

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 transitie 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 bevreedende 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 transities 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 ontleen 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.