

**Een *Andere* wereld:
Melanie Bonajo en het ecofeminisme**



Melanie Bonajo, *Fake Paradise*, 2014, video, 32'40", De Appel arts centre, Amsterdam, <https://vimeo.com/116175657>.

Merel Buiting
Studentnummer: 3869792
Masterscriptie Kunstgeschiedenis
Track: moderne en hedendaagse kunst
Universiteit Utrecht
Datum: 17-06-2019
Scriptiebegeleider: Hestia Bavelaar
Tweede lezer: Patrick van Rossem

“Your body is not a temple
temples can be destroyed and desecrated
your body is a forest;
thick canopies of maple trees and
sweet scented wildflowers
sprouting in the underwood
you will grow back, over and over, no matter
how badly you are devastated”

– Beau Taplin, 2019

Inhoudsopgave

Inleiding	4
Hoofdstuk 1: Een geschiedenis van het ecofeminisme	14
1.1. Een nieuwe orde: het besef van de vrouw als <i>ander</i> van de man	15
1.2. Een feminiene wijze: de verheerlijking van vrouwen en de natuur	19
1.3. Deconstructies: vrouwen en de natuur als patriarchale constructies	22
1.4. Intersectionaliteit: de verwevenheid van <i>alle</i> sociale onderdrukkingen	25
1.5. Kruispunten: het ecofeminisme in de huidige tijd	29
Hoofdstuk 2: Vrouwen en de natuur – de <i>ander</i> in het werk van Melanie Bonajo	32
2.1. Melanie Bonajo: een korte introductie op het werk van de kunstenaar	32
2.2. Het man-vrouwdualisme: de vrouw als de ander	32
2.3. Het meester-slaafdualisme: verschillende sociale groepen als anderen	37
2.4. Het natuur-cultuurdualisme: de natuur als de ander	42
Conclusie	52
Samenvatting	54
Lijst met afbeeldingen	55
Literatuurlijst	66

Inleiding

*“The ‘environmental crisis’ is,
above all, a crisis of perception.
It is a crisis not only by virtue of
what our culture sees, but
by virtue of what it does not see”*

- Marti Kheel.¹

We leven in een gespannen, complexe tijd. Steeds meer mensen ervaren polarisatie in de samenleving, de kloof tussen arm en rijk groeit en nu een op de honderdtienmiljoen mensen in de wereld op de vlucht is, wordt er gesproken van een humanitaire crisis.² Daarnaast worden racisme en seksisme nog altijd beschouwd als twee van de grotere problemen van onze tijd – zo blijkt uit activistische bewegingen als *Black Lives Matter*, discussies over onderwerpen als *#MeToo* en documentaires als *Man Made* (2019).³ Ondertussen woedt er een probleem waarvan verschillende wetenschappers zeggen dat dit vele malen groter is dan economische en sociale problemen: de ecologische crisis.⁴ Een crisis die over het algemeen wordt erkend als een waarvan de mens de grootste oorzaak is en die, zo meent hoogleraar transitiekunde Jan Rotmans, de ‘catastrofe’ is van deze tijd.

De vraag is of de huidige systemen zoals het kapitalisme en de democratie in staat zijn om deze problemen het hoofd te bieden of dat deze hier enkel aan bijdragen.⁵ Zijn onze systemen nog werkzaam? Is het tijd voor een paradigmaverschuiving? En hoe kunnen we ons

¹ Marti Kheel, “From Heroic to Holistic Ethics: The Ecofeminist Challenge,” *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, Greta Gaard (Philadelphia: Temple University Press, 1993), 253.

² Driekwart van de Nederlanders meent dat de meningsverschillen over maatschappelijke kwesties in ons land toenemen. Dat wijt men behalve aan de mentaliteit en multiculturele samenleving vooral aan de media en dan met name de nieuwe media, onderzoek Sociaal Cultureel Planbureau: eerste kwartaal van 2019 over het Continu Onderzoek Burgerperspectieven (COB). “Niet veel zorgen over toenemende spanningen,” Sociaal Cultureel Planbureau, voor het laatst geraadpleegd op 17 juni 2019, https://www.scp.nl/Nieuws/Veel_zorgen_over_toenemende_spanningen.

³ Dit was ondanks de strijd van antiracismebewegingen en feministen.

⁴ *There is no planet B*, afficheerden de demonstranten in maart 2019 tijdens de grootste klimaatmars uit de Nederlandse geschiedenis.

⁵ Manus Groenen, “De nieuwe modus operandi van Casco,” *Metropolis M* (9 juli 2017): https://www.metropolism.com/nl/reviews/32230_casco_de_nieuwe_modus_operandi.

verhouden tot nieuwe ordes? Een heroverweging lijkt, zo klinkt steeds vaker, op zijn minst op zijn plek.

Een van de domeinen waar deze heroverweging bij uitstek wordt gedaan is het domein van de kunst; de beeldende kunst heeft zich sinds de komst van historische avant-gardes opgeworpen als plek waar progressieve ideeën over de samenleving worden uitgedacht en onderzocht.⁶ Kunstenaars kunnen daarom ook wel worden gezien als ‘spiegels’ van de samenleving. Ze voorzien de samenleving van nieuwe, prikkelende vergezichten en stellen gangbare, soms vastgeroeste normen, waarden en denkbeelden, ter discussie.⁷

Een kunstenaar die zich richt op het heroverwegen van huidige systemen is Melanie Bonajo (1978). Bonajo is een Nederlandse, in New York en Amsterdam gevestigde kunstenaar. In haar oeuvre onderzoekt ze de paradoxen die inherent zijn aan onze heersende ideeën over comfort, welvaart en technologie. Ze kijkt vanuit een vrouwelijk perspectief welke wijzen van leven mogelijk zijn buiten de ‘traditionele’ kaders. Dit doet ze voornamelijk via films performances en foto's. Het zwaartepunt in haar oeuvre ligt op de heersende beelden in de samenleving van vrouwen, dieren en de natuur. Als we terug keren naar de natuur, kan onze energie volgens Bonajo weer terugvloeien naar de ‘meer belangrijke kwesties’ in het leven.⁸

Sinds het verschijnen van Bonajo's filmtrilogie *Night Soil* is er sprake van een groeiende belangstelling voor haar werk. Criticus en tentoonstellingsmaker Hans den Hartog Jager presenteerde haar kunstwerk *Fake Paradise* (2014) onlangs als ‘een van de vijftig Nederlandse kernkunstwerken sinds 1968’ en volgens Bonnefantenmuseum-directeur Stijn Huijts is de kunstenaar ‘een van de meest eigenzinnige en veelbelovende kunstenaars in internationaal perspectief’.⁹ In 2017 schopte Bonajo het tot de shortlist voor het Nederlands Paviljoen op de 57ste Biënnale van Venetië in 2017 en de shortlist van de *Prix de Rome 2017*. Het jaar daarna werd ze genomineerd voor de

⁶ Manus Groenen, “De nieuwe modus operandi van Casco”, zonder paginanummer.

⁷ Hierin ligt volgens kunstcriticus, schrijver en tentoonstellingsmaker Hans den Hartog Jager de waarde van kunstenaars voor de samenleving besloten. Uiteraard zijn er andere visies, maar ik hanteer deze. “Hans den Hartog Jager: Museum de Fundatie Zwolle – Vrijheid: de vijftig Nederlandse kernkunstwerken vanaf 1968,” Rob Scholte Museum geraadpleegd op 3 mei 2019, <http://robscholtemuseum.nl/hans-den-hartog-jager-museum-de-fundatie-zwolle-vrijheid-de-vijftig-nederlandse-kernkunstwerken-vanaf-1968/>.

⁸ Haar werk was onlangs te zien in tentoonstellingen in De Kunsthal in Rotterdam, De Fundatie in Zwolle en het Bonnefantenmuseum in Maastricht.

⁹ In zijn tentoonstelling *Vrijheid: de vijftig Nederlandse kernkunstwerken vanaf 1968* in museum De Fundatie. “Hans den Hartog Jager: Museum de Fundatie Zwolle – Vrijheid: de vijftig Nederlandse kernkunstwerken vanaf 1968,” Rob Scholte Museum geraadpleegd op 3 mei 2019, <http://robscholtemuseum.nl/hans-den-hartog-jager-museum-de-fundatie-zwolle-vrijheid-de-vijftig-nederlandse-kernkunstwerken-vanaf-1968/>.

Amsterdamprijs voor de Kunst 2018 en voor de *Nam June Paik Award 2018*. Ook recensenten zijn lovend over haar werk. “Elegant en overtuigend toont ze waar de zwakke plekken liggen in de huidige westerse samenlevingsvormen”, schreef kunsthistoricus en criticus Merel van Tilburg onlangs in kunsttijdschrift *de Witte Raaf*. “Hier is voor de verandering eens echt sprake van nieuwe benaderingen van de wereld.”¹⁰ De vraag is wat deze ‘nieuwe benadering’ is. Wetenschappelijke literatuur kent namelijk geen onderzoeken die hier antwoord op geven.¹¹ Dit terwijl deze wel van belang zijn; ze kunnen tenslotte een bijdrage leveren aan het kunstdiscours en het debat over maatschappelijke vraagstukken.¹²

Ik vermoed dat haar werk verwijst naar het ‘ecofeminisme’. Dit vermoeden is enerzijds gebaseerd op terugkomende thema’s in Bonajo’s werk en anderzijds op uitspraken van de kunstenaar over vrouwenrechten, klimaatverandering en de projectie van menselijke eigenschappen op dieren. Mijn vermoeden wordt eveneens gesterkt door Van Tilburg, die het ecofeminisme noemt als deel van Bonajo’s ‘alternatieve universum dat een uitgewoonde taal weer tot leven brengt.’ Myrthe van der Boom, die de productie deed voor Bonajo’s kunstwerk *Progress vs. Sunsets* (2017) bevestigt eveneens dat haar werk ‘goed zou kunnen aansluiten’ op de ecofeministische kunsttraditie.¹³

Ecofeminisme, ook wel bekend als ‘*ecological feminism*’, is een term die in 1974 werd geïntroduceerd door de Franse feminist Françoise d’Eaubonne. Daarmee wilde ze naam geven aan de analyse dat er een verband is tussen de onderdrukking van vrouwen en de overheersing van de natuur. De term werd in de decennia daarna door vrouwen uit verschillende werelddelen opgepikt, die ideeën van vrouwen als d’Eaubonne overnamen, aanvulden of bekritiseerden via diverse protestbewegingen en filosofieën. Tegenwoordig wordt ecofeminisme gezien als een paraplueterm voor verschillende ecofeminismen.

¹⁰ Merel van Tilburg, “The Death of Melanie Bonajo. How to unmodernize yourself and become an elf in 12 steps,” *De Witte Raaf* 195, no. September-oktober (2018), <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4545>.

¹¹ Er bestaan, op een masterscriptie na, geen onderzoekspublicaties waarin het werk van Bonajo wordt gecontextualiseerd of vergeleken met dat van andere kunstenaars.

¹² Daarbij komt dat, wanneer haar werk wordt geprezen omdat het zo ‘vernieuwend’ en ‘overtuigend’ reageert op onze huidige tijd, het ook belangrijk is te onderzoeken wat die vernieuwende en overtuigende wijze is.

¹³ Myrthe van der Boom is een Nederlandse curator, fondsenwerver en projectleider die werkzaam is voor diverse culturele organisaties en makers. Van der Boom zei dit tijdens een persoonlijk gesprek in Utrecht in maart 2019.

Deze ecofeminismen hebben een ding gemeen: ze stellen allemaal dat er kritische verbanden zijn tussen de onderdrukking van vrouwen en de overheersing van niet-menselijke natuur en wijzen allemaal het patriarchaat aan als historische oorzaak van deze onderdrukking en overheersing.¹⁴ Wat ecofeminisme onderscheidt van het feminisme of de milieuethiek is de analyse dat er *geen* einde zal komen aan de onderdrukking van vrouwen en de overheersing van de natuur zolang *beide* niet worden aangepakt.

De vraag naar duurzame manieren van leven en de 'collectieve noodzaak' een antwoord te vinden op de ecologische crisis hebben de afgelopen jaren geleid tot een hernieuwde interesse in het ecofeminisme.¹⁵ "Ecofeminist practice [...] not only persists; it flourishes", stelde auteur Douglas Vekoch in 2011.¹⁶ Ecofeministen van het nieuwe decennium zien het ecofeminisme als een 'inclusieve' filosofie die helpt om de hedendaagse crisissen het hoofd te bieden. Dit omdat het ecofeminisme – net als Bonajo – het disfunctioneren van onze heersende systemen aankaart en *andere* ideeën heeft van 'de' werkelijkheid.¹⁷ Zo schrijft de bekende Australische filosoof Ariel Salleh:

"Ecofeminism is the only political framework I know that can spell out the historical links between neoliberal capital, militarism, corporate science, worker alienation, domestic violence, reproductive technologies [...] deforestation, genetic engineering, climate change and the myth of modern progress."

De hernieuwde belangstelling voor het ecofeminisme, de collectieve behoefte aan nieuwe visies op en mogelijke 'oplossingen' voor systeemcrisissen, mijn eigen vermoeden en het ontbreken van kennis over Bonajo's werk, wijzen op relevantie van ecofeministisch onderzoek naar het werk van Bonajo. Hieruit volgt de volgende onderzoeksvraag:

¹⁴ Het gaat om sociale onderdrukkingen zoals racisme, *ageism* en eurocentrisme. Het concept patriarchaat wordt verderop in deze scriptie uitgelegd. Niet-menselijk natuur betekent: planten, dieren en ecosystemen.

¹⁵ Dit blijkt uit de ecofeministische publicaties die de afgelopen jaren verschenen.

¹⁶ Douglas, A. Vekoch "Preface," in *Ecofeminism and Rhetoric: Critical Perspectives on Sex, Technology, and Discourse*, Douglas A. Vakoch, geen paginanummer, New York: Berghahn Books, 2011.

¹⁷ Jytte Nhanenge, *Ecofeminism: Towards Integrating the Concerns of Women, Poor People, and Nature into Development* (Lanham: Rowman Littlefield, 2011), 89.

Hoe verhoudt het werk van de Nederlandse kunstenaar Melanie Bonajo zich tot het ecofeminisme en, in het verlengde daarvan, tot ecofeministische kunst?

Dit zijn de deelvragen:

1. ~~Wat zijn de~~ centrale ideeën, theorieën en concepten in het ecofeminisme van de jaren zeventig, tachtig en negentig van de twintigste eeuw en het begin van de eenentwintigste eeuw?
2. Op welke wijze kwamen deze centrale ideeën, theorieën en concepten tot uiting in ecofeministische kunst van de jaren zeventig, tachtig en negentig van de twintigste eeuw en het begin van de eenentwintigste eeuw?
3. Wat zijn de belangrijke thema's in het werk van Melanie Bonajo en op welke manier komen deze tot uiting in de vorm van haar werk?
4. Hoe verhouden de thema's en artistieke vormen het werk van Melanie Bonajo zich tot de ideeën, theorieën of concepten van het ecofeminisme en tot het werk van ecofeministische kunstenaars?

Via deze deelvragen poog ik een antwoord te geven op de vraag of – en op welke manier – Bonajo het ecofeminisme gebruikt om een 'antwoord' te formuleren op de complexe vraagstukken van de huidige tijd. Het onderzoek heeft drie doelen:

1. Het plaatsen van de kunstenaar in het hedendaagse kunstdiscours en in de kunstgeschiedenis;
2. Het leveren van een bijdrage aan het discours over hedendaagse ecofeministische kunst *an sich*;
3. Het leveren van een bijdrage aan de milieuwetenschap en de sociale wetenschap over de traditionele en 'alternatieve' systemen van leven

Over het oeuvre van Bonajo is weinig geschreven. Voor literatuur over haar werk kan ik slechts putten uit een handjevol recensies en tentoonstellingscatalogi dat is verschenen.¹⁸ Deze bieden onvoldoende stof om de vraag te beantwoorden. Het is daarom noodzakelijk haar werk zelf te onderzoeken. In dit onderzoek gebruik ik de ecofeministische methode om een inhoudelijke en visuele analyse te doen van verschillende kunstwerken van

¹⁸ Denk aan de recensies als die van Merel van Tilburg in *De Witte Raaf* en aan tentoonstellingscatalogi als die van het Bonnefantenmuseum in Maastricht.

Melanie Bonajo. In anderen woorden: ik interpreteer deze kunstwerken aan de hand van de centrale ideeën, theorieën en concepten van het ecofeminisme en, in het verlengde daarvan, de ecofeministische kunst. Voordat ik dit doe is het echter belangrijk om het ecofeminisme in kaart te brengen. Een literatuurstudie is een goed middel om dit te doen. Het eerste deel van dit onderzoek bestaat daarom uit een literatuurstudie naar het ecofeminisme.¹⁹ Dit deel beantwoordt vragen zoals: wat zijn de belangrijkste denkbeelden, theorieën en concepten van het ecofeminisme? Hoe verhouden de uiteenlopende perspectieven van verschillende auteurs zich tot elkaar? Om deze vragen te kunnen beantwoorden put ik uit het grote aantal ecofeministische essays, boeken en artikelen dat – hoofdzakelijk – in de jaren tachtig en negentig verscheen. Publicaties van invloedrijke ecofeministen onder wie Greta Gaard, Vandana Shiva, Rosemary Radford Ruether en Val Plumwood gelden als belangrijke bronnen.²⁰

Om Bonajo binnen de ecofeministische kunsttraditie te kunnen plaatsen is het belangrijk helder te hebben wat ecofeministische kunst is en wat de ‘kernkunstwerken’ zijn van de ecofeministische kunst. Een aantal vrouwen schreef de afgelopen decennia over kunst en het ecofeminisme. De Amerikaanse ecofeministische kunsthistoricus Gloria Orenstein wordt over het algemeen erkend als de belangrijkste. Zij schreef in de jaren tachtig en negentig en aan het begin van de eenentwintigste eeuw meerdere artikelen waarin ze werk van kunstenaars onderzocht vanuit het ecofeminisme. Haar publicaties zijn daarom belangrijke bronnen in dit onderzoek. Een meer recente, belangrijke wetenschappelijke studie naar ecofeministische kunst is gedaan door de Australische kunstfilosoof Jade Wildy.²¹ In haar onderzoeksartikel *The Artistic Progressions of Ecofeminism: The Changing Focus of Women in Environmental Art* (2012) schetste ze de ontwikkeling van ecofeministische kunst in de jaren zeventig, tachtig en negentig.²² Een derde belangrijke bron is *In the missionary position: Recent Feminist Ecological Art* (1994)

¹⁹ Het onderzoekt zowel het ecofeminisme als filosofie en als protestbeweging. Dit omdat zowel filosofische bewegingen als protestbeweging invloed uitoefenden op kunstenaars.

²⁰ De keuze voor de teksten van deze en andere auteurs is gemaakt op basis van relevantie en de mate waarin de teksten samen een compleet beeld geven van alle verschillende benaderingen van het ecofeminisme.

²¹ Deze Australische promoveerde in 2012 op het verband tussen ecologie, kunst en feminisme.

²² Hierin stelt de filosoof dat ecofeministische kunst een kunstvorm is die ‘de essentiële begrippen van het ecofeminisme combineert met de ecologische focus van milieukunst’. Jae Wildy, “The Artistic Progressions of Ecofeminism: The Changing Focus of Women in Environmental Art,” *International Journal of the Arts in Society* 6, no (2011).

van de Amerikaanse kunsthistoricus, criticus en docent Suzaan Boettger.²³ In dit artikel beschreef Boettger de ontwikkeling van ecofeministische kunst en plaatste ze de plek die feministen in de jaren tachtig en negentig innamen in de milieukunst binnen een bredere kunsthistorische context.²⁴

Om het onderzoek te kunnen begrijpen is het belangrijk om op voorhand een aantal concepten van het ecofeminisme te duiden. Deze concepten vormen namelijk niet alleen het raamwerk van het ecofeminisme, maar zullen later ook worden ingezet in het tweede deel van dit onderzoek. Door deze nu al te introduceren krijgt u, als lezer, een beter beeld van het ecofeminisme. Deze concepten zijn namelijk in een tijdspad van meerdere decennia ontwikkeld, uitgebreid en gespecificeerd. De historische volgorde die in het eerste hoofdstuk wordt gehanteerd biedt geen mogelijkheden deze concepten kort en bondig te duiden, omdat verschillende auteurs hieraan door de jaren heen hebben bijgedragen.

Allereerst is het goed te weten dat het merendeel van de ecofeministische concepten is ontwikkeld door feministen. Zij begonnen in de jaren zestig, zeventig en tachtig verschillende concepten te gebruiken waarmee ze de ‘ongelijkwaardige behandeling’ van mannen en vrouwen aan de kaak stelden.²⁵ Ecofeministen bekeken deze concepten vervolgens met een ‘milieubril’. Zij onderzochten op welke manier de behandeling van vrouwen en de natuur kon worden belicht vanuit een feministisch én ecologisch perspectief. Een belangrijk ecofeministisch kernconcept is het **patriarchaat**. Dit is een genderprivilegiërend machtssysteem dat van kracht is in – bijna – alle sociale structuren gedurende de geschiedenis. Karen Warren, een belangrijke ecofeministische filosoof die met name in de jaren negentig grote bijdragen deed aan de ecofeministische filosofie, gaf in 1987 de volgende definitie:

“Een patriarchaal conceptueel denkkader beschouwt traditioneel met mannen geassocieerde opvattingen, waarden, houdingen en veronderstellingen als de enige, als de standaard, of als superieur; het verleent een hogere status of meer

²³ Suzaan Boettger, “In the missionary position: Recent Feminist Ecological Art,” in *New feminist criticism: art, identity, action*, geredigeerd door Joanna Frueh, Cassandra L. Langer en Arlene Raven (New York: IconEditions, 1994).

²⁴ Boettger richt zich sinds de jaren negentig op de manieren waarop kunstenaars in het algemeen (zowel mannen als vrouwen) zich engageren met milieukwesties.

²⁵ Dit waren met name feministen uit de jaren zestig, zeventig en tachtig.

prestige aan wat traditioneel geïdentificeerd werd als ‘mannelijk’ dan aan wat traditioneel geïdentificeerd werd als ‘vrouwelijk’. Een patriarchaal conceptueel denkkader wordt gekenmerkt door waardehiërarchisch denken.”

De term patriërchaat wordt vaak tegenover het begrip matriërchaat geplaatst. Al gaat deze vergelijking niet geheel op, stelt Leen Verheyen terecht. De geschiedenis kent immers geen enkele samenleving waarin de vrouwelijke dominantie geïstitutionaliseerd is.²⁶ Een tweede kernconcept is **dualisme**. Dit concept is in 1641 ontwikkeld door Descartes en betekent letterlijk ‘leer van twee tegenover of onafhankelijk naast elkaar staande beginselen’.²⁷ Ecofeministen appropriëren dit concept om aan te tonen dat er in de samenleving een patriarchaal waardensysteem heerst dat bestaat uit een ‘web’ van verschillende hiërarchische tegenstellingen – denk aan tegenstellingen als man-vrouw, cultuur-natuur en rede-gevoel.²⁸ Deze zijn ‘dualistisch’, in de zin dat de ene helft van een dualisme wordt gezien als superieur aan de ‘andere’ helft.²⁹ Dualismen worden door alle ecofeministen in meer of mindere mate behandeld in hun theorieën.³⁰ Deze theorieën kunnen niet alleen worden gezien als deconstructies van de heersende dualismen maar bieden ook mogelijkheden om gedualiseerde identiteit van onderdrukten te overwinnen. Een derde kernconcept is **de Ander**. Dit concept, dat in 1949 is geïntroduceerd door de Franse filosoof Simone de Beauvoir in haar boek *Le Deuxieme Sexe*, stelt De Beauvoir dat de vrouw in de samenleving wordt gezien als ‘de mindere ander van de man’.³¹ Wat ecofeministen toevoegen aan dit concept is dat de natuur, net als de vrouw, wordt gezien

²⁶ Het begrip matriërchaat wordt dan ook voornamelijk gebruikt om een naam te geven aan een maatschappij waarin vrouwen niet langer zouden leven onder de heerschappij van mannen. Leen Verheyen, “Het dualisme voorbij. Ecofeminisme en ethiek.,” *Leen Verheyen Wordpress*, zonder pagina: <https://leenverheyen.wordpress.com/2013/03/25/het-dualisme-voorbij-ecofeminisme-en-ethiek/>.

²⁷ René Descartes was een belangrijke filosoof uit de periode van de verlichting.

²⁸ Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature* (New York: Routledge, 1993), 39-41.

²⁹ Leen Verheyen, “Het dualisme voorbij. Ecofeminisme en ethiek.,” *Leen Verheyen Wordpress*, zonder pagina: <https://leenverheyen.wordpress.com/2013/03/25/het-dualisme-voorbij-ecofeminisme-en-ethiek/>.

³⁰Theoretici als Susan Griffin, Marti Kheel, Karen Warren en Val Plumwood stellen dit concept bijvoorbeeld centraal. Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature* (New York: Routledge, 1993), 41.

³¹ “He is the Subject, he is the Absolute, she is the Other.” Simone de Beauvoir, “Introduction to the second seks,” in *New French Feminisms: an anthology*, geredigeerd door Elaine Marks en Isabelle De Courtivron (New York: Schocken Books, 1981), 44.

als de Ander. Zowel het concept de Ander als het concept dualisme zijn nauw met elkaar verweven; het concept de Ander is in wezen een uitwerking van de mindere helft van een dualisme – dat door sommige ecofeministen, zoals Plumwood, ook wel de ‘slaaf’ wordt genoemd als een onderdeel van het ‘meester-slaafmodel’. Een vierde kernconcept is ***interconnectedness***. Deze Engelse term laat zich het best vertalen naar ‘onderlinge verbondenheid’ en beschrijft de overtuiging dat er een conceptueel verband is tussen verschillende vormen van sociale onderdrukking. Zo stelt Ariel Salleh, een prominente Australische ecofeminist: “[Ecofeminism] its first premiss is that the material resourcing of women and of nature are structurally interconnected.” Tegelijkertijd staat de term voor het geloof van ecofeministen in een holistische wereld waarin alles onlosmakelijk verbonden is – zoals de mens met de niet-menselijke natuur.

Het tweede deel van dit onderzoek bestaat uit een visuele en inhoudelijke analyse van het werk van Bonajo. Daarin toets ik haar werk aan de denkbeelden, concepten en theorieën die voortvloeien uit het literatuuronderzoek. Ik analyseer zowel haar oudere als recente werken. De focus ligt op haar filmtrilogie *Night Soil* (2014-2016).³² Ik kies ervoor om haar werk te analyseren aan de hand van drie dualismen die centraal staan binnen het ecofeminisme:

1. Man-vrouwdualisme
2. Meester-slaafdualisme
3. Cultuur-natuurdualisme

Het formuleren van deze dualismen is de eerste stap om vat te krijgen op de thema’s in Bonajo’s werk. Samen functioneren de dualismen als een ‘raamwerk’ van waaruit ik haar werk beschouw.³³ Om een – zo adequaat mogelijke – analyse te doen van de dualismen in Bonajo’s werk gebruik ik het model *the characteristics of dualism* van de ecofeministische filosoof Val Plumwood.³⁴ Daarin stelt Plumwood dat dualismen kunnen worden herkend aan vijf kenmerken:

1. ‘Backgrounding’ (ontkenning)

³² Dit is namelijk haar grootste én meest besproken kunstwerk en leent zich daarom onder meer goed voor een analyse.

³³ Deze dualismen impliceren eveneens de andere centrale concepten als De Ander, *interconnectedness* en het patriarchaat.

³⁴ Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature* (New York: Routledge, 1993), 48-55.

2. Radicale exclusie (extreem onderscheid)
3. Incorporatie (relationele definitie)
4. Instrumentalisme (objectificatie)
5. Homogenisatie of stereotypering³⁵

Een dergelijk model helpt niet alleen bij het aanbrengen van structuur, maar waarborgt ook de kwaliteit van een onderzoek. De theorieën van de verschillende ecofeministen – evenals de concepten – uit het eerste hoofdstuk zullen worden geïntegreerd in dit model.

Deze masterscriptie bestaat uit twee hoofdstukken. Het eerste hoofdstuk weerspiegelt het eerste deel van dit onderzoek. Het schetst een historische lijn van het ecofeminisme en behandelt de ‘kernwerken’ van de ecofeministische kunst. Het creëert daarmee een raamwerk voor het onderzoek naar het werk van Bonajo en voorziet de lezer van de kennis die nodig is om de reikwijdte van deze scriptie te begrijpen. Het tweede hoofdstuk weerspiegelt het tweede deel van dit onderzoek. Dit hoofdstuk bevat een gedetailleerde ecofeministische analyse van verschillende kunstwerken van Melanie Bonajo.

Via deze twee hoofdstukken poog ik een rijk beeld te scheppen van de wijzen waarop het werk van Bonajo – al dan niet – aansluit op het ecofeminisme. Daarbij kijk ik kritisch naar mijn eigen analyse. Want, zoals milieuwetenschapper Catriona Sandilands – terecht – waarschuwt: we moeten uiterst kritisch zijn over de veronderstelling dat elke plaats waar de woorden ‘vrouwen’ en de ‘natuur’ samen in een zin worden genoemd ecofeministisch is.³⁶

³⁵ De vijf kenmerken van dit model worden verderop in de scriptie toegelicht.

³⁶ Douglas, A. Vekoch, “Preface,” in *Ecofeminism and Rhetoric: Critical Perspectives on Sex, Technology, and Discourse* geredigeerd door Douglas A. Vakoch (New York: Berghahn Books, 2011): 8.

Hoofdstuk 1: een geschiedenis van het ecofeminisme

In 1969 schreef de feministische Amerikaanse kunstenaar Mierle Laderman Ukeles haar *Manifesto For Maintenance Art*. In dit manifest, dat aanvankelijk was bedoeld als voorstel voor de tentoonstelling *Care*, schreef Ukeles dat er in de samenleving twee basissystemen bestaan: 'ontwikkeling' en 'onderhoud'. Waar onderhoud in de samenleving echter wordt gezien als 'minder' en wordt geassocieerd met vrouwen, wordt ontwikkeling gezien als 'superieur' en geassocieerd met mannen.³⁷ In andere woorden: 'mannelijke' en 'vrouwelijke' systemen worden in onze samenleving niet gezien als gelijkwaardig. [But] in our culture," zei ze, "this 'house-keeping' wasn't supposed to be talked about." Ukeles stelde dat het begrip onderhoud anders gedefinieerd moest worden. Onderhoud, impliceerde ze, moet niet worden gezien als de mindere *ander* van ontwikkeling, maar als een constructief model voor de sociale, economische en politieke systemen van de maatschappij. Ze bedacht daarom het idee voor het performance *Earth Maintenance*. Met deze performance wilde ze de aandacht vestigen op de relevantie van onderhoud. Tegelijkertijd wees ze daarmee op het belang van het onderhouden en reinigen van de aarde en haar 'vervuilde lucht en 'verwoeste land'. Ze beschreef het kunstwerk als volgt:

"Everyday, containers of the following kinds of refuse will be delivered to the Museum:

- the contents of one sanitation truck;*
- a container of polluted air;*
- a container of polluted Hudson River;*
- a container of ravaged land.*

Once at the exhibition, each container will be serviced: purified, de-polluted, rehabilitated, recycled, and conserved by various technical (and / or pseudo-technical) procedures either by myself or scientists. These servicing procedures are repeated throughout the duration of the exhibition."

Met haar manifest was Ukeles de eerste vrouwelijke kunstenaar die de ongelijke

³⁷ "After the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?", schreef ze in haar manifest. Voor het complete manifest verwijs ik naar de website van *Arnolfini*. "Manifesto for Maintenance Art, 1969," Arnolfini, geraadpleegd op 2 mei 2019, <https://www.arnolfini.org.uk/blog/manifesto-for-maintenance-art-1969>.

behandeling van vrouwen en de natuur aankaarte.³⁸ *Manifesto for Maintenance Art* kan daarom worden gezien als een van de vroegste ecofeministische kunstwerken en daarmee een van de kernkunstwerken uit twintigste-eeuwse ecofeministische kunstgeschiedenis.³⁹

1.1. Een nieuwe orde: het besef van de vrouw als *ander* van de man

Kritieken als die van Ukeles op het beeld van de vrouw en op de vernieling van de aarde kwamen uiteraard niet uit de lucht vallen. Gevoed door het politiek activisme van bewegingen als de burgerrechtenbeweging ontstond begin jaren zestig het algehele besef onder vrouwen dat de man-vrouwrolpatronen die tot dan toe als vanzelfsprekend werden gezien, onderdeel waren van grote sociaal-politieke structuren. Vrouwen werden zich ervan bewust van dat zij niet op gelijke wijze werden behandeld als mannen. Wanneer zij zich buiten de gebaande paden van het moederschap en het huishouden wilden begeven werden zij geconfronteerd met seksisme, onderdrukking en seksuele uitbuiting. Zo schreef de belangrijke Amerikaanse feminist Betty Friedan in haar boek *The Feminine Mystique* (1962):

“Each suburban wife struggles with it alone. As she made the beds, shopped for groceries, matched slipcover material, ate peanut butter sandwiches with her children, chauffeured Cub Scouts and Brownies, lay beside her husband at night – she was afraid to ask even of herself the silent question ‘Is this all?’”

Om dit te veranderen ontstond rond de jaren zestig een groeiende groep vrouwen die streed voor de gelijkwaardige behandeling vrouwen ten opzichte van mannen.⁴⁰ Deze vrouwen stelden dat het *patriarchaat* de oorzaak is van de ongelijkwaardige behandeling; dit ‘sociale’ systeem lag volgens hen aan de basis van de westerse maatschappij dat mannen als het *Subject* ziet en vrouwen als de *Ander*. Kate Millet, een bekende Amerikaanse radicale feminist, schreef bijvoorbeeld dat ‘vrouwen de

³⁸ Het gaat hier om een ecofeministisch kunstwerk vanuit de overtuiging dat er in de samenleving binaire opposities van kracht zijn die nadelig zijn voor vrouwen en de natuur – denk aan man-vrouw, cultuur-natuur en kunst-leven.

³⁹ Hoewel het werk van Ukeles vaak wordt gezien als feministisch werk, getuigt het wel degelijk van een geloof in een verband tussen de vervuilde wereld en de mannelijke dominantie. Daarom beschouw ik haar werk, anders dan de meeste kunsthistorici die daarover schreven, als ecofeministisch.

⁴⁰Ik doel hiermee uiteraard ook op de gelijke behandeling van lesbische vrouwen en homoseksuele mannen.

voornaamste slachtoffers zijn van het patriërchaat'.⁴¹ Pas als dit patriërchaat werd bestreden, kon volgens vrouwen als Millet een einde worden gemaakt aan de ongelijkwaardige behandeling van mannen en vrouwen.⁴² Theoretici, huisvrouwen en kunstenaars – denk aan Judy Chicago en Miriam Schapiro – gebruikten daarom teksten, protesten en kunstwerken om het patriërchaat aan te vallen en hun eigen geschiedenis te schrijven, vanuit de overtuiging dat, zo stelde de Franse feminist Hélène Cixous, 'writing has been run by a libidinal and cultural – hence political, typically masculine – economy'.⁴³ Deze vrouwen, die later de 'tweede generatiefeministen' werden genoemd, boden daarmee een tegengeluid aan de gehele geschiedenis van de westerse filosofie die vrouwen tot dan toe had gezien als 'tweederangsburgers'.⁴⁴

Tegelijkertijd met de komst van een nieuwe generatie feministen ontstonden er in verschillende delen van de wereld zorgen over het milieu. Deze leidden begin jaren zeventig tot groeiende 'groene' en geweldloze bewegingen, die protesteerden tegen verschillende soorten van vernieling van de wereld, als het gebruik van kernenergie, het voeren van oorlogen en het kappen van bossen.⁴⁵ Een belangrijke inspiratiebron voor hen was bioloog Rachel Carson en haar boek *Silent Spring* (1962).⁴⁶ In dit boek beschreef deze Amerikaanse vrouw een lente waarin vogels niet langer zouden zingen, als gevolg van de milieuverontreiniging. Volgens haar moesten mensen zich niet langer tegen de natuur keren, maar met haar samenwerken. "Man is a part of nature, and his war against nature is inevitably a war against himself", zou ze later stellen. Verschillende auteurs bogen zich in de jaren daarna over de vraag of er sprake was van een ecologische crisis – en wat

⁴¹ Women are the chief victims of patriarchy", veronderstelde Kate Millet in haar invloedrijke boek *Sexual Politics* (1970). Het boek wordt over het algemeen beschouwd als de aanjager van het 'tweedegeneratiefeminisme'. Kate Millet, *Sexual Politics* (New York: Doubleday, 1970).

⁴² Kunstenaars hebben vanaf de jaren zestig veelvuldig uitdrukking gegeven aan deze en andere feministische ideeën. Denk aan Judy Chicago met haar installatie *The Dinner Party* (1974), Carolee Schneemann met haar performancestuk *Interior Scroll* (1975) en Hannah Wilke met haar reeks performances en foto's *S.O.S. Starification Object Series* (1974–82).

⁴³ Hélène Cixous, "The laugh of the medusa," in *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1, no. 4, (1976): 879.

⁴⁴ Te denken is bijvoorbeeld aan psychoanalyticus Sigmund Freud. Iris van der Tuin, "Feminisme als strijdtoneel: Simone de Beauvoir en de geschiedenis van het feminisme," in *Gender in media, kunst en cultuur*, geredigeerd door Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin, 15-32 (Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007): 15.

⁴⁴ ⁴⁵ In Amerika en Nederland protesteerden mannen en vrouwen tegen het gebruik van kernenergie. In Nederland protesteerden mensen in de jaren tachtig tegen vernietiging van grote delen bos.

⁴⁵ ⁴⁶ Rachel Carson haar boek *Silent Spring* (1962) wordt meestal gezien als katalysator van de milieubewegingen. Haar boek bracht de milieubeweging teweeg, die vorm kreeg in de eerste *Earth Day* in Amerika in 1970.

daar dan de oorzaak van kon zijn.⁴⁷ Waar feministische theorieën echter werden ontwikkeld door vrouwen, waren het in het milieudiscours vooral mannen die, vanuit mannelijk perspectieven, schreven over de oorzaken van de ecologische crisis.

In een reactie op de milieubewegingen en de ontwikkelingen binnen het feminisme begon een aantal Amerikaanse feministen haar ideeën over de inferieure positie van vrouwen te verbinden met vraagstukken over de positie van de natuur. Deze vrouwen stelden dat *manstream* benaderingen weliswaar bepalende factoren voor de ecologische crisis formuleerden, maar dat deze geen oplossing boden voor de crisis; de factoren die mannen aanwezen waren namelijk ingebed in een patriarchale constructie van de realiteit – waarin de vrouw wordt gezien als de *Ander*. Zo beargumenteerde filosoof Janis Birkeland later:

1. Radicale, mannelijke milieutheorieën zijn gebaseerd op *androcentrische* aannames en slagen er daardoor niet in om de ideologie te demystificeren die ten grondslag ligt aan de uitbuiting van natuur.⁴⁸
2. Een mannelijke benadering is niet in staat is de ‘ziekten’ van de omgang met de natuur te ondermijnen, omdat de oorzaken die mannen aanwijzen afstammen van waarden die al eeuwenlang centraal staan in het patriërchaat, zoals progressie, individualisme en instrumentalisme.
3. De theorieën van mannen zijn ‘*gender-blind*’ en zijn hierdoor niet in staat om de misbruik van macht te theoretiseren op zowel persoonlijk als politiek niveau – perspectieven van vrouwen zijn er namelijk niet in meegenomen.
4. De theorieën passen ofwel spirituele strategieën ofwel rationele strategieën toe en vormen daarom niet de ‘holistische’ benadering die noodzakelijk is om de problematiek te begrijpen.⁴⁹

46 ⁴⁷ Een van hen was de Amerikaanse man Lynn White. In zijn veel gelezen boek *The Historical Roots of Our Ecologic Crisis* (1967) stelde hij dat het Christendom de oorzaak is van deze Het Christendom zou namelijk aan de basis liggen van de westerse samenleving, die op zijn beurt de moderne wetenschap en technologie produceerde. Bovendien, stelde White, vermeldt de bijbel duidelijk dat de natuur in dienst staat van de mensheid. Voor meer informatie over zijn analyse verwijs ik naar dit boek Lynn White, “The Historical Roots of Our Ecologic Crisis,” *Science, New Series* 155, no. 3767 (1967), 1203-1207. <http://www.jstor.org/stable/1720120>.

⁴⁸ *Androcentrisme* behelst de analyse dat de man als sociale norm geldt.

⁴⁹ Janis Birkeland, “Ecofeminism: Linking Theory and Practice,” in *Ecofeminism*, geredigeerd door Greta Gaard (Philadelphia: Temple University Press, 1993), 13-59.

Kon het zijn, vroegen vrouwen zich halverwege de jaren zeventig af, dat er een verband was tussen vrouwen en de natuur. Was de natuur niet, net als de vrouw, evengoed slachtoffer van het patriërchaat? Een belangrijke analyse kwam van de Amerikaanse antropoloog Sherry Ortner in haar artikel *Is Female to Male as Nature Is to Culture?* (1974):

“What could there be in the generalized structure and conditions of existence, common to every culture, that would lead every culture to place a lower value upon women? Specifically, my thesis is that woman is being identified with [...] something that every culture devalues, something that every culture defines as being of a lower order of existence than itself [...] and that is “nature” in the most generalized sense.”⁵⁰

Ortner stelde daarmee niet alleen dat vrouwen worden geïdentificeerd met de natuur, maar wees ook op het conceptuele verband tussen onderdrukking van vrouwen en de overheersing van natuur. Door te verwijzen naar het cultuur-natuur dualisme uit de klassieke filosofie, toonde ze aan dat er een verband is tussen dat dualisme en het door feministen aangekaarte man-vrouw dualisme. Vrouwen en de natuur worden namelijk beiden beschouwd als *de Ander*, de vrouw als de ander van de man en de natuur als de ander van cultuur.⁵¹ Daarmee kaartte ze aan dat alle problemen die verband houden met de natuur in wezen sociale problemen zijn. Zo schreef ze:

“Culture [...] asserts itself to be distinct from and superior to nature, and that sense of distinctiveness and superiority rests precisely on the ability to transform – to ‘socialize’ and ‘culturize’ – nature.”

Bovendien, stelde Ortner, staan vrouwen helemaal niet dichterbij de natuur dan mannen. “Both have consciousness, both are mortal. But there are certain reasons why she appears that way.” Haar analyse – het idee dat elke milieuethiek en iedere feministische

⁵⁰ Sherry B. Ortner, “Is Female to Male as Nature Is to Culture?” in *Woman, culture, and society*, geredigeerd door M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (Palo Alto: Stanford University Press, 1974): 68-87.

⁵¹ Dit concept introduceerde de feminist Simone de Beauvoir al in 1949 in haar boek *Le deuxième sexe*. Simone de Beauvoir, “Introduction to the second sex,” In *New French Feminisms*:

ethiek die dit aspect negeert, schromelijk tekort schiet – zou later een basisuitgangspunt van het ecologisch feminisme worden.⁵²

1.2. Een feminiene wijze: de verheerlijking van vrouwen en de natuur

Op zoek naar alternatieve beelden van vrouwen en de natuur verschoof de interesse van een aantal vrouwelijke kunstenaars in de jaren zeventig naar het verband tussen de onderdrukking van vrouwen en de overheersing van de natuur. Verschillende kunstenaars creëerden een eigen 'feminiene' wijze om vrouwen en de natuur te weergeven. Een van hen was de Amerikaanse performancekunstenaar Rachel Rosenthal. In haar werk *Gaia, mon amour* (1983), dat bestaat uit een monoloog, uitte ze de 'pijn' en 'woede' van de aarde, door Gaia, de Griekse godin van de aarde, te belichamen (afb.1).⁵³ De performance begint als volgt:

*"You know me. I'm the One you haven't named. I'm the One you've never bothered to name. You've named all the others. A capital V, a capital M, a capital J. But Me, I'm a small e and I'm synonymous with dirt. When you say 'soiled', you mean filthy. You mean besmirched. Do you hear that? Do you hear the enormity of that? [...] I had a name once. In this culture's genesis I was Gaia."*⁵⁴

Rosenthal zag de performance als een manier een aanklacht te doen tegen de wijze waarop mensen, en met name mannen, omgaan met de Aarde. Hoe kan het, vroeg Rosenthal zich af, dat we de Aarde gebruiken voor ons eigen belang. Dat we haar

⁵² Tegelijkertijd met Ortner boog de Franse feminist Françoise d'Eaubonne zich over het mogelijke verband tussen de positie van vrouwen en de natuur. Volgens deze Franse zou 'de planeet weer groen worden voor iedereen, als de maatschappij het vrouwelijke geslacht centraal zou stellen'. In haar boek *Le Féminisme ou la Mort* (1974) pleitte ze daarom voor een 'ecologisch feminisme'. d'Eaubonne was daarmee de eerste persoon die de term ecofeminisme gebruikte. Hoewel d'Eaubonne en Ortner beiden wezen op een verband tussen vrouwen en de natuur, is er een wezenlijk verschil tussen hun analyses. d'Eaubonne stelde namelijk dat vrouwen de planeet weer in balans kunnen brengen, vanuit de overtuiging dat zij 'dichter bij de natuur' staan. Ortner wees echter net als veel poststructuralistische feministen op de 'sociale constructie' van de vrouw en de natuur – dit deed ze door de patriarchale naturalisatie van de vrouw en de feminisatie van de natuur aan te kaarten.

⁵³ Een deel van de performance is te bekijken op YouTube. "Gaia, mon Amour", excerpt", YouTube, geraadpleegd op 24 april 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=FTVerDGHLKg&t=127s>.

⁵⁴ Hallwalls, "Gaia, Mon Amour a performance by Rachel Rosenthal," *Hallwalls* (New York: Hallwalls, 1983), <http://www.hallwalls.org/pubs/1983.RachelRosenthal.RFS.pdf>.

onderdrukken, uitputten en vernielen. Dat we haar zien als de Ander, in plaats van als een van Ons. In een van de weinige interviews over haar werk, verklaarde ze dat het gaat over 'onze relatie tot de aarde'. "It deals with who we are as a species and how we belong on this planet."⁵⁵ Rosenthal – die de performance meerdere malen deed – was niet de enige die het symbool van de Griekse godin gebruikte in haar werk; eind jaren zeventig ontstond een groeiende groep vrouwelijke kunstenaars die het symbool van godin gebruikte in haar werk. Denk aan de Cubaans-Amerikaanse Ana Mendieta en de Hongaars-Amerikaanse Agnes Denes.⁵⁶ Deze kunstenaars zagen het symbool van Gaia, *Great Mother of Goddess* als een manier om hun politieke punten over de maatschappelijke positie van vrouwen en de natuur te uiten. Op 'verheerlijkende' wijze toonden ze daarom aan dat alle vormen van leven zijn verweven en stuk voor stuk worden gevoed door een heilige kosmische energie – oorspronkelijk afgebeeld als vrouw.⁵⁷ Hun werken werden al snel krachtige symbolen voor het helen van de 'wonden' van de samenleving.⁵⁸ Zo stelde de Amerikaanse kunsthistoricus Elinor Gadon later in haar veelgeprezen boek *The Once and Future Goddess* (1989):

"Re-imagining the Goddess in their own likenesses was a path of self-discovery for many women artists, at times a painful confrontation with the discrepancy between the power inherent in the image, and the powerlessness they felt."⁵⁹

Deze *goddess*-kunstenaars werden geïnspireerd door verschillende vrouwelijke milieuactivisten en schrijvers. Een invloedrijke tekst was het boek *New Women New Earth* (1975) van de feministische theoloog Rosemary Radford Ruether. In dit boek, dat geldt als de vroegste coherente ecofeministische ethiek, verbond de Amerikaanse de klassieke filosofie, vrouwengeschiedenis, industriële samenleving en christelijke ideologie met elkaar om de 'tweelingoverheersing' van vrouwen en de natuur aan de

⁵⁵ Associated Press, "Rachel Rosenthal, theater and performance artist, dies at 88," *The Washington Times* (13 mei 2015) geraadpleegd op 13 mei 2019, <https://www.washingtontimes.com/news/2015/may/13/rachel-rosenthal-theater-and-performance-artist-di/>.

