignity of

bodily diversity, so that ‘other’ bodies need not be repaired or fixed, but be accepted in the singularity of their specific forms of embodiment.

All feminist politics is body politics as cultural rebellion. But in posthuman times we are aware that a body is not only, or not even, human or anthropomorphic. In fact, as Deleuze teaches us, a body can be anything: animal, vegetable, a body of sounds, a linguistic corpus, a mind or an idea; it can be a social body, a line of code, a DNA sequence, or a collectivity. For Braidotti, a philosopher of new materialism, these are all modulations on the same vital matter. Bodies are not only signs of individual identity, but can also be understood as a materially embedded heterogeneous assembly of human and non-human components. They are not only a socially constructed entity, but an embodied, embedded, relational and affective portal to the world. Posthuman feminism understands feminist, anti-racist and postcolonial subjects and bodies as sites of multiple experiments with alternative modes of becoming. This task is matched by the quest for adequate representations and alternative figurations of the weird subjects we are in the process of becoming. Braidotti calls this a process of ‘becoming posthuman’, which is neither linear nor one-dimensional. It enlists the resources of material bodies but requires also a loss of innocence about the ‘naturalness’ of bodies. At heart, like all transformative and subversive practices, art and fashion included, the process involves a high degree of dis-identification from and subversion of set habits of thought.

The famous feminist slogan ‘our bodies, ourselves’ acquires an ironic twist in this process of posthuman transition. The embodied feminist self, far from being the unitary point of epistemological verification of lived experiences, turns into a crowd of human and non-human housemates. By implication, this means that the bodily markers for the organization and distribution of sexual or racial differences also shift. We have come a long way from the crude system that used to mark differences on the basis of visually verifiable anatomical and physiological variations between the sexes, the races and the species. Nowadays, differences are multidimensional processes scattered across a multilayered field of distributed power relations. Seizing their complexity and drawing adequate cartographies of bodies, power, and knowledge and of their interrelation is a core task of any cultural critique that cares for social justice.

Take for example the multilayered self-portrait *Eleventh* (2018) by Liberian-British artist Lina Iris Viktor in which she combines influences from classical mythology, West-African textiles, and Aboriginal painting. To paraphrase Rosemarie Buikema (2021), we can see here how this complex painting works through the past, thus not only contributing to a better understanding of the present, but also making possible structural changes for the future (149). Viktor recycles “the matter of a contested past, giving it new form and new meaning” (ibid.). Borrowing from a



Eleventh by Lina Iris Viktor (2018). Photo by Anneke Smelik, exhibition *In the Black Fantastic*, Kunsthal Rotterdam, 2023.

variety of cultural traditions, the artist unfolds multiple layers of memory, artistic composition, race, and feminist body politics.

Afrofuturist and feminist artists point out something we find quite significant, namely that body politics is a minority issue. It is indeed left to the social minorities to provide an accountable location for subjects within our societies in posthuman times. Minorities are the sexualised, racialised, and naturalised 'others' who do not conform to expected standards or canons. Women, LGBTQI+ people, racialised and indigenous bodies, and other alternative minority forces, with their historically 'leaky bodies', are ideally placed to reassert the powers, prerogatives, and pleasures of the posthuman flesh. Cultural and theoretical critiques follow suit. Feminism, anti-racism, and postcolonial critique foreground the desire for social justice and

freedom, a deep, visceral longing for overcoming conditions that are not bearable, unfair, not sustainable. Consequently art cannot be satisfied with just accounting for the indignities and injustices of the present, although such an account is necessary as a critical cartography, but it also need to point to affirmative alternatives. In the tradition of Afrofuturist transformative aesthetics, Viktor's painting *Eleventh* records not only a painful past, but also a future of becoming otherwise. In this short piece we have shown how scholars, artists, and fashion designers show that we are all capable of becoming – becoming other.

Deeply rooted in feminism, anti-racism, and other forms of 'revolt', critical scholars, like artists or designers, are freedom fighters who have to trust their dreams so as to imagine a different future. Rosemarie Buikema, Anneke Smelik, and Rosi Braidotti, together with Maaïke Meijer and Berteke Waaldijk and others, augmented the beginning of women's and gender studies at Utrecht University, rooted in a feminist tradition as an ongoing event, opening possibilities and creating fractures (Buikema and Smelik, 1995). Feminism, like anti-racism and postcolonial critique, is not a historical precedent that can or should be replicated, but a virtual past of half-accomplishments and semi-successes that call for renewed collective instantiation. The energy of these critical positions is an affirmative force infused with visionary powers, which need to be actualised and expressed by each new generation in its own way. All of us feminists across multiple generations acknowledge our formidable intellectual foremothers, who paved the way of our cultural, political, and scholarly practice. We share a sense of intergenerational responsibility and the conviction that the true 'dutiful daughters' are those who engage in cultural revolt, creating counter-memory resonating across time. Traces on the walls of history, or in the folds of time, however transient, will be never be deleted. We will continue to unfold in multiple becomings.

Bibliography

- Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, Rosi. 2019. *Posthuman Knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, Rosi. 2022. *Posthuman Feminism*. Cambridge: Polity Press.
- Buikema, Rosemarie. 2020. *Revolts in Cultural Critique*. London: Rowman and Littlefield International.
- Buikema, Rosemarie and Anneke Smelik (eds.). 1995. *Women's Studies and Culture. A Feminist Introduction*. London: Zed Books.
- Deleuze, Gilles. 1993. *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Translated by Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Munteán, László, Liedeke Plate and Anneke Smelik (eds.). 2017. *Materializing Memory in Art and Popular Culture*. New York and London: Routledge.
- Plate Liedeke and Anneke Smelik (eds.). 2013. *Performing Memory in Art and Popular Culture*. New York and London: Routledge.
- Smelik, Anneke. 2014. "Fashioning the Fold: Multiple Becomings". In: *The Deleuzian Century: Art, Activism, Society*, edited by Rosi Braidotti and Rick Dolphijn, 35-49. Amsterdam: Brill Rodopi.
- Smelik, Anneke. 2016. "Gilles Deleuze: Bodies-without-Organs in the Folds of Fashion". In *Thinking through Fashion. A Guide to Key Theorists*, edited by Agnès Rocamora and Anneke Smelik, 165-183. London: Bloomsbury.

About the authors

Rosi Braidotti: Distinguished University Professor Emerita, Utrecht University.

Anneke Smelik: Professor Emerita of Visual Culture, Radboud University Nijmegen.

Retirement as going through a portal of possibilities

Nina Lykke

Abstract: The essay contemplates retirement as a portal of possibilities which may open time for diving into both haunting and joyful questions that being tied up with admin work formerly prevented the pursuit of. Questions which the retired academic could engage in are piled up, e.g. the haunting ones concerning classical humanities' celebration of Universal (White) Man and human exceptionalism. Questions about portals leading from the haunted space of the Humanities to an elsewhere, and what to take with us through these portals, are also addressed. Critique and aesthetics are discussed as possibly worthwhile to carry to the other side.

Keywords: portal to possibilities, retirement, critique, aesthetics, (new) humanities

Like you, Rosemarie, I have struggled to build up and consolidate Feminist Studies within a Faculty of Humanities, and like you, I have an educational background in the humanities as a literary scholar. At the same time, as a feminist, I have disidentified passionately with this background. Here, too, I guess we are on the same page, sharing deep ambivalences vis-à-vis the classical humanities, and their heteropatriarchal, white, colonial, bourgeois celebration of Universal Man.

The beautiful thing about retiring is that you will get all the time you want to address important research questions, including those haunting us as feminist humanities scholars. I am sure that your job, just like mine, as a professor in the humanities and leader of a Gender Studies department for many years, required that you dedicated very much attention to troubling admin tasks. I know this is complicated, not the least in the humanities, which for years have been under threat from the neoliberal university and its utilitarian requests for commercialising scholarly knowledge building. I also guess this situation has meant that you probably have not had time to fully dive into all the research questions you wanted to pursue. So, I assume that the unanswered questions and unfinished businesses are multiple for you, as well, and that there, indeed, appears to be so much work

to do that you may fill your entire retired life with it. Believe me, I retired some years ago, so I know the feeling of new portals of possibilities opening when you are relieved from the admin burdens. You really should look forward to this.

In this brief essay on the occasion of your retirement, Rosemarie, I will therefore pile up some of the myriads of questions which a retired life can provide the perfect platform for in-depth pursuing. You might want to go for quite different questions, of course. These are just some of the ones figuring on my to-do list, and meant as inspirations for you to start concretely imagining how your life, which was earlier filled with admin work in the haunted house of the humanities, now can change for a life beyond the portal which retirement is – a life which potentially can include long-long diving and swimming trips, deep down and far out in a sea of haunting as well as joyful questions...

A few snapshots from the haunting archives

Let me start in the archives with bits and pieces from a reading list which indicate just a few of the myriads of haunting ethico-political questions, which sadly are still unfinished business...

Question 1, emerging from reading Nishitani Osamu (2006): “Anthropos and Humanitas: Two Western Concepts of ‘Human Being’”:

Is it at all possible to call yourself a humanities scholar after learning about the divide which Hegel (1807) and other dead white philosophers constructed between Humanitas (“civilised humanity”, White, Western “Man”) and “Anthropos”, humankind as such, in particular the colonial others, seen from the external, objectifying vantage point of the colonising Western gaze?

Question 2, emerging from reading Sylvia Wynter (1994): “‘No Humans Involved’: An Open Letter to My Colleagues”:

Is it at all possible to call yourself a humanities scholar after having learnt about the NHI designation (No Humans Involved), which, in relation to the acquittal of police officers for murdering Rodney King in Los Angeles 1991, was dismantled as a code, used by LA judicial and police authorities to profile young Black men, considered to be engaged in criminal activities?

Question 3, emerging from reading Jacques Derrida (2008): *The Animal that Therefore I Am (More to Follow)*:

Is it at all possible to call yourself a humanities scholar after having learnt about the abyss between Human and Animal, constructed in Western (Judeo-Christian

and Cartesian) thought to legitimise systematic, instrumentalised violence against the non-human world?

Question 4, emerging from reading feminist, queer, trans, crip, anti-racist, decolonial, post- and more-than-human archives:

Is it at all possible to call yourself a humanities scholar after having learnt about the overwhelming mass of violent exclusions from the category of 'Universal Man'?

Are there portals to an elsewhere to be found?

The list of haunting questions proliferates endlessly. The ones foregrounded above are just a teeny-tiny fragment of the quarrels that, for years, have motivated me to disidentify with the humanities, and their classical foundations in the ontological horizons of Universal Man and – in massive epistemologies of ignorance – epistemologies which the humanities have spun around themselves and the figuration of Universal Man in a concerted effort to portray Him as beautiful, complex and heroic, as an unending line of clones of Leonardo da Vinci's *Vetruvian Man*. I guess we share these disidentifications, Rosemarie; we share them with each other and with thousands and thousands of other feminist, anti-racist, decolonial, queer, trans, crip, and critical posthumanist scholars. So can we keep reclaiming the humanities when these questions pop up all the time? But can we escape the humanities? Or should we perhaps rather confront them? Is there a portal to something else? Can we try to move through such a portal? Who are 'we'? Should we skip the 'we', because it, too, is haunted – by intersectional difference? Should we rather move through the portal to elsewhere, beyond the humanities, individually? Or can it only be done collectively, in transversal alliances? Is a renewal of the humanities at all possible? Should we go for new humanities? Critical posthumanities? Decolonial humanities? Environmental humanities? Crip/queer/trans/feminist humanities? Should we go with the Inhumanities, as Kathryn Yusoff (2018) suggests? Or should we perhaps simply recognise that the humanities is a truly haunted space and refine our skills in critical hauntology?

No matter where I try to go with these questions, I keep ending up in concerns about the both physical and symbolic violences which have been committed under the banner of 'The Human' – violences which make it ethically impossible to establish other than very ambivalent relationships to the humanities which claim to speak for and about this 'Human', the classical humanist constructions of 'the Human proper', Universal Man. Like you, Rosemarie, I have spent many years doing academic and activist work to establish Feminist and Intersectional Studies *within*, but also as a critical-affirmative *alternative to* classical humanities. But is

in-depth and radical rethinking of canons, conceptual frameworks, methodologies, epistemologies, ontologies, ethics, aesthetics, aesthesis, and empirical approaches really possible? Are there portals to an elsewhere to be found?

I do, indeed, see rethinking and recalibration processes happening and proliferating in multiple intersectional and transversal dialogues with and in between the so-called 'studies' – Feminist Studies, Queer Studies, Transgender Studies, Critical Race Studies, Decolonial Studies, Environmental Studies, Critical Disability Studies, Critical Human-Animal Studies, Critical Plant Studies, Queer Death Studies, Extinction Studies, etc. I think classical humanities have somehow been changing in recent decades as a consequence of and in dialogue with these emerging 'studies', and their fundamental critiques of classical humanities' celebrations of Universal Man. You and I have both participated in and, indeed, spent our academic careers contributing as best we could to these processes of change and renewal. So let me in remembrance of this work once more ask: are there portals to renewal to be found?

If I look back at the hard work of many feminist master's and doctoral students who wrote amazing critical and beautiful theses in the Gender Studies departments, to the building of which we contributed, I would articulate a cautious 'yes' to the question about possibilities for renewal of the humanities. But if I do this, I must also ask: what does renewal mean? What kinds of recalibrations have been, are and should be going on? Should we take Donna Haraway's (2016) suggestion to "stay with the trouble", but instead replace the 'human' of Universal Man with 'humus' and put more-than-human relationalities as well as planetary companionships central? Should we opt for 'humusities' instead of 'humanities' (ibid.)?

What to bring through the portal?

In the beginning of the COVID-19 pandemics Arundhati Roy (2020) published an essay about using the terrible disruptions brought about by the pandemic to go through a portal in order to start thinking about and practising processes of worlding in fundamentally different ways from the current ultimately destructive ones. In so doing, however, Roy also reminded us that going through a portal to an elsewhere requires that we leave heavy luggage behind. We need to travel light to avoid the burdens of old destructive thinking habits and practices from sticking to us, and start working again beyond the portal. We need to think carefully about what we really need to bring with us, and what not, Roy says. Following her advice, I will therefore reflect a bit on the question: which tools do we really need to bring with us when leaving classical humanities for an elsewhere? Epistemologies and ethics have often been foregrounded as areas where feminist theory has contributed with important tools to recalibrate the humanities. Here, I will focus on two other ones, which I think perhaps

we can bring with us through the portal – two humanities tools, which research, among which yours, Rosemarie, has called attention to: critique, and aesthetics.

Critique

To use critique as a tool was and is a core value of classical humanist philosophy. Since Kant, critique has appeared, in various ways, as one of the epitomes of rational Enlightenment thought. Critique emerged as a category from the Enlightenment celebration of the ‘free’ individual’s rebellion against authoritarian modes of thinking in terms of, for example, the sovereign king, feudal lords, and the church. Critique was the intellectual tool of the Enlightenment revolution. Re-theorised in the 20th century, from the Frankfurt School to Foucault (1997), the humanist tool of critique became specifically associated with the figure of the critical leftist intellectual, rebelling against oppressive societal powers. What is shared between the 18th and 19th-century Enlightenment and 20th-century socialist and broader anti-authoritarian leftist movements is, however, that critique is a political tool to call forward social change. Critique is a tool to dismantle oppressive power through intellectual means; but in addition to dismantling power, critique also includes an element of affirmation, envisioning change for a better and more just social structuration to come.

In his essay “What is Critique?” (1997), Foucault locates critique within the framework of modern governmentalization, and more particularly in resistance to governmentality. Critique is a form of practice of those who do not want to be governed. Here it is possible to draw a line to the aforementioned ‘studies’, which, as suggested by Rosi Braidotti (2018), must be seen as outcomes of both intellectual and activist efforts, which have paved the way for critical new humanities. Like earlier critical tendencies (from the Enlightenment to 20th-century socialism and leftist anti-authoritarianism), the critical approaches of these studies are also motivated by links to activist social movements for change towards social and environmental justice-to-come.