⁵⁶ Gloria Feman Orenstein, "The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden," *Ethics & the Environment* 8, no. 1 (2003): 103-104. <https://muse.jhu.edu/>.

⁵⁷ Gloria Feman Orenstein, "The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden," *Ethics & the Environment* 8, no. 1 (2003): 103-104. <https://muse.jhu.edu/>.

⁵⁸ Gaia-kunst wordt vandaag de dag beschouwd als een van de eerste duidelijke ecofeministische tradities in de kunstgeschiedenis, die door kunst historici vaak vanuit het feminisme wordt beschouwd.

⁵⁹ Elinor Gadon, *The Once and Future Goddess* (New York: Harper & Row, 1989), 260.

kaak stellen.⁶⁰ Vrouwen, riep Ruether op, moeten inzien dat er *geen* bevrijding van vrouwen en geen oplossing voor de ecologische crisis mogelijk is in een wereld waarin 'het fundamentele model van relaties een model van overheersing is'. Ze pleitte daarom voor een radicale ecofeministische hervorming:

*"[We, women] must unite the demands of the women's movement with those of the ecological movements to envision a radical reshaping of the basic socio-economic relation and the undying values of this society."*⁶¹

Haar boek wordt beschouwd als een van de vroegste pogingen om een coherente ecofeministische ethiek samen te stellen. Doorslaggevend in haar analyse was haar theorievorming rondom *dualismen*. Ruether gebruikte dit concept om aan te tonen dat de Westerse samenleving is opgebouwd uit een netwerk van met elkaar samenhangende, hiërarchische tegenstellingen als man-vrouw, cultuur-natuur en rede-gevoel.⁶² Zolang deze dualismen niet werden overwonnen, kwam er volgens Ruether geen verandering in de posities van vrouwen en de natuur; dan zullen zij gezien blijven worden als de *dienaars* van de *meesters*.⁶³ Tegelijkertijd wees ze op de complexiteit het probleem. Zo schreef ze in het slotstuk van haar publicatie:

"How do we change the self-concept of a society from the [masculine] drives toward possession, conquest, and accumulation to the [feminine] values of reciprocity and acceptance of mutual limitation?"

De analyses van Ruether en Ortner zetten de toon voor veel andere schrijvers en filosofen, die hun werk uitbreidden, verfijnden of bekritiseerden. Denk aan filosoof Susan Griffin met haar boek *Woman and Nature: The Roaring Inside Her* (1978) en de

⁶⁰ Mary Mellor, "New Woman, New Earth: Setting the Agenda" *Organization & Environment* 10, No. 3 (September 1997), 296.

⁶¹ Rosemary Radford Ruether, *New woman, new earth: sexist ideologies and human liberation* (New York: Seabury 1975), 204.

⁶² Deze zijn 'dualistisch', omdat ze staan voor een hiërarchie; de ene helft van ieder dualisme wordt gezien als superieur aan de 'andere' helft.

⁶³ "[Because they are] created by, subject to, and ultimately alien to the nature of (male) consciousness, in whose image man made his God." Ruether, Rosemary, Radford. *New woman, new earth: sexist ideologies and human liberation*, New York: Seabury (1975), 194,195.

ecofeministische filosoof en historicus Carolyn Merchant met haar boek *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution* (1980). Het was echter pas begin jaren tachtig toen het ecofeminisme in Amerika een levendige en substantiële activistische beweging begon te worden.⁶⁴ Enerzijds was dit te danken aan de – door vrouwen geleidde – geweldloze actiebewegingen tegen kernwapens en anderzijds aan diverse ecofeministische conferenties, zoals *Women and Life on Earth: Ecofeminism in the Eighties* (1980) en *The Women's Pentagon Action* (1980).⁶⁵

1.3. Deconstructies: vrouwen en de natuur als patriarchale constructies

Eind jaren tachtig gingen steeds meer 'gewone' vrouwen zich ecofeminist noemen. Zij zagen dit als manier om hun uiteenlopende politieke punten te beschrijven over zichzelf, de maatschappij en het milieu.⁶⁶ Een belangrijke inspiratiebron voor hen was de Amerikaanse Ynestra King, die sinds de jaren zeventig actief was als activist, docent en auteur. In 1987 schreef zij het artikel *What is Ecofeminism?* (1987), dat verscheen in weekblad *The Nation*. Daarin daagde King landgenoten uit om na te denken over de manier waarop heersende geloofssystemen – lees: het *patriarchaat* – leiden tot uitbuiting van de aarde en de verdere onderdrukking van vrouwen.⁶⁷ Dankzij het artikel sloten meer vrouwen zich aan bij ecofeministische groepen, terwijl hun activisme op haar beurt weer een impuls gaf aan kunstenaars, schrijvers en academici die deze verwerkten in hun uiteenlopende ethieken. Dit leidde in 1987 tot de eerste ecofeministische conferentie, getiteld: *Ecofeminist Perspectives: Culture, Nature, Theory Conference*, waarin verschillende ecofeministische perspectieven centraal stonden. Volgens filosoof Karen Warren markeerde specifiek conferentie 'de start van een snelle bloei van ecofeministische kunst, politieke actie en theorie'.⁶⁸

Een van de kunstenaars die in deze tijd veel activistische werken maakte was de Amerikaanse Helene Aylon (afb. 2). Geïnspireerd door de Australische antinucleaire activist Helen Caldicott begon Aylon in de jaren tachtig met het langdurige project *Earth*

⁶⁴ K. Warren en N. Erkal, *Ecofeminism: Women, Culture, Nature* (Bloomington: Indiana University Press 1997), 262. Gaard, Greta. "Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Replacing Species in a Material Feminist Environmentalism." *Feminist Formations*, 23, no. 2 (2011), 28.

⁶⁵ De conferentie *Women and Life on Earth: Ecofeminism in the Eighties* (1980) vond plaats in het Amerikaanse Amherst. *The Women's Pentagon Action* (1980) in Washington, DC.

⁶⁶ K. Warren en N. Erkal, *Ecofeminism: Women, Culture, Nature* (Bloomington: Indiana University Press 1997), 263.

⁶⁷ *The Nation* is het oudste doorlopend gepubliceerde weekblad in de Verenigde Staten.

⁶⁸ K. Warren en N. Erkal, *Ecofeminism: Women, Culture, Nature* (Bloomington: Indiana University Press 1997), 263.

Ambulance (1982). Voor dit werk bouwde Aylon haar busje om tot een 'ambulance voor de aarde'. Daarin reed Aylon naar twaalf plekken van het Amerikaanse Strategische Luchtcommando, waar ze de kussenslopen van honderden Amerikaanse vrouwen verzamelde. Deze slopen, die door de vrouwen waren gevuld met aarde, beschreven hun dromen en nachtmerries. Aylon nam de slopen mee in haar ambulance, die ze in juni 1982 overhandigde aan Verenigde Naties in New York – waar op dat moment het 'Second Special Session on Nuclear Disarmament' plaatsvond. "The earth was delivered to the U.N. like a wounded body", schreef ze terugblikkend op haar werk.⁶⁹ In *Earth Ambulance* symboliseert de bus een poging om de aarde te redden van een nucleaire catastrofe. De zakken met aarde staan voor de wensen en eisen van vele verschillende vrouwen die opkomen voor de aarde en de vrouw als *de Ander*. Aylon zet daarmee een ritueel in met als doel het samenbrengen van mensen en het 'helen' van de aarde die door het patriërchaat kapot is gemaakt. Zo stelt kunsthistoricus Gloria Orenstein:

*"Through Aylon's art we learn that ritual can be both healing and empowering when its politics has a holistic context; when its critique has to do with creating a web in which the individual is linked to the whole."*⁷⁰

Kunstwerken als *Earth Ambulance* markeren een belangrijke verschuiving binnen de (eco)feministische kunstenaarspraktijk; halverwege de jaren zeventig distantieerden steeds meer feministen zich van het idee dat er een 'bijzondere relatie' bestond tussen vrouwen en de natuur, omdat vrouwen zogenaamd dichter bij de natuur stonden.⁷¹ Deze vrouwen stelden dat verheerlijken van vrouwen *essentialistisch* was, omdat deze ideeën uitgingen van een biologisch bepaalde kern. Zij geloofden daarom niet langer in de vrouwelijke beeldtaal die, bijvoorbeeld, Gaia- en Goddess-kunstenaars hanteerden. De feministische theoretici Griselda Pollock en Rosita Parker bijvoorbeeld, beargumenteerden dat verheerlijking van vrouwen er niet in slaagde hun verschillende identiteiten uit te drukken. Voor vrouwen als Pollock en Parker was essentialisme problematisch, omdat dit een reden kan zijn voor de structurele onderdrukking van vrouwen. Zij begonnen daarom het idee van een biologisch bepaald kern te verwerpen.⁷² In plaats daarvan stelden deze vrouwen dat vrouwelijkheid een sociale

⁶⁹ Gloria F. Orenstein, "Creation and healing: An empowering relationship for women artists," *Women's Studies International Forum* v8 no. 5 (1985): 454.

⁷⁰ Gloria F. Orenstein, "Creation and healing: An empowering relationship for women artists," *Women's Studies International Forum* v8 no. 5 (1985): 454.

⁷¹ Deze bijzondere relaties kwam eerder tot uiting in het werk van kunstenaar Ana Mendieta en het vroege werk van kunstenaar Agnes Denes.

⁷² Essentialisme een term die de afgelopen jaren veel gebruikt is in kritiek op het ecofeminisme.

constructie is van het patriarchaat.⁷³ Een vrouw wordt niet als vrouw geboren, maar tot vrouw ‘gemaakt’ – een analyse die feminist Simone de Beauvoir al in 1949 deed toen ze zei dat je niet ‘van nature vrouw bent maar vrouw wordt’.⁷⁴ In de jaren tachtig namen ecofeministen dit idee over. Wat zij daaraan toevoegden, is de analyse dat niet alleen ‘de vrouw’ een sociale constructie is, maar dat ook ‘de natuur als vrouw’ en het idee dat vrouwen ‘dichter bij de natuur staan’ sociale constructies zijn. Om die reden gingen zij zich richten op de *deconstructie* van deze ideeën. Overigens waren niet alle vrouwen het hiermee eens; sommige vrouwen geloofden wel degelijk in een biologisch bepaalde vrouwelijke kern. Andere vrouwen, onder wie Greta Gaard, Vandana Shiva, Mary Mellor en Ariel Salleh, richtten zich vooral op de materiële condities van vrouwen en de natuur vanuit de overtuiging dat globalisering een ‘verlengstuk’ is van het patriarchale kapitalisme.⁷⁵ Salleh bijvoorbeeld, schreef dat:

“[Ecofeminism] its first premise is that the material resourcing of women and of nature are structurally interconnected in the capitalist patriarchal system.”⁷⁶

Volgens deze ‘materiële’ ecofeministen als Salleh – ook wel ‘socialistische’ ecofeministen genoemd – was het ecofeminisme zonder deze analyse niet in staat om dualismen als westen-niet-westen en beschaafd-primitief aan te pakken, omdat fenomenen als zelfrealisatie en vooruitgang diep geworteld zijn in de globaliserende, kapitalistische samenleving.