Let me take the research in the Gender Studies departments, of which we have been part in Utrecht and Linköping, as an example. This research has overall been grounded in affirmative social and environmental critique, in convergence points between Feminist Studies, Queer and Trans Studies, Cripqueer, Anti-Racist, Postcolonial and Decolonial Studies as well as Critical Posthumanities and Environmental Humanities. In these studies, it is common to foreground a link between political activism and theorising. The ‘studies’ theorise against the background of activist practices. The Foucauldian definition of critique as a practice to resist being governed resonates well here. Critique and theory are part of resistant practices. Concepts such as gender, queer, race, class, trans, crip, more-than-human etc. – all the critical concepts which, in so many different ways, have guided the

research carried out in the departments we were part of – have become critical tools to analyse governmentalizing powers and their intersections. They have been developed as tools to better understand the intertwinement of power differentials and power structurations of racialised, heteropatriarchal, post/colonial extractive capitalism. They have been elaborated as tools to analyse these intersecting power structurations in order to resist and overcome them, and replace them by different, egalitarian and caring ways of organising society and ecology. Critique in these ‘studies’ is, indeed, not merely criticism in a negative sense, but linked closely with ethico-political visions and ambitions to foster social and environmental justice.

What I want to emphasise in this brief account of the history of critique from the Enlightenment until today is, first of all, that critique was born, and all the way through has unfurled, as an important tool for intellectual resistance to shifting kinds of power. Secondly, I will underline that critique in recent decades, through the ‘studies’, has been recalibrated for a new kind of humanities, which we, with Haraway, perhaps should call ‘Humusities’, underlining their way of ‘composting’ decolonising, posthumanising and queering moves.

Aesthetics

Next to critique, aesthetics is also a notion which was used as a forceful tool of classical humanities, but which is becoming recalibrated today. By contrast to the notion of critique, which was born out of Enlightenment rebellion against kings, feudal lords, and church, the concept of aesthetics has genealogies going back to Aristotle and ancient Greece. However, even though aesthetics, in this sense, is not specifically tied to modern European Humanism – and the classical humanities – aesthetics has, nevertheless, been one of the central foci of classical humanities. Aesthetics (contemplations of artistic/literary values) and aesthesis (subjective archives of sensibilities) have been core areas of humanist studies of art and literature. Art and literature have been scrutinised as privileged arenas for reflections on aesthesis and for humanist claims about universalist aesthetic values. But – and this is my main point here – recalibrations are also taking place today, and your work, Rosemarie, has made important contributions to these recalibrations.

There are currently strong trends towards recalibrations in the area of both creating and analysing art and literature – trends which I consider to be somehow aligned with efforts towards posthumanising, decolonising and queering aesthetics and aesthesis. Of course, these trends go in multiple directions, and I certainly do not mean to collapse or homogenise them. However, a common denominator in a diversity of efforts is, I think, a radical disruption of humanist claims to universalism and a rethinking of aesthesis and aesthetics as embedded in specific spatio-temporal and bodily situatednesses.

In decolonising moves, the disruption of humanist universalist claims is theorised as emerging from specific geo- and corpo-political embeddedness, while environmental humanities focus on posthuman phenomenology and aesthetic explorations of what we as humans share with the more-than-human world. Finally, queering aesthetics are theorised against the background of queer sensibilities, spanning from subject and objectless queer to queer eroticizations beyond the heterosexual matrix. In addition to the disruption of humanist universality claims, composted through decolonising, posthumanising and queering moves, one more shared characteristic across differences between the new trends in aesthetics is perhaps an outspoken focus on relationships between aesthetics, ethics, politics, onto-epistemologies, and aesthesis. This is ethico-political art, artistic-political arts-activism.

Travelling light?

Going through the portal?

Whatever it is, coronavirus has made the mighty kneel and brought the world to a halt like nothing else could. Our minds are still racing back and forth, longing for a return to 'normality', trying to stitch our future to our past and refusing to acknowledge the rupture. But the rupture exists. And in the midst of this terrible despair, it offers us a chance to rethink the doomsday machine we have built for ourselves. Nothing could be worse than a return to normality. Historically, pandemics have forced humans to break with the past and imagine their world anew. This one is no different. It is a portal, a gateway between one world and the next. We can choose to walk through it, dragging the carcasses of our prejudice and hatred, our avarice, our data banks and dead ideas, our dead rivers and smoky skies behind us. Or we can walk through lightly, with little luggage, ready to imagine another world. And ready to fight for it.

Arundhati Roy: "The Pandemic is a Portal" (*Financial Times*, 3 April 2020)

The humanities have been part of the 'death machine' Arundhati Roy speaks about in the above quote, insofar as they have cultivated the figuration of Universal Man and contributed to uphold epistemologies of ignorance, concerning the violence and dehumanisations on which the concept of 'The Human' was built – as I indicated it with my snapshots from the archives in the first part of this essay. Disruption of the work of the death machine is urgently needed, but as far as the humanities are concerned, perhaps also ongoing insofar as the current 'crisis' of the humanities does work as a rupture for good and for bad. This is a rupture which has led to neoliberal commercialization as well as to a growing precariat of humanities scholars being exploited on short-term project contracts. But it is also a rupture which has

prompted an unfurling and proliferation of the critical ‘studies’ – in alliance with activist movements for social and environmental justice-to-come.

None of these ruptures provides any easy way out, though. Portals do not open just like that. We must recognise them as hard and often painful work. However, the good thing that I, still, want to communicate with these reflections on the occasion of your retirement, Rosemarie, is that, as a retired person, you have soooooo much time to contribute to this work. Retirement is perhaps in itself to be understood as a kind of rupture – a going through an individual and very personal portal of possibilities! I am sure that the online *Museum of Equality and Difference* (moed.online/about-moed/), in which I know you participate as a curator, and many other amazing new and old projects, will come to benefit immensely from the fact that you do not have to do admin work at a Faculty of Humanities anymore. Welcome to ‘retired’ life beyond the portal!

Bibliography

- Braidotti, Rosi. 2018. “A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities”. *Theory, Culture and Society* 35(6): 1-30.
- Derrida, Jacques. 2008. *The Animal that Therefore I am (More to Follow)*. Translated by D. Wills. New York, NY: Fordham University Press.
- Foucault, Michel. 1997. “What is Critique?”. In: *What is Enlightenment? Eighteenth-Century Questions and Twentieth-Century Answers*, edited by J. Schmidt, 23-61. Oakland: University of California Press.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1807. *Phenomenologie des Geistes [Phenomenology of Spirit]*. Bamberg/Würzburg: Joseph Anton Goebhardt.
- Osamu, Nishitani. 2006. “Anthropos and Humanitas: Two Western Concepts of ‘Human Being’”. In *Translation, Biopolitics, Colonial Difference*, edited by Naoki Sakai and Jon Solomon, 259-273. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Roy, Arundhati. 2020. “The Pandemic is a Portal”. *Financial Times*, 3 April 2020.
- Wynter, Sylvia. 1994. “‘No Humans Involved’: An Open Letter to My Colleagues”. *Forum N.H.I. Knowledge for the 21st Century. Knowledge on Trial* 1(1): 42-74.
- Yusoff, Kathryn. 2018. *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis MN: University of Minnesota Press.

About the author

Nina Lykke: Professor Emerita of Gender Studies, Linköping University, Sweden; Adjunct Professor, Aarhus University, Denmark.

Epiloog

Manon Uphoff

Een nawoord bij een boek dat tintelt van bijdragen, beschouwingen, essays en gedichten over de betekenis en invloed van het jarenlange werk van Rosemarie Buikema is geen eenvoudige opgave en kan misschien maar best persoonlijk zijn; een brief, een tekst gericht aan...

Dag Rosemarie,

In 2021, het tweede jaar van de covidjaren, zaten we voor het eerst digitaal – op afstand van elkaar – aan twee tafels, tussen ons in een scherm, voor een Zoom-gesprek over de relatie tussen beeld en woord, tussen de geschreven taal en de taal van de vormen. Dit (in eerste instantie) naar aanleiding van een essay waar je aan werkte over de verbinding tussen de installatie *Kamer met Minotaurus* die ik maakte in 2016 en mijn 2019 verschenen literaire ‘auto-fictionele’ roman *Vallen is als vliegen*.

Het gesprek, levendig en stimulerend, vormde meteen aanleiding tot een vervolcontact. Zette een dialoog in gang over kunst, de literaire verbeelding en de zoektocht naar een beeldentaal voor het onderdrukte, zogeheten onzegbare en onbenoembare, het ‘marginale’; dat wat niet in het centrum van de cultuur, de samenleving verkeert. En dát mondde, kort nadat je essay in *De Gids* (2022) was verschenen, weer uit in een diepgaandere samenwerking; een kunstproject in het Centraal Museum (Utrecht Lokaal).

Na afloop van dit gesprek, het eerste dus van meerdere, las ik *Revoltes in de Cultuurkritiek*. Dat werd een revelatie.

Een belangrijk concept in je werk is dat van ‘de revolte’. Het idee van opstand en verzet tegen sociale en politieke structuren die onrechtvaardigheden in stand houden en mensen uitsluiten.

De revolte is het nee, de wrevel, de weerstand, het tegen de draad in strijken. Revolte is taai, langdurig en geduldiger dan de revolutie, die in eerste instantie succesvoller kan schijnen, maar zo vaak zelf weer de kleuren aanneemt van de oude structuren. De revolte daarentegen bevraagt de macht en de status van de systemen en doet dit sluipend, sijpelt als water, groeit als mycelium, legt nieuwe verbindingen aan, dwars door en over de oude. In de revolte keren we ons niet af van de verwondingen, de rot, de aantasting, om ons vervolgens uitsluitend bezig te houden met de verwezenlijking van een statisch ideaal; een ijzeren nieuwe norm die inzet op het omverwerpen van de bestaande machtsstructuren en het inrichten van een *totaal nieuwe* samenleving. Bij de revolte gaat het over het in opstand komen

tegen specifieke onrechtvaardige structuren *binnen* de bestaande samenleving. De revolte is beweging, stromend, veranderlijk, en wellicht essentieel om tot een meer inclusieve en rechtvaardige samenleving te kunnen komen.

In je academische leven heb je je vooral gericht op de rol van kunst en cultuur in dit proces van de revolte en stel je dat kunst een belangrijke rol kan spelen bij het geven van een stem aan onderdrukte groepen en het creëren van verbeeldingskracht om alternatieve toekomsten voor te stellen, om een waaier aan verbeeldingen open te vouwen.

Hoe kan kunst, de verbeelding, een rol spelen in het verzet tegen structuren waarin onverschilligheid tegenover ongelijkheid en rechteloosheid is ingeweven alsof het niet anders kan? Alsof het zo heeft moeten zijn.

‘Veranderingen in de geleefde werkelijkheid kunnen daarom alleen structureel worden als ze in het symbolische systeem in de manier waarop wij over de wereld denken en praten, aanwezig worden gesteld, worden gerepresenteerd,’ zeg je.¹

Wat niet in de boeken is, is niet in de wereld. Wat niet gezegd kan worden, bestaat niet. Als er geen vorm voor is, geen taal voor is, of belangrijker misschien: als die taal er wél is, maar verboden is, de vorm er wél is, maar die het domein van het maatschappelijke taboe betreedt, dan zijn we vaak getuige van sterke tegenkrachten, van een enorme tegendruk. De ongewenste woorden moeten het gebied van het zwijgen weer worden ingedrukt. Bijvoorbeeld door te stellen dat iets ‘onzegbaar is’, niet verwoord kán worden. Of dat iets niet in beeld kan worden gebracht, niet uit het donker, de schaduw, het licht mag worden ingetrokken omdat het daar niet hoort. Detoneert.

Ik denk dan bijvoorbeeld aan het beeld van protesterende vrouwen voor de Russische ambassade in Tallinn op 13 april 2022 tijdens een groot verzet tegen het oorlogsgeweld in Oekraïne en daarbinnen het verzwegen geweld tegen vrouwen. Hoe deze vrouwen zich op deze plek een levende revolte toonden. Zich verzetten tegen het stil en cultuurhistorisch en geopolitiek opgelegde kalme ‘aanvaarden’ van de verborgenheid, het donker, de schaduw voor de ervaring van verkrachting. Daar, voor het keurig nette gebouw van de Russische ambassade: Oostenrijks-Hongaarse architectuur, zalmroze, een zoet sprookje van een bouwsel, brachten ze met hun met rode verf besmeurde benen en ondergoed naar het daglicht wat in dit licht niet gezien *wilde* worden, er niet leek te mogen thuishoren. In dit geval de realiteit van grootschalig geweld tegen vrouwen, verkrachting als wapen, heel bewust ingezet.

In de herhaling, in de fictie, in het naspelen en imiteren van dit geweld om het zo op deze plek voorstelbaar te maken werd de zogenaamd ‘onvoorstelbare’ realiteit uit de verborgenheid gehaald, uit de marge te voorschijn getrokken.

Fictie, fictionalisering maakt de openbaring van die verbannen, verdreven realiteit mogelijk. Ja, misschien is dit zelfs alléén in de fictie, in de voorstelling echt

1 De citaten van Rosemarie in deze epiloog komen uit onze briefwisseling.

mogelijk. Kan juist daarbinnen, in die verbeelding, dit transport van het zogenaamd ongeziene en ondenkbare, onbegrijpelijke, onmededeelbare plaatsvinden.

‘Welke mogelijkheden biedt de verbeeldingskracht, welke mediums specifieke middelen bieden de kunsten, om dat wat vooralsnog onzegbaar en onzichtbaar is, toch in de wereld te zetten? Om dat wat nog ongevormd is, zichtbaar en bespreekbaar te maken?’ schrijf je.

Afgelopen zomer (2022) bezocht ik in Venetië de Biënnale met als thema *The Milk of Dreams*. Daar, tussen letterlijk grootse werken, gemaakt van kostbare materialen, werken die in enorme vrachtwagens moesten zijn vervoerd (zoals de meer dan levensgrote beelden van Simone Leigh), tussen imposante maskers van touw en leer, schilderijen van reusachtig formaat, had ik werk gezien dat me sindsdien niet meer losliet, schreef ik je. De dunne papieren knipsels, en papier-maché-figuurtjes van Ovariaci. Aan de grond genageld stond ik bij dit ‘kleine’ werk van deze Ovariaci (de zelfgekozen naam van de maker, ‘oppergek’). Als een papercut, zo snijdend tussen de vingers was het. Ovariaci, zo viel daar te lezen, was in 1894 in Denemarken als jongetje, Louis Marcussen, ter wereld gekomen, en had een lange weg afgelegd om vrouw te kunnen zijn. Een leven van onderdrukking en repressie van het eigene, van het innerlijk, en soms zelfs van regelrechte zelfbeschadiging om dichtbij dit zelf te mogen en kunnen komen. De fragiel ogende katvrouwen, langgerekt, met schuine ogen, reptiëlmensjes in okerkleuren en groen; het was alsof je de schreeuw van Munch nogmaals zag, maar dan hoger, langgerechter, snijdend, vlijmend. Dit is wat niet mag zijn, leek het werk te zeggen, maar wat toch *is*.

Je schreef terug. Hoe opvallend het is dat wat *is* maar niet mag zijn *alleen* manifest kan worden door te luisteren naar de barsten in het bolwerk van de taal, de versprekingen, de terugkeer van hetzelfde woord of beeld in andere contexten, het juk maar ook de potentie van de herhaling. In die herhaling kan zich het langzame verschuiven en oprekken van betekenissen voltrekken, kunnen gaandeweg nieuwe beelden en nieuwe woorden zich aandienen. Bijvoorbeeld voor het feit dat de beschadiging niet alleen vernietigt maar ook tot nieuwe vormen van bestaan kan leiden, als we die transformerende krachten durven in te zetten...

‘Niet de beschadiging op zich is dodelijk maar de onmogelijkheid daarvan te kunnen getuigen, daarover te mogen spreken, daarover gehoord te worden. Daarom belichaamt de visualisatie de noodzakelijke tussenruimte tussen het zegbare en het onzegbare. Die sensatie is wat het voortalige teweeg kan brengen, zodat het niet zegbare uiteindelijk al aarzelend en struikelend het rijk van de taal kan binnengaan. De schilder, de tekenaar kan alleen zeggen wat zij te zeggen heeft door het niet te zeggen, zei Virginia Woolf al.’