Materiële ecofeministen als Salleh onderzoeken de effecten van globalisering op verschillende manieren. Ze kijken bijvoorbeeld naar thema’s als veranderende concepten van de staat, neo-kolonisatie, globalisering als schadelijk voor de

⁷³ Van belangrijke invloed hierop waren de Franse Poststructuralistische feministen die eind jaren zeventig veel terrein boekten. Deze vrouwen zagen de taal, die eveneens een constructie is en sterk is verweven met de patriarchale cultuur, als belangrijke oorzaak van het in stand houden van het concept van de vrouw. Hoe moeilijk het taalsysteem te bestrijden is, toont filmtheoreticus Laura Mulvey in *Visual pleasure and Narrative Cinema* (1973). Dit is een kernartikel voor de feministische cinemagrafie. Daarin schrijft ze: “How to fight the unconscious structured like a language while still caught within the language of the patriarchy?” Helena Reckitt en Peggy Phelan, *Art and Feminism*, (London en New York: Phaidon, 2001), 230.

⁷⁴ Iris van der Tuin, “Feminisme als strijdtoneel: Simone de Beauvoir en de geschiedenis van het feminisme,” in *Gender in media, kunst en cultuur*, Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin (Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007), 15.

⁷⁵ Jasmin Sydee en Sharon Beder, “Ecofeminism and Globalism” *Democracy and Nature* (Juli 2001), 281-302.

⁷⁶ Ariel Salleh, “Forword,” in *Ecofeminism*, Maria Mies en Vandana Shiva (London: Zed Books, 2014), xi.

diversiteit en de feminisering van de armoede. Bovendien geloven ze dat verbanden tussen vrouwen en de natuur zowel sociaal geconstrueerd als biologisch bepaald zijn. Deze vrouwen bewandelden daarmee in wezen de 'middenweg' tussen het cultureel en radicaal ecofeminisme; ze erkenden de rol van de biologie maar benadrukten tegelijkertijd dat deze biologie niet bepalend is voor het lot van vrouwen. Integendeel: het zijn de sociale, materiële en politieke relaties die minstens zo belangrijk zijn.⁷⁷ De diverse posities die hierboven zijn beschreven worden vandaag de dag meestal teruggebracht tot drie stromingen: het *radicaal, cultureel en materieel ecofeminisme*.

Tegen het eind van de jaren tachtig had ecofeministische kunst veel terrein geboekt onder vrouwen. Steeds meer vrouwelijke kunstenaars voelden zich aangetrokken tot het idee dat wereld een 'holistisch' geheel is, waar binnen mannen, vrouwen en de natuur op een harmonieuze manier moeten samenleven. Zo schreef de Amerikaanse kunstcriticus Gloria Orenstein in *The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden* (1987):

"Kunst is een grote transformatierol gaan spelen in het vieren van de verbondenheid van dingen en in het creëren van culturen die mensen niet tegen of boven de natuur plaatsen, maar binnen de cycli van de kosmos".⁷⁸

1.4. Intersectionaliteit: de verwevenheid van *alle* sociale onderdrukkingen

Een belangrijk artikel dat hieraan bijdroeg is *The Liberation of Nature: A Circular Affair* (1985) van de Amerikaanse Marti Kheel. Daarin sprak Kheel zich uit tegen individualisme als onderdeel van het dualistische denken van de samenleving. In plaats daarvan stelde ze een 'holistisch denken' voor dat de natuur beschouwt als 'bestaand uit individuele wezens die deel uitmaken van een dynamisch web van verbindingen waarin gevoel, emoties en genegenheid een integrale rol spelen'. Geleidelijk aan ontstond ook het inzicht dat bevrijding van vrouwen en de natuur niet kan worden bereikt zolang andere vormen van onderdrukking, zoals heteroseksisme, racisme, klasse-onderdrukking, ageïsme en

⁷⁷ Karen J. Warren, "Feminist Theory: Ecofeminist and Cultural Feminist," *International Encyclopedia of the Social and Behavioural Science*. geredigeerd door Neil J. Smelser en Paul B. Baltes, geen paginanummer. London: Elsevier, 2011. <http://www.sciencedirect.com>.

⁷⁸ Gloria Feman Orenstein, "The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden," *Ethics & the Environment* 8, no. 1 (2003): 103.

etnocentrisme niet worden aangepakt.⁷⁹ Ana Mendieta bijvoorbeeld, een Cubaans-Amerikaanse kunstenaar wier werk zowel tot het feminisme als het ecofeminisme wordt gerekend, benadrukte dat een feministische – en ecologische aanpak niet het racisme incorporeerde waar zij als niet-witte vrouw mee werd geconfronteerd:

“As women [...] came together in the feminist movement with the purpose to end domination and exploitation of the white male culture, they failed to remember us.”⁸⁰

Feministen en ecofeministen gebruikten daarom vanaf de jaren tachtig ideeën over intersectionaliteit in hun ethieken. Intersectionaliteit is een concept dat wordt gebruikt om de manier te beschrijven waarop diverse vormen van onderdrukking onderling verbonden zijn en elkaar beïnvloeden.⁸¹ “Intersectional ecofeminism [postulates] that the ‘freedom’ of humanity is not only reliant on the freedom of nature and women, but it is also reliant on the achievement of liberation for all of those at intersecting points on along these fault lines”, stelt de Amerikaanse auteur Amy Kings. Hoewel de term pas in 1989 werd geïntroduceerd door de zwarte Amerikaanse advocaat Kimberlé Crenshaw – als een manier om de verschillende ervaringen van zwarte vrouwen te omschrijven – incorporeerden (eco)feministen dit concept al vanaf de jaren tachtig in hun ethiek. Ecofeminist Carolyn Merchant bijvoorbeeld, koppelde in haar invloedrijke boek *The Death of Nature* (1980) racisme, speciësisme, seksisme, kolonialisme, kapitalisme en het mechanistische model van de natuurwetenschap aan elkaar.⁸² Ecofeministen uit de jaren negentig breidden deze ideeën verder uit. Deze komen samen in het boek

⁷⁹ Jeanneke van de Ven, “Val Plumwood: van ecofeministische rationaliteitskritiek naar intersoortelijke dialoog,” *Oikes* 45, no. 2 (2008), 45.

⁸⁰ “Investigating Identity”, *Museum of Modern Art*, https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/investigating-identity/intersecting-identities/.

⁸¹ Het Cambridge dictionary beschrijft dit als volgt: “The way in which different types of discrimination (= unfair treatment because of a person's sex, race, etc.) are linked to and affect each other.” “Intersectionality”, *Cambridge Dictionary*, geraadpleegd op 23 mei 2019, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/intersectionality>.

⁸² Dit deed ze via een analyse van het historisch samenvallen van racistische en kolonialistische 'ontdekkingsreizen', dat resulteerde in het eigen maken van 'inheemse' volken, dieren en land Greta Gaard, “Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-Placing Species in a Material Feminist Environmentalism,” *Feminist Formations*, Vol. 23, No. 2 (Summer 2011), 28.

Reweaving the World (1990). Daarin kaartte een groot aantal auteurs de verwevenheid aan van thema's als rassen en giftig afval, geboortes, verloskunde en kolonialisme en de koloniale en patriarchale 'ontwikkeling' van niet-westerse landen.

Begin jaren negentig bereikte de publieke bezorgdheid om de ecologische crisis ook de traditionele kunstwereld. Voorheen was slechts een handvol 'milieukunstenaars' bekend geworden met zijn zorgen om het milieu – denk aan Patricia Johanson en Mierle Laderman Ukeles. Nu, in de dageraad van het nieuwe decennium, werden ecologische kunstenaars massaal erkend. Opmerkelijk is het aantal vrouwen dat present was in teksten en tentoonstellingen over kunst en het milieu. Te denken is aan *Breaking Ground: Art in the Environment* (1992) in het Amerikaanse tijdschrift *Sculpture* en milieutentoonstellingen als *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions* (1992). Zo schreef kunsthistoricus Suzaan Boettger in 1994:

*“One of the most remarkable phenomena of this growing interest on the part of artists, critics, and curators is not the engagement with ecological crisis [...] – but the unusual extent of women artists.”*⁸³

In de theorievorming verschoof de ecofeministische analyse van het verkennen van de associaties van de onderdrukten, naar het aankaarten van de *structuur* van de onderdrukking en het blootleggen van wat Karren Warren introduceerde als de 'logica van de onderdrukking' en wat Val Plumwood introduceerde als het 'meestermodel' van de westerse, patriarchale cultuur.⁸⁴ In *Feminism and the Mastery of Nature* stelde de Australische filosoof Plumwood – net als veel ecofeministen – dat er in de westerse rationele samenleving een aantal dualismen bestaat, dat, net als in een schakelketting, onderling verbonden is.⁸⁵ Wat ze echter toevoegde aan dit concept is het concept *centrisme*. Met dit concept wilde ze aantonen dat er een algemene centrische structuur

⁸³ Boettger, Suzaan. "In the missionary position: Recent Feminist Ecological Art" In *New feminist criticism: art, identity, action*, geredigeerd door Joanna Frueh, Cassandra L. Langer en Arlene Raven, New York: IconEditions, 1994.

⁸⁴ 'Logica van onderdrukking' is mijn vertaling van het Engelse 'the logic of domination'.

⁸⁵ Auteurs als Ruether, Griffin, Dodson Gray, Warren en King gaven het concept dualisme eerder al een sleutelrol in hun werk. Lara Stevens, Lara, Peta Tait en Denise Varney, *Feminist Ecologies: Changing Environments in the Anthropocene* (Besingstoke: Palgrave Macmillan, 2018), 12.

bestaat, waarin de wereld wordt weergegeven in termen van de visies en interesses van 'het centrum'. Denk aan centrismen zoals androcentrisme, heterocentrisme en eurocentrisme. Volgens haar waren het niet de dualismen, maar juist de centrische structuren die verschil creëren – en tevens aan de basis liggen van de moderne politiek.⁸⁶ Plumwood beschouwde dualismen kortom niet als opzichzelfstaand, maar als *onderdelen* van de centrische structuren. Een andere belangrijke toevoeging die Plumwood deed, is het formuleren van een model voor het herkennen van dualismen. Daarin beschreef ze vijf kenmerken waaraan dualismen volgens haar moeten voldoen. Haar model zou later, in 2008, door Jeanneke van de Ven worden vertaald naar het Nederlands. Ze beschreef dit als volgt:

1. **Achtergrond:** *ontkenning door het almachtige subject in het centrum dat het zelf afhankelijk is van de als inferieur beschouwde pool; de onderkant wordt als pure en onzichtbare achtergrond gezien voor de ervaringen en daden van de bovenkant.*
2. **Radicale uitsluiting:** *ontkenning van elke overlapping of continuïteit tussen boven- en onderkant; vorming van een diepe onoverbrugbare zijns- en waarde kloof.*
3. **Inlijving (relationele definiëring):** *de onderkant wordt zuiver negatief gedefinieerd door het ontbreken van de eigenschappen, die de bovenkant in zijn superioriteit kenmerken.*
4. **Instrumentalisering:** *de onderkant wordt elke inherente waarde ontzegd, hee slechts nutwaarde als grondstof of instrument voor het bereiken van de doelstellingen van de bovenkant.*
5. **Homogenisering:** *de onderkant wordt gehomogeniseerd en gestereotypeerd en niet in zijn individuele verschillen erkend.⁸⁷*

Mede door het werk van Plumwood groeide het ecofeminisme in de jaren negentig uit tot een volwaardig filosofisch domein – wier analyses ook werden erkend binnen de milieuwetenschappen. In diezelfde periode verscheen een groot aantal publicaties dat het ecofeminisme naar een meer internationaal niveau tilde, zoals *Ecofeminism* (1993) van de Duitse socioloog Maria Mies en de Indiase wetenschapper Vandana Shiva. Dit ecofeministische boek was uniek voor haar tijd, omdat de essays daarin samen een

⁸⁶ Jeanneke van de Ven, "Val Plumwood: van ecofeministische rationaliteitskritiek naar intersoortelijke dialoog," *Oikes* 45, no. 2 (2008), 45.

⁸⁷ Jeanneke van de Ven, "Val Plumwood: van ecofeministische rationaliteitskritiek naar intersoortelijke dialoog," *Oikes* 45, no. 2 (2008), 17.

dialogo vormen tussen een West-Europese vrouw en een Indiase vrouw, vanuit niet-Amerikaans perspectief.⁸⁸ Daarnaast belichten steeds meer ecofeministen in de jaren negentig het verband tussen vrouwen en dieren. Vrouwen onder wie Lori Gruen beargumenteerden dat er geen ‘natuurlijk’ verband bestaat tussen vrouwen en dieren, maar dat deze een ‘constructie is die is gecreëerd door het patriarchaat als een middel om te onderdrukken’.⁸⁹ Vrouwen als Gruen bekritiseerden daarmee de dualismen uit de klassieke filosofie en specifiek het Kantiaanse rationalisme, die vrouwen en dieren beiden beschouwden als de *Ander*.⁹⁰ Ze verwezen daarmee bijvoorbeeld naar het werk van de filosoof Immanuel Kant. Mensen, schreef Kant ten tijden van de verlichting, zijn rationele wezens en dieren zijn niet-rationele wezens; die laatste handelen namelijk niet handelen op basis van ‘denken’ en hebben geen innerlijke waarde en dus niet het bewustzijn van een subject. Kant noemde dieren daarom ‘moreel niet van belang’. Door mannen in het rationele domein en dieren in het lichamelijke domein te plaatsen, creëerde Kant niet alleen een dualisme tussen mensen en dieren, maar verbond hij indirect ook de positie van dieren met die van vrouwen. Beiden werden namelijk geobjectificeerd en beschouwd als de *Ander* en hadden geen rechten tot het moderne rechtssysteem, dat enkel toegankelijk was voor de rationele man.⁹¹

1.5. Kruispunten: het ecofeminisme in de huidige tijd

De eeuwwisseling betekende een kantelpunt voor ecofeministische kunst. Tegen het einde van de jaren negentig nam de behoefte het verleden te onderzoeken af en begonnen kunstenaars zich te richten op het heden. Onder hen ontstond een groot besef dat de aarde, wier heelheid en integriteit meer en meer werden vernietigd in de patriarchale samenleving, moest worden geheeld; het was belangrijk om, net als de vrouwen in de jaren tachtig, te focussen op de stappen die vrouwen konden nemen om de Aarde te herstellen. Als onderdeel van deze paradigmaverschuiving gingen kunstenaars zich richten op het helen van de schade aan de aarde, via *hands-on*, wetenschappelijke en esthetische samenwerkingen met de Aarde zelf. Zij focusten zich op het helen van de relatie met de natuur. Niet om haar te domineren, maar om haar taal te begrijpen – of het nu de taal van het water, de bodem of het

⁸⁸ Ynestra King, “Engendering a Peaceful Planet: Ecology, Economy, and Ecofeminism in Contemporary Context,” *Women’s Studies Quarterly* Vol. 23, No. 3/4, *Rethinking Women’s Peace Studies* (1995), 16.

⁸⁹ Lori Gruen, “Dismantling oppression: an analysis of the connection between women and animals,” *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, Greta Gaard (Philadelphia: Temple University Press, 1993), 61.

⁹⁰ De vrouw als de *ander* van de man en het dier als de *ander* van de mens.

⁹¹ Deze analyse kwam relatief laat, omdat vrouwen altijd voorzichtig waren met het behandelen van deze link, omdat zij niet gereduceerd wilden worden tot een dier.

proces van ecologische balans was.⁹² Kunsthistoricus Orenstein verwoordde dit in 2003 als volgt:

“Ecofeministische kunstenaars uit het nieuwe millennium wijzen ons erop hoe we als bewoners van de Aarde dingen anders kunnen zien als we samenwerken met de Natuur en ons inzetten voor het ontwikkelen en onderhouden van duurzame systemen op de Aarde.”⁹³

Een recente tentoonstelling die deze praktijken toonde is *Weather Report: Art and Climate Change* (2007) van de feministische curator en theoreticus Lucy Lippard.⁹⁴ Een van de kunstwerken die in deze tentoonstelling was te zien was *Trigger Points, Tipping Points* (2007) van kunstenaar Aviva Rahmani (afb. 3). Dit werk, dat bestaat uit digitale prints, beschouwt de catastrofale effecten van klimaatverandering in drie verschillende oeverzones: de overstromingen en orkanen langs de Mississippi; de toenemende hoge waterstanden in de Ganges en de stijgende zeeën in en rondom Bangladesh en woestijnvorming langs de Nijl en in heel Darfur. Met het werk verbond Rahmani klimaatverandering met ecofeministische vragen over thema's als klasse, macht en gerechtigheid. Ze toonde aan dat niet alle naties en alle mensen evenveel verantwoordelijkheid dragen voor de opwarming van de aarde – of evenveel risico lopen op een uit de hand lopende catastrofe.⁹⁵

De grote uitdaging van het ecofeminisme van deze tijd blijft het formuleren van een krachtige benadering waarin de oorzaak van verschillende onderdrukkingsvormen kan worden erkend, buiten de grenzen van ras, klasse, soort, gender, seksualiteit leeftijd, natie, validiteit. Of, zoals Gaard in 2011 betoogde:

⁹² Gloria Feman Orenstein. "The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden," *Ethics & the Environment* 8, no. 1 (2003): 104.

⁹³ Gloria Feman Orenstein. "The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden," *Ethics & the Environment* 8, no. 1 (2003): 104.

⁹⁴ In deze tentoonstelling werden werken getoond als Mary Miss site-specific kunstwerk *Connecting the Dots: Mapping the High Water, Hazards and History of Boulder Creek* (2007) en *Trigger Points/ Tipping Points* van kunstenaar Aviva Rahmani. Ondanks dat de kunstenaars in deze tentoonstelling zichzelf niet allemaal feministisch noemen zegt Lippard: "Most of the women in the show are feminists." Regina Cornwell, "Lucy Lippard on Eco Art and Climate Change," *Women's Media Center*, 6 december 2007, <http://www.womensmediacenter.com/news-features/lucy-lippard-on-eco-art-and-climate-change>.

⁹⁵ Finis Dunaway, "Seeing Global Warming: Contemporary Art and the Fate of the Planet", *Environmental History* 14 (2009), 15-16.

“What shall we name this approach, so that future generations of feminists can find its history, its conceptual tools and activist strategies, its critique of economic imperialism, cultural and ecological colonialism, gender and species oppression? If there is to be a future for ‘New Eco-feminism’ it will need to be more cognizant of its rich and prescient history.”⁹⁶

⁹⁶ Greta Gaard, “Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Replacing Species in a Material Feminist Environmentalism”, *Feminist Formations*, 23, no. 2 (2011), 41.

Hoofdstuk 2. Vrouwen en de natuur: de *ander* in het werk van Melanie Bonajo

“Write yourself, your body must be heard” – Hélène Cixous, 1976

2.1. Melanie Bonajo: een korte introductie op het werk van de kunstenaar

Uit het eerste hoofdstuk blijkt dat er een aantal dualismen centraal staat in het ecofeminisme: *man-vrouw*, *cultuur-natuur*, *ratio-gevoel* en *slaaf-meester*. In dit hoofdstuk beschouw ik het werk van Melanie Bonajo vanuit deze dualismen. Voordat ik dit doe geef ik wat algemene informatie over het oeuvre van Bonajo, zodat u, als lezer, deze in het achterhoofd kunt houden bij het lezen van dit hoofdstuk.

Melanie Bonajo werd in 1978 geboren in het Limburgse Heerlen (afb. 4). Van 1998 tot 2002 studeerde ze aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. In 2009 en in 2010 verbleef ze aan de Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam.⁹⁷ In haar werk onderzoekt ze de heersende ideeën over vooruitgang en kijkt ze welke andere manieren van leven mogelijk zijn buiten traditionele kaders. *Anderen* – denk aan anderen van de man maar ook aan anderen van de mens – hebben een centrale plek in haar werk. Zo maak ik op uit een uitspraak die ze in 2018 deed in Het Parool:

*“Mijn werk gaat vooral over tegenstellingen. Volgens mij is er in ons westerse wereldbeeld een gebrek aan compassie ontstaan. Voor andere culturen, dieren, voor jongere of juist oudere mensen.”*⁹⁸

Ook vrouwen hebben een belangrijke plek in haar oeuvre; ze zijn de centrale figuren al haar werken. De reden die ze hiervoor geeft is dat vrouwen ‘constant worden overschaduwd door mannelijke geschiedenis’:

⁹⁷ Haar werk is op plekken getoond waaronder: Bonnefantenmuseum, Maastricht; Frankfurter Kunstverein, Frankfurt; FOAM, Amsterdam; Haus der Kunst, Munich; Manifesta 12, Palermo; MARTa Herford; STUK, Leuven; Fondazione Prada, Milan; Museum Arnhem; Mains d’Oeuvres, Saint-Ouen; De Hallen, Haarlem; EYE Film Institute, Amsterdam; De Appel Arts Centre, Amsterdam; Center for Contemporary Art, Warsaw; and the National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul.

⁹⁸ Hannah St ve, Kunstenaar Melanie Bonajo is een ge engageerde veelvraat,” *Het Parool*, 19 september 2018, <https://www.parool.nl/nieuws/kunstenaar-melanie-bonajo-is-een-geengageerde-veelvraat~b000f282/>.

‘Within contemporary, scientific psychedelic research and popular culture there is a huge lack of the female voice. Therefore, I mainly collect stories from women and during the process, try to figure out why this lack exists.’

In dit hoofdstuk behandel ik in elke paragraaf één dualisme. Binnen een dualisme behandel ik verschillende kunstwerken. Deze beschrijf, analyseer en interpreteer ik met als doel antwoord te geven op de vraag welke rol ecofeministische dualismen, en daarmee het ecofeminisme, spelen in het werk van Melanie Bonajo.

2.2. Het man-vrouwdualisme: de vrouw als de ander

Een van de eerste beelden die we zien in de film *Economy of Love* (2015) is van een donkere kamer (afb. 5). Het enige licht is afkomstig van een zachtjes flikkerend haardvuur, dat, met haar gele, blauwe en oranje tinten, nog net te zien is in een van de hoeken van de kamer. In het midden van de kamer ligt een aantal vrouwen op een tapijt. Ze zijn naakt. Hun lichamen zijn innig verstrengeld en bewegen zich herhaaldelijk – snel en op sensuele, ongecontroleerde wijze – naar elkaar toe. Na tientallen seconden begint een vrouwelijke stem een verhaal te vertellen:

“It was a very, very erupting Renaissance, Brooklyn Renaissance, where a lot of women were coming out as whores, like responsible whores, generous whores, treating whoredom as an honour and a gift for yourself and to be shared and that was deeply exiting to me.”

De film *Economy of Love* portretteert een in de New Yorkse wijk Brooklyn gevestigde beweging van vrouwelijke sekswerkers die pleiten voor een *andere* omgang met seksualiteit; een die vertrekt vanuit posities van vrouwen en het vrouwelijk orgasme. Hoewel de vrouwen zichzelf aanduiden als ‘ hoeren ’ vertellen zij dat zij zichzelf zien als ‘ spirituele seksactivisten ’. De film is opgebouwd uit verhalen van verschillende vrouwen, die achtereenvolgens hun ervaringen en visie op de maatschappij delen. De vrouwen vertellen dat ze het zien als hun missie om de conventies en heersende ideeën over intimiteit te herschikken. Ze zien het als hun persoonlijke doel om ‘ te werken met genot als sleutel tot een diepere transformatie ’ en beschouwen seks kortom als een manier om mensen te *helen* en de schaamte die vaak gepaard gaat met seks, weg te halen. De methode die Bonajo toepast om de sekswerkers te portretteren is een combinatie tussen

‘journalistieke’ audio-interviews en geënceneerde beelden die voortkomen uit haar eigen fantasie.⁹⁹ De stemmen en verhalen van de sekswerkers zijn kortom ‘echt’, maar de foto’s en videobeelden die we daarbij te zien krijgen niet. Zijn de verhalen van de vrouwen ‘echt’? Of is alles wat we zien geconstrueerd door de kunstenaar? Een antwoord hierop krijgen we niet. Zelf benadrukt Bonajo dat de vrouwen hun positie als sekswerkers gebruiken om de liefde te ‘verspreiden’. Ze doelt daarmee niet op de ‘traditionele’ vorm van betaalde seks – zoals de gangbare vorm op de Amsterdamse Wallen, maar op een spirituele, intieme vorm van seks.