Het zijn flarden, deze citaten, fragmenten uit een gesprek. Een nawoord, een epiloog zou dit moeten zijn. Nadat alle artikelen en mooie bijdragen in dit boek zijn gelezen. Dan tot slot op deze plek nog een laatste reflectie, een poging tot kaderen.

Maar ik kan dat natuurlijk helemaal niet. Zeker niet bij iemand zoals jij die er haar werk van heeft gemaakt kaders te doorbreken.

Ik denk vaak aan onze ontmoeting achter dat kleine pixelige scherm. Toen we spraken over hoe wij mensen vormen zoeken voor dat wat verzwegen of naar de periferie gedrukt wordt. Ik beseft dat ze zeldzaam zijn, de momenten dat we iemand tegenkomen die de blik verruimt, helpt om ruimte te creëren waarin we hardop kunnen denken en durven tasten naar die relatie tussen het zichtbare en onzichtbare, het zeggbare en onzeggbare.

Als dit boek iets laat zien is dat deze stukken, bijdragen een stroom vormen, een rivier, onderdeel zijn van iets doorgaands, een gesprek tussen vele mensen dat nog altijd gaande is.

Krk, Kroatië, 9 mei 2023

Bibliografie

Buikema, Rosemarie. 2022. "Een revolte van de woorden en de beelden in Manon Uphoff's *Vallen is als vliegen*". *De Gids* 3: 36-39.

Over de auteurs | About the authors

Jesse van Amelsvoort is docent moderne Europese letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Zijn onderzoeksinteresses richten zich op de sociale rol van kunst, cultuur en literatuur, in het bijzonder op thema's als migratie, identiteit, gezondheid en klimaat. Werk van zijn hand verscheen onder meer in *Dutch Crossing*, *Global Perspectives*, *de Nederlandse Boekengids*, *parallax* en *Tulsa Studies in Women's Literature*. Hij is redacteur van *Armada. Tijdschrift voor wereldliteratuur* en zit in de raad van advies van het Letterenfonds.

Agnes Andeweg is hoofddocent en verbonden aan het University College Utrecht. Haar onderzoek richt zich op moderne literatuur, gotieke fictie (1800-heden) met een focus op gender, seksualiteit en nationale identiteit. Zij publiceerde onder andere in *Dutch Crossing*, *Early American Literature*, *Journal of Dutch Literature*, *Cultural History*, *Nederlandse Letterkunde*, *Tijdschrift voor Genderstudies* en *Sexuality & Culture*. In 2022 was ze juryvoorzitter van de P.C. Hooft-prijs voor verhalend proza. Ze initieerde het eerste 'One Book One Campus'-leesproject in Nederland in 2018.

Maria Barnas (Hoorn, 1973) schrijft gedichten en werkt ook buiten het papier met poëzie, in onder meer korte films, objecten en ruimtelijke installaties. Haar nieuwe dichtbundel *Diamant zonder r* verscheen in 2022 bij Uitgeverij Van Oorschot. Barnas is poëziemedewerker van *NRC Handelsblad* en redacteur van *De Gids*.

Vasiliki Belia is promovenda in het Departement Literatuur en Kunst aan de Universiteit Maastricht. Haar onderzoek richt zich op hedendaagse beeldromans die over twintigste-eeuws feminisme gaan, met een focus op hoe historische feministische figuren, debatten en gebeurtenissen worden verbeeld en welke rol ze spelen in de constructie van het feminisme als een actiemodel voor het heden. Vasiliki heeft in het verleden gewerkt in het Graduate Gender Programma aan het Departement Media- en Cultuurwetenschappen van de Universiteit Utrecht.

Alessandra Benedicty-Kokken werkt sinds augustus 2022 als docent bij ASCA (School of Cultural Analysis) aan de Universiteit van Amsterdam. Tussen 2018 en 2022 was ze werkzaam als docent Gender Studies aan de Universiteit Utrecht. Alessandra is Book Reviews Editor voor *Journal of Haitian Studies*, in samenwerking met Marie-José Nzegou-Tayo. Ze was de Series Editor voor de Caribbean Series van uitgeverij Brill. Ze publiceerde het boek *Spirit Possession in French, Haitian, and Vodou Thought: An Intellectual History* (2015) en is co-redacteur van *Revisiting Marie Vieux Chauvet* (2016), dat ze schreef in samenwerking met Kaiama L. Glover.

Mineke Bosch is emerita hoogleraar moderne geschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen. Zij heeft boeken en artikelen gepubliceerd in vrouwen- en gendergeschiedenis in de onderzoeksvelden gender en wetenschap, (internationaal) feminisme, (auto)biografieën en *life writing*. Tegenwoordig is zij voorzitter van de Vereniging voor gendergeschiedenis en redacteur voor het magazine *L'Homme. Europäische Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft*. Ook is zij medeoprichter van de Feminist Cultural Foundation Gender and Science die streeft naar publieke erkenning voor wetenschappelijk werk over genderproblematiek.

Rosi Braidotti is emerita hoogleraar aan de Universiteit Utrecht. Zij ontving in 2022 de Humboldt Research Award voor haar levenslange bijdrage aan onderzoek binnen de Geesteswetenschappen. Zij is Ambassadeur voor 'Grootouders voor het Klimaat'. Tevens is zij Honorary Fellow aan de Australische Academy of the Humanities en lid van de Academia Europaea. Braidotti ontving eredoctoraten van de universiteiten van Helsinki (2007) en Linköping (2013). Een recente greep uit haar lange lijst publicaties, vertaald in vele talen, is onder andere de Posthuman-trilogie voor Polity Press (2013; 2019; 2022) alsook *The Posthuman Glossary* (2018) en *More Posthuman Glossary* (2022) voor Bloomsbury Academic. Voor meer informatie zie www.rosibraidotti.com

Antoine Buyse is hoogleraar rechten van de mens in multidisciplinair perspectief en directeur van het Studie- en Informatiecentrum Mensenrechten (SIM) aan de Universiteit Utrecht. Daarnaast is hij redacteur van *The Netherlands Quarterly of Human Rights* en beheert hij een weblog over het Europees Verdrag voor de Rechten van de Mens (EVRM), 'ECHR Blog'. Hij is als onderzoeker verbonden aan het Utrecht Centre for Global Challenges (UGLOBE), aan het Montaigne Centrum voor Rechtspleging en Conflictoplossing en aan het universitaire strategische thema 'Instituten voor Open Samenlevingen'. Samen met Rosemarie Buikema en Ton Robben gaf hij leiding aan het voormalige universitaire focusgebied *Cultures, Citizenship and Human Rights*. Hij doet onderzoek naar Europese mensenrechten, de rechtsstaat en de positie van maatschappelijke organisaties en mensenrechten ('civil society').

Laura Candidatu is universitair docent in het Graduate Gender Programme aan het Departement Media- en Cultuurwetenschappen van de Universiteit Utrecht. Haar onderzoeksexpertise is gericht op gender en diaspora, media en migratie en digitale etnografie. Ze heeft onderzoek gepubliceerd op het gebied van feministische methodologische benaderingen tot digitale media, digitale diaspora en de rol van moederschap in processen van migratie en diaspora. Haar huidige onderzoek is gericht op Oost-Europese seizoensarbeid en de digitale bemiddeling van affective materialiteiten.

Suzanne Clisby doceert in het departement *Education and Social Justice* aan de Universiteit van Lincoln. Zij was co-directeur van het *UKRI GCRF Global Gender*

and Cultures of Equality (GlobalGRACE) Project (2017-2022), en directeur van *Horizon 2020 MSCA Gender and Cultures of Equality in Europe (GRACE) Project (2015-2019)*. Recente onderzoeksprojecten behelzen het *Horizon Europe MSCA EUTERPE Consortium (2022-2026)*.

Gianmaria Colpani is universitair docent in Gender en Postcolonial Studies aan het Departement Media- en Cultuurwetenschappen aan de Universiteit Utrecht. Zijn werk is gericht op Stuart Hall als figuur, marxistische en post-marxistische hegemonietheorieën, postkoloniale en culturele studies, queer marxisme, queer of colour-kritiek en LGBTQ+-geschiedenis. Samen met Sandra Ponzanesi heeft hij *Postcolonial Transitions in Europe: Contexts, Practices and Politics (2016)* geredigeerd. Zijn huidige onderzoeksproject is gericht op de geschiedenis van de solidariteitsgroep Lesbians and Gays Support the Miners (LGSM), die actief was tijdens de mijnwerkersstaking van 1984-85 tegen de regering-Thatcher.

Belle Derks is hoogleraar sociale, gezondheids- en organisatiepsychologie aan de Universiteit Utrecht. Zij bekleedt de leerstoel *Psychologisch Perspectief op Organisatorisch Gedrag binnen Instituties* en doet onderzoek naar de invloed van stigmatisering en stereotypering op de ervaringen van vrouwen en minderheden in werk- en opleidingssituaties.

Diana Ferrus ging in 2016 met pensioen bij de University of the Western Cape. Ze heeft postdoctorale titels behaald in Women and Gender Studies. In 2022 ontving ze een eredoctoraat van Stellenbosch University voor haar rol in gemeenschapsinterventie. Ze kreeg onderscheidingen van de Stigting vir Bemagtiging deur Afrikaans, een Legends Lifetime Award van Kyknet Fiestas en de Worcester Freedom of the Town Award. In 2012 ontving Diana de inaugurele Mbokodo Award voor poëzie. Haar werk heeft invloed op zaken als ras, seks en verzoening.

Layal Ftouni is universitair docent Gender Studies and Critical Theory in het Graduate Gender Programme en onderzoeker binnen het Institute of Cultural Inquiry (ICON) aan de Universiteit Utrecht. Ftouni's onderzoek en onderwijs is transdisciplinair: zij werkt binnen de velden gender- en seksualiteitsstudies, culturele studies, politieke theorie, visuele studies, en critical race-studies. Ook werkt zij voor het door de NWO gefinancierde VENI project *Ecologies of Violence: Affirmations of Life at the Frontiers of Survival*.

Magdalena Górska is universitair docent Gender Studies in het Graduate Gender Programme en onderzoeker binnen het Institute of Cultural Inquiry (ICON) aan de Universiteit Utrecht. Haar onderzoek richt zich op de feministische politiek van ademhaling en 'socio-environmental vulnerability'. Zij is de stichter van het *Breathing Matters*

Network en hoofdredacteur (in samenwerking met Lenart Škof) voor de boekenserie *Routledge Critical Perspectives on Breath and Breathing*.

Eva Hayward is universitair docent Media- en Cultuurwetenschappen aan de Universiteit Utrecht. Haar werk richt zich op trans- en psychoanalytische theorie.

Jeff Hearn is emeritus hoogleraar aan de Hanken School of Economics, Finland; universitair hoofddocent Human Geography aan Örebro University, Zweden; hoogleraar sociologie aan de University of Huddersfield, Groot-Brittannië; voormalig hoogleraar Gender Studies aan Linköping University en universitair hoofddocent Gender Studies aan Örebro University. Hij was (mede)voorzitter van RINGS: International Research Association of Institutions of Advanced Gender Studies 2014-2020. Recente publicaties zijn: *Age at Work* (2021), met Wendy Parkin; *Knowledge, Power and Young Sexualities* (2022), met Tamara Shefer; en *Digital Gender-Sexual Violations* (2022), met Matthew Hall en Ruth Lewis. Twee co-geredigeerde handboeken moeten nog verschijnen: *Routledge Handbook on Men, Masculinities and Organizations* en *Routledge Handbook of Global Feminisms and Gender Studies*.

Lieks Hettinga is universitair docent Gender & Sexuality aan het Leiden University Centre for the Arts in Society (LUCAS). Hun onderzoek is gesitueerd op de intersectie van transgender studies, disability studies, critical race-studies en visuele cultuur.

Iris Kensmil is beeldend kunstenaar, die zich op de eigen kracht van zwarte mensen richt, vanuit een feministisch perspectief. In haar schilderijen, tekeningen en installaties verbeeldt zij belangrijke zwarte schrijvers, muzikanten en activisten, en biedt zij een eigen en onderbelicht perspectief op de geschiedenis van zwarte stemmen en ervaringen in het streven naar emancipatie en vooruitgang. De bijzondere wijze waarop zij deze thematiek verbeeldt in een heldere, confronterende stijl heeft haar status als belangrijk en vernieuwend kunstenaar gevestigd. Haar werk is een bewijs van de kracht van kunst om dominante verhalen uit te dagen en gemarginaliseerde perspectieven te verheffen. Kensmil vertegenwoordigde Nederland in 2019 op de Biënnale in Venetië.

Astrid Kerchman (MA) is werkzaam als onderzoeker en docent. Momenteel is ze verbonden aan de University of Melbourne als onderzoeksassistent bij het project "Submerged Histories: Memory activism in Indonesia and the Netherlands". Hiervoor werkte ze als onderzoeksassistent voor prof. dr. Buikema, als docent bij de vakgroep Gender Studies aan de Universiteit Utrecht en als coördinator van de Gender & Diversity Hub. Daarnaast heeft ze gewerkt als gastonderzoeker voor de NTR en Mama Cash. Als projectcoördinator van MOED Museum of Equality and Difference schreef ze mee aan meerdere publicaties en ontwikkelde ze tentoonstellingen die zich inzetten voor het

blootleggen van mechanismen van in- en exclusie. Astrid heeft een achtergrond in Gender Studies (onderzoeksmaster, Universiteit Utrecht) en cultuurwetenschappen (bachelor, Universiteit van Amsterdam).

Phoebe Kisubi Mbasalaki is universitair docent sociologie aan de University of Essex. Daarvoor was zij onderzoeker binnen het GlobalGRACE-project (<https://www.globalgrace.net>), ondergebracht bij het African Gender Institute (AGI) en het Centre for Theatre, Dance and Performance Studies (CTDPS), University of Cape Town en de ngo Sex Workers Advocacy and Educational Task Force (SWEAT). Ook was zij docent in het Gender Studies-programma in het AGI, University of Cape Town, Zuid-Afrika, en aan de Universiteit Utrecht. Haar onderzoeksinteresses zijn critical race, gender, klasse, seksualiteit, creative activism, migratie, betekenisvolle samenwerking met ngo's, alsook dekoloniaal gedachtegoed en praktijk.

Jasmina Lukić is hoogleraar Gender Studies aan de Central European University (CEU) in Wenen; hoofdonderzoeker voor EUTERPE: European Literatures and Gender from a Transnational Perspective (2022-2026); en sinds 2006 CEU-coördinator voor het EM GEMMA MA-programma in Women's and Gender Studies. Lukić publiceerde twee monografieën over Servische literatuur (*Drugo lice* (1985) en *Metaproza: čitanje žanra* (2001)) en verschillende artikelen en hoofdstukken in literatuurwetenschap, vrouwenstudies en Slavische studies. Memorabele publicaties zijn: *Women and Citizenship in Central and Eastern Europe* (2006), onder redactie van J. Regulska en D. Zavrsek; en *Times of Mobility: Transnational Literature and Gender in Translation* (2019), onder redactie van S. Forrester en B. Faragó.

Nina Lykke is emerita hoogleraar Gender Studies aan Linköping University (Zweden) en aangesloten bij Aarhus University (Denemarken). Zij* is 'queer femme-inistisch' filosoof-dichter en schrijver. Ze* heeft jarenlang meegewerkt aan de oprichting van feministische studies in Scandinavië en Europa in het algemeen. Haar* huidige onderzoeksinteresses omvatten 'queer death'-studies, intersectionaliteit, feministisch posthumanisme, queerfemme-theorie, antropocenen necropolitiek, dekolonialiteit; queer-ecologieën; poëtisch schrijven. Ze* is medeoprichter van het internationale netwerk voor Queer Death Studies en auteur van talloze boeken en artikelen, waaronder de monografieën *Cosmodolphins* (2000), *Feminist Studies* (2010) en *Vibrant Death. A Posthuman Phenomenology of Mourning* (2022).

Jamila M.H. Mascat is universitair docent Gender & Postcolonial Studies in het Graduate Gender Programme en onderzoeker binnen het Institute for Cultural Inquiry (ICON) aan de Universiteit Utrecht. Haar onderzoek situeert zich binnen de velden politieke filosofie (Duits idealisme en marxisme in het bijzonder), postkoloniale studies, feministische wetenschap en critical race-studies.

Maaïke Meijer doceerde in Utrecht en Maastricht en schrijft over literatuur, gendertheorie en biografie. *De Lust tot lezen* (1988), *In tekst gevat* (1996) en biografieën van M. Vasalis (2011) en F. Harmsen van Beek (2018) zijn haar belangrijkste boeken. Van recente datum is *Radeloze helden* (2023), een studie naar de verbeelding van mannelijkheid.

Eva Midden is universitair docent Gender Studies bij het Departement Media en Cultuurstudies aan de Universiteit Utrecht. Haar recente onderzoek gaat over liefde, monogamie en (on)trouw. Haar bredere onderzoeksinteresses zijn onder andere: feministische theorie, intersectionaliteit, postsecularisme, nationale identiteit, bekering en agency. Recente publicaties zijn onder meer “Becoming Muslim: Converting Old and New Practices through Turning Away” in *European Journal for Women’s Studies* (2022) en “Among New Believers: Religion, Gender and National Identity in the Netherlands” in het boek *Religion, Secularism and Political Belonging* van Leerom Medovoi en Elizabeth Bentley (2021).

Marlene van Niekerk heeft filosofie gestudeerd aan de Stellenbosch Universiteit en de Universiteit van Amsterdam. Zij doceerde Zuid-Afrikaanse en Nederlandse literatuur aan de Universiteit van de Witwatersrand in Johannesburg en creatief schrijven aan de Stellenbosch Universiteit. Zij kreeg in 2007-2008 de Afrikastoel van de Universiteit Utrecht toegewezen onder Rosemarie Buikema, met wie zij vele memorabele gesprekken voerde. Van Niekerk is gehonoreerd met twee eredoctoraten (Stellenbosch en Tilburg). Ze schreef twee romans getiteld *Triomfen Agaat*, twee verhalenbundels en vijf poëziebundels. Tegenwoordig is ze met pensioen en woont ze in Nederland.

Domitilla (Domi) Olivieri is antropoloog, activist, docent en onderzoeker. Olivieri werkt als universitair docent in het Graduate Gender Programme aan het Departement Media- en Cultuurwetenschappen aan de Universiteit Utrecht. Olivieri’s meest recente publicaties zijn: “In the Spiral of Time. Conversation with Trinh. T. Minh-ha” voor *Transnational Screens* (2022); en “Slowness as a mode of attention and resistance: playing with time in documentary cinema and contesting the rhythms of the neoliberal university” in *Contention* (2022). Olivieri’s projecten focussen op documentaire films, tijd en ruimtes van het alledaagse, vormen van sociale en politieke relationaliteit en dispuut, activistische interventies in de neoliberale academie en ritmes in (documentaire) media.

Trude Oorschot is afgestudeerd in de Nederlandse taal- en letterkunde en is coördinator van de Nederlandse Onderzoekschool voor Gender Studies (NOG). In die hoedanigheid coördineert ze het landelijke curriculum voor promovendi en research-masterstudenten. Verder ondersteunt ze de directeur, het schoolbestuur en de curriculumcommissie bij organisatorische en beleidsmatige zaken. Daarnaast ondersteunt ze het Graduate Gender Programme (GGeP) aan de Universiteit Utrecht.

GGeP is verantwoordelijk voor twee minors, de Master Gender Studies, de Research Master Gender Studies en de Erasmus Mundus Master in Gender and Women's Studies (GEMMA).

Liedeke Plate is hoogleraar cultuur en inclusiviteit aan de Radboud Universiteit en directeur van het Radboud Institute for Culture and History (RICH). Haar onderzoek richt zich op de relatie tussen kunst, cultuur en inclusie, en in het bijzonder vraagt ze hoe artistieke en culturele praktijken zoals dansen en herschrijven inclusief denken en doen in de samenleving kunnen bevorderen. Ze is auteur van *Transforming Memories in Contemporary Women's Rewriting* (2011) en van vele artikelen en hoofdstukken. Ook is zij co-redacteur van verschillende boeken, onder andere *Handboek genderstudies in media, kunst en cultuur* (2015) met Rosemarie Buikema.

Sandra Ponzanesi is hoogleraar in Media, Gender and Postcolonial Studies in het Departement Media and Culture Studies aan de Universiteit Utrecht. Zij is sinds 1993 betrokken bij het Graduate Gender Programme in Utrecht, waar zij begon als PhD-student. Zij publiceert over transnationale feministische theorieën, postkoloniale kritiek, digitale migratie en postkoloniale cinema met een focus op postkoloniaal Europa vanuit een vergelijkend en interdisciplinair perspectief. Ponzanesi is de stichter en trekker van het *Postcolonial Studies Initiative* (PCI) en leidt tevens het NWO project *Virtual Reality as Empathy Machine: Media, Migration and the Humanitarian Predicament* (VREM). Voor meer informatie zie: <https://www.uu.nl/staff/Ponzanesi>

Maarten Prak was tot aan zijn pensioen gedurende dertig jaar hoogleraar economische en sociale geschiedenis aan de Universiteit Utrecht. Hij schreef onder meer aan overzicht van de Nederlandse geschiedenis tijdens de 'Gouden Eeuw' en werkte als adviseur mee aan diverse historische televisieseries. Daarnaast was (en is) hij als toezichthouder betrokken bij verschillende Nederlandse musea.

C.L. Quinan is universitair docent Gender Studies aan de University of Melbourne. Hun onderzoekexpertise is transstudies en queertheorie. Voordat hen les gaf aan de University of Melbourne gaf Quinan les in het Graduate Gender Programme aan de Universiteit Utrecht.

Bart Rutten is sinds 2017 artistiek directeur van het Centraal Museum in Utrecht, waar onder zijn leiding de laatste hand wordt gelegd aan een nieuwe collectie-opstelling. Voordien was hij verbonden aan het Stedelijk Museum in Amsterdam, eerst als conservator en later als hoofd van de collecties. Hij was (en is) in beide functies medeverantwoordelijk voor spraakmakende tentoonstellingen, maar ook voor de inhoudelijke vernieuwing van beide musea.

Adelina Sánchez Espinosa is hoogleraar Engelse literatuur aan de Universiteit van Granada en wetenschappelijk coördinator van *GEMMA: Erasmus Mundus Master and Consortium in Women's and Gender Studies*. Zij is tevens hoofdonderzoeker bij *Gender Responsible Lecturing Labs: Interfacing Cultural and Visual Cultures* voor het *Andalusian Research Project of Excellence*, bij *Horizon Europe MSCA* voor het *EUTERPE Consortium* (2022-2026) en bij het *Horizon Chanse*-project *DIGISCREENS* (2022-2026).

Linda Senden is hoogleraar Europees recht aan de Universiteit Utrecht. In haar onderzoek richt ze zich op institutionele en constitutionele dimensies van EU-wetgeving, met een specifieke focus op regulering en handhaving van het Europese integratieproces en interacties met nationale rechtsordes.

Tamara Shefer is hoogleraar Vrouwen- en Genderstudies aan de Faculteit Arts and Humanities aan de University of Western Cape in Kaapstad. Haar werk richt zich vooral op intersectionele rechtvaardigheid op het gebied van gender en seksualiteit, met een recente focus op feministische dekoloniale herconceptualisering van de wetenschap. Haar meest recente boek, dat ze schreef met J. Hearn, is *Knowledge, Power and Young Sexualities: A Transnational Feminist Engagement*.

Anneke Smelik is emerita hoogleraar visuele cultuur aan de Radboud Universiteit Nijmegen. In het voorjaar van 2022 was Smelik gasthoogleraar aan de LUAV in Venetië. In 2018-2019 was zij Senior Fellow aan het Netherlands Institute for Advanced Study (NIAS) in Amsterdam. In 2017 ontving zij de Radboud Science Award voor haar innovatieve onderzoek naar mode. Recente boeken van haar zijn *Delft Blue to Denim Blue: Contemporary Dutch Fashion* (2017) en *Thinking Through Fashion. A Guide to Key Theorists* (2015). Tevens is zij co-redacteur van het wetenschappelijke tijdschrift *Critical Studies in Fashion & Beauty*. Voor meer informatie zie www.annesmelik.nl

Kathrin Thiele is universitair hoofddocent Gender Studies en Critical Theory binnen het Graduate Gender Programme (GGeP) aan de Universiteit Utrecht. Haar queer feministisch onderzoek concentreert zich op vraagstukken van on/gelijkheid, de/ kolonialiteit, ecologie en post/humanismes; met kritische aandacht voor de verontrustende gevolgen van een relationeel gedacht wereldbeeld. Naast haar positie in GGeP, coördineert Thiele het platform *Terra Critica: Interdisciplinary Network for the Critical Humanities*, dat zij in 2012 oprichtte; meest recent is Thiele initiatiefnemer van het *Relational Matters Archive*, een archief over plurivocale inzichten in hoe relationaliteit, als een 'matter of concern', ons kan helpen met en in de huidige planetaire conditie.

Milica Trakilović is universitair docent in Gender en Postcolonial Studies aan het Departement Media- en Cultuurwetenschappen van de Universiteit Utrecht. In haar

onderzoek gebruikt ze discursieve, etnografische en fenomenologische benaderingen om dominante Europese discoursen over verbondenheid te bestuderen en om persoonlijke en artistieke strategieën van verzet te traceren. Ze werkt op het kruispunt van postkoloniale en postsocialistische theorieën, migratie- en border-studies en gender en culturele studies. Ze richt zich specifiek op feministische postkoloniale en postsocialistische uitwisselingen met een focus op het post-Joegoslavische vraagstuk. Ze is momenteel een onderzoek aan het opzetten over migratie-erfgoed en culturele herinneringen.

Manon Uphoff is schrijver, scenarist en beeldend kunstenaar. Haar meest recente boek *Vallen is als vliegen* (2019) stond op de shortlist van de Bookspot Literatuurprijs 2019 en op de shortlist voor de Libris Literatuurprijs 2020. Uphoff was redacteur van het literair tijdschrift *De Revisor* en bestuurslid en voorzitter van PEN Nederland. Als scenarist schrijft zij momenteel het speelfilmscenario *Een groot geweld* (Topkapi Films). Ook verzorgt zij cursussen, masterclasses en workshops op het gebied van schrijven en 'de kunst van het kijken' en biedt zij persoonlijke begeleiding aan schrijvers.

Ruth van Veelen is universitair docent sociale en organisatiepsychologie aan de Universiteit Utrecht. Ze houdt zich bezig met vraagstukken rondom diversiteit in organisaties. In haar meest recente werk onderzoekt zij hoe vooroordelen en stereotypen rondom gender in typisch masculiene organisaties de professionele ontwikkeling en loopbaankeuzes van vrouwen en mannen beïnvloedt.

Berteke Waaldijk is historica en gespecialiseerd in interdisciplinaire genderstudies. Zij is sinds 1987 als docent en onderzoeker betrokken bij de ontwikkeling van genderstudies aan de Universiteit Utrecht. Zij is hoogleraar taal- en cultuurstudies aan de Faculteit Geesteswetenschappen van Universiteit Utrecht. Waaldijk doet historisch onderzoek naar de geschiedenis van sekse, cultuur en burgerschap. Zij publiceert over de geschiedenis van sociaal werk in Nederland en Europa, koloniale cultuur en burgerschap, Nederlandse vrouwenbewegingen in 19de en 20ste eeuw en over gender, geschiedenis en wetenschapskritiek. Naast dit onderzoek is zij betrokken bij ontwikkeling & kwaliteitszorg van universitair onderwijs en didactiek, in het bijzonder op gebied van Gender Studies in Europa. Waaldijk is medeoprichter van ATGENDER, the European Association for Gender Research, Education and Documentation.

Emile Wennekes is hoogleraar muziekwetenschap: muziek en media. Hij werd in 2000 benoemd tot bijzonder hoogleraar Nederlandse muziek, in 2004 gevolgd door de aanstelling als gewoon hoogleraar muziekwetenschap na 1800. Tot zijn recente publicaties behoren *Cinema Changes: Incorporation of Jazz in the Film Soundtrack* (2019; geredigeerd met Emilio Audissino). Met collega's uit India redigeerde hij twee

boeken voor Springer Nature, getiteld *Advances in Speech and Music Technology* (2021; 2023). *The Palgrave Handbook of Music in Comedy Cinema* is momenteel in productie (met Emilio Audissino). Wennekes behoorde met Rosemarie Buikema tot het eerste bestuur van het Departement Media- en Cultuurwetenschappen.

Lies Wesseling publiceert over de opvoedkundige ideologieën die heropvoedingspraktijken van inheemse en gemengde kinderen in Europa's voormalige kolonies aanstuurden, en over de doorwerking van deze denkbeelden in hedendaagse westerse 'reddingspraktijken' van kinderen in Afrika, Azië en Zuid-Amerika. Zij besteedt daarbij bijzondere aandacht aan schoolboeken en kinderboeken als historische bronnen van opvoedkundige normen en waarden.

Rosa Wevers (MA) werkt als promovenda bij de onderzoeksgroep Gender Studies (Universiteit Utrecht). Ze onderzoekt hoe kunsttentoonstellingen de complexe culturele en politieke implicaties van surveillance tastbaar en zichtbaar kunnen maken. Het project wordt begeleid door prof. dr. Buikema, prof. dr. De Graaf en dr. Wan, en wordt gefinancierd door NWO Promoties in de Geesteswetenschappen. Als onderdeel van haar onderzoek cureerde Wevers de tentoonstelling 'Face Value' in samenwerking met IMPAKT [Centrum voor Mediacultuur] en het Nederlands Film Festival. Tussen 2017 en 2019 werkte Wevers bij de Universiteit Utrecht als docent Gender Studies, als coördinator van de Gender & Diversity Hub en als coördinator/onderzoeksassistent bij MOED (Museum of Equality and Difference). Wevers is co-host van de podcast *Kunstmatig*.

Doro Wiese is universitair docent aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Dankzij verschillende beurzen, zoals een Marie Skłodowska-Curie beurs en een WIRL COFUND beurs van de Europese Unie, is zij opgeleid in de literatuurwetenschappen, filmwetenschappen en culturele studies aan de Universiteit van Hamburg, de Universiteit Utrecht en de University of Warwick. Ze promoveerde cum laude aan de Universiteit Utrecht. In haar veelzijdige onderzoek houdt Doro Wiese zich bezig met hoe esthetiek een manier is om mensen in een effectieve relatie te brengen met de lacunes van kennis en geschiedenis. Ze toont een sterke betrokkenheid bij de studie van kolonialisme, epistemische onrechtvaardigheden en transculturele epistemologie.

In deze bundel staat de rol van kunst, cultuur en politiek bij transities en de strijd voor sociale rechtvaardigheid centraal. Soms zijn deze transitie-traumatische en gewelddadige processen zoals in het geval van Zuid-Afrika na de apartheid. In andere gevallen, zoals in Europa, gaat het om langdurige geschiedenissen die verband hebben met kolonialisme, de holocaust en totalitarisme. De auteurs verkennen intersectionele vraagstukken van transitie en sociale verandering in samenhang met bredere debatten over de rol van democratie, burgerschap en mensenrechten. Ze gaan daarbij een dialoog aan met het werk van feministische wetenschapper Rosemarie Buikema.

This volume focuses on the role of art, culture and politics in transitions and the struggle for social justice. Sometimes these transitions are traumatic and violent processes as in the case of post-apartheid South Africa. In other cases, as in Europe, they involve long-standing histories that are multi-directionally linked to colonialism, the holocaust and totalitarianism. The authors explore intersectional issues of transition and social change in conjunction with broader debates on the role of democracy, citizenship and human rights. In doing so, they engage with the work of feminist scholar Rosemarie Buikema.

AUP.nl