In het werk komen volgens mij een heleboel dingen samen. Omdat deze paragraaf gericht is op het man-vrouwdualisme zal ik hier hoofdzakelijk aspecten analyseren die hieraan gelieerd zijn. Allereerst vermoed ik dat Bonajo verwijst naar het heersende beeld van seks, waarin, zo beargumenteren (eco)feministen, de man de norm is en er geen ruimte is voor eigenschappen die traditioneel worden geassocieerd met vrouwen, als intimiteit, tederheid en zachtheid. Dit blijkt uit uitspraken van de sekswerkers, waarin ze zeggen dat ze pleiten voor de ‘transformatie’ van de manier waarop we naar seks kijken en het ‘taboe’ dat ligt op mannen die bij ‘hoeren’ op zoek zijn naar ‘vrouwelijke’ eigenschappen als intimiteit en genegenheid. Door deze verschillende ‘traditionele’ zienswijzen uit te lichten, laat Bonajo zien dat de maatschappij zich schuldig maakt aan *backgrounding* van het vrouwelijke, oftewel: in de maatschappij wordt alles wat wordt geassocieerd met het vrouwelijke op de ‘achtergrond’ geplaatst en wordt alles wat in verband wordt gebracht met het mannelijke op de voorgrond geplaatst.¹⁰⁰ Hoe ingewikkeld *backgrounding* in elkaar steekt, beschreef Marilyn Frye in 1983:

“It is essential to the maintenance of the foreground that nothing within it refer in any way to anything in the background, and yet it depends absolutely upon the existence of the background.”¹⁰¹

Concreet betekent dit dat alles wat wordt geassocieerd met vrouwen, niet in verband mag worden gebracht met mannen – een fenomeen dat door (eco)feministen in het verleden veelvuldig is onderzocht. *Backgrounding* is in *Economy of Love* niet alleen terug te zien in de wijze waarop Bonajo de sekswerkers portretteert, maar ook in het feit *dat* ze juist de

⁹⁹ De mensen die we zien matchen kortom niet met de voice-overs die we horen.

¹⁰⁰ Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature* (New York: Routledge, 1993), 48-55.

¹⁰¹ Marilyn Frye, *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory* (New York: The Crossing Press, 1983), 167.

sekswerkers portretteert; het mag als algemeen bekend worden beschouwd dat sekswerker in de hedendaagse maatschappij worden beschouwd als vrouwen die werk doen om in dienst te staan van de man. De video gaat in tegen deze en andere ideeën. Door de sekswerkers af te beelden als actieve subjecten, geeft Bonajo de vrouwen *agency* en gaat ze in tegen het beeld van vrouwen als passieve objecten.

Een interessant aspect daarbij is het doelbewust gebruiken van het woord 'hoer'. Dit woord heeft in de samenleving een negatieve connotatie en objectiveert de vrouw. De vrouwen in deze film stellen een *andere* betekenis van het woord voor. Dat dit moeilijk is, beschrijft feministische poststructuralist en psychoanalyticus Julia Kristeva. In haar ideeën over de taal stelt ze dat deze onderdeel is van een 'structuur' die deel uitmaakt van een web van verschillende structuren – bijvoorbeeld de staat, familie en religie. Al deze structuren worden volgens haar geregeerd door de 'wet van Een'. Deze stelt dat alle structuren intern homogeen zijn en analoog zijn aan elkaar – en dus moeilijk afzonderlijk te bestrijden.¹⁰² Een begin maken aan een verandering van een betekenis lijkt echter niet onmogelijk. Zoals Cixous aantoonde, is een 'vrouwelijk schrijven' een manier meer vrouwelijke perspectieven te tonen. Doordat Bonajo met deze film een *andere* betekenis van het woord hoer presenteert in de patriarchale museumwereld, zie ik haar werk als een bijdrage aan het 'schrijven' een nieuwe betekenis van het woord 'hoer' en daarmee een poging om dualisme tussen mannen en vrouwen af te breken.

Economy of Love verwijst eveneens naar het – daarmee verweven – dualisme tussen de penis en de vagina. Dit dualisme is de afgelopen decennia door veel feministen benadrukt. Waarom, stelden vrouwen vanaf de jaren zestig, werd de vagina sinds de Griekse oudheid afgebeeld als een schampere driehoek – terwijl de penis juist tot in detail werd afgebeeld? En wat was de reden dat de kunstenaars binnen het negentiende-eeuwse realisme de vulva slechts gesluierd of beschaduwde afbeeldden – terwijl het realisme nota bene draaide om het 'realistisch' afbeelden van de wereld?¹⁰³ De kunstgeschiedenis, zo stelden feministen als Joanna Frueh, heeft altijd geprobeerd te

¹⁰² De term *signe*, dat in het Nederlands het best te vertalen is naar *taalteken*, is een term die in 1916 is bedacht door de Zwitserse linguïst en semioticus Ferdinand de Saussure en stelt dat elk taalteken bestaat uit een 'betekenaar' en een 'betekenis'. Wanneer we bijvoorbeeld kijken naar het woord 'hoer' is de betekenaar de letterlijke persoon en is het concept – of de associatie die het woord oproept – de betekenis. Feminist Julia Kristeva gebruikt dit concept om aan te tonen dat een taakteken wordt afgeleid van de plek die het heeft in het 'systeem' of de 'structuur'. Leslie W. Rabine, "Julia Kristeva: Semiotics and Women," *Pacific Coast Philology* 12 (1977), 44-47.

¹⁰³ Merel Buiting, "De naakte waarheid: hoe en waarom hedendaagse kunstenaars de vulva of vagina afbeelden in hun werk" bachelorscriptie Universiteit Utrecht, 2017), 10.

bewijzen dat mannen een penis hebben en dat vrouwen ‘niets’ hebben.¹⁰⁴ Door de vulva en vagina te reduceren tot een nauwelijks zichtbaar gebruiksvoorwerp voor de man – haar lichaam wordt immers geërotiseerd – wordt de vrouw gereduceerd tot ‘de ander’. Zo stelde de Belgische feminist en poststructuralist Luce Irigaray in *This Sex Which Is Not One* (1977):

“[A woman] is to be the beautiful object of contemplation. While her body finds itself thus eroticized, and called to a double movement of exhibition and of chaste retreat in order to stimulate the drives the ‘subject’, her sexual organ represents the horror of nothing to see. A defect in this systematics of representation and desire. A “hole” in its scopophilic lens. It is already evident in Greek statuary that this nothing-to-see has to be excluded, rejected, from such a scene of representation. Woman’s genitals are simply absent, masked, sewn back up inside their ‘crack’.”¹⁰⁵

Irigaray toont daarmee aan dat vrouwelijke seksualiteit altijd is geconceptualiseerd op basis van mannelijke parameters.

Een andere belangrijke scène die ik wil behandelen is een scène uit de film *Fake Paradise*.¹⁰⁶ In deze scène zien we een aantal vrouwen in een fotostudio. Ze zijn verzonken in hun *smartphones*. Om hen staan elementen die verwijzen naar de natuur. Hun lichamen verwijzen echter naar de hedendaagse cultuur, via dikke lagen lippenstift, politiepetten en de zwarte lijnen op hun lichaam – die doen denken aan de lijnen die een plastisch chirurg zet (afb. 6). Een techniek die Bonajo toepast is de *point of view shot*, de beelden die we halverwege in de film zien worden namelijk vanuit een bepaald oogpunt gemaakt: dat van de man. Hoe ze dat doet, kan worden uitgelegd aan de hand van het concept *to-be-looked-at-ness*. Dit concept werd eind jaren tachtig bedacht door de feministische filmtheoreticus Laura Mulvey als een manier om het effect te beschrijven dat ontstaat als mannelijke filmmakers vrouwen afbeelden vanuit een mannelijk oogpunt. Dat

¹⁰⁴ Joanna Frueh, “Feminism,” *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014*, Hilary Robinson (Hoboken: Wiley, 2001), 383.

¹⁰⁵ Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, Ithaca: Cornell University Press (1985).

¹⁰⁶ Omdat ik de rest van de film later uitgebreid behandel, ga ik nu niet dieper in op de inhoud van de hele film.

de vrouw traditioneel werd beschouwd vanuit een mannelijk, voyeuristisch oogpunt had de Amerikaan John Berger al gesteld in zijn boek *Ways of Seeing* (1972):

*“Men act, women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at.”*¹⁰⁷

Zijn ideeën zijn door veel feministen getheoretiseerd als de *male gaze* en gelden als een belangrijk thema in het feminisme en de feministische kunst. Mulvey paste deze theorie toe op films en stelde dat filmmakers bepaalde filmische middelen inzetten waardoor je als kijker het idee hebt dat je via de camera ‘meekijkt’ met de mannelijke acteur. Middelen als de cameravoering, beelduitsnede en de objectificatie van het lichaam leiden ertoe dat de kijker wordt gedwongen een mannelijk – voyeuristisch – standpunt in te nemen en vrouwen te zien als een passief object, waarnaar ‘gekeken moet worden’. Volgens Mulvey hielden dergelijke films niet alleen ongelijkheid tussen mannen en vrouwen in stand, maar leerden deze ze ook aan vrouwen om zichzelf te bekijken vanuit de *male gaze*. Hierdoor kon een vrouw zich nooit helemaal ‘heel’ kon voelen; de mogelijkheid om te zien wie ze werkelijk was haar immers ontnomen.

Terug naar het werk van Bonajo. Want: hoe kan de theorie van Mulvey worden toegepast op de films van Bonajo? En op welke wijze past deze techniek binnen de kunsttraditie? Allereerst zien we dat de vrouwen nooit de camera in kijken. Hoe dichtbij de camera ook komt of hoe intiem de plekken ook zijn die ze filmt; de vrouwen lijken zich niet bewust van het feit dat zij worden bekeken. Een andere treffende vergelijking met de theorie van Mulvey is het feit dat *alle* handelingen die zij doen, een manier zijn om een lustobject van zichzelf te creëren. De selfies die ze maken, de glitterattributen die ze dragen en de manier hoe ze over hun Instagram-pagina’s praten (“I feel like all my followers really appreciate it”) dragen stuk voor stuk bij aan de objectificatie van hunzelf als vrouwen. Mijn analyse is dat Bonajo de vrouwen hier *bewust* presenteert als objecten, als een manier om vrouwen te laten zien hoe zij traditioneel worden gepresenteerd. Door deze scène in het midden van de film te plaatsen, wordt deze als het ware gepresenteerd als een vreemd, storend element. Want: waren het niet juist de alternatieve verhalen van vrouwen die we in deze film hoorden? Vrouwen die niet gefocust waren op hun sociale media account, maar op de ‘echt belangrijke’ dingen in het leven?¹⁰⁸ Hoewel de klassieke

¹⁰⁷ John Berger, *Ways of seeing* (London: Penguin, 1972), 47.

¹⁰⁸ Tegelijkertijd biedt Bonajo hiermee een nabootsing van de manier waarop technologie

objectificatie zoals Mulvey die beschrijft tegenwoordig minder voorkomt in films, is deze nog volop van kracht in de modiefotografie, reclames, videoclipen en op internet.¹⁰⁹ Al zijn hier recent wel veel vrouwen tegenin gegaan.¹¹⁰

Een ander werk waarin het dualisme man-vrouw en de bevrijding van vrouwen uit de patriarchale structuur terugkomt is haar *selfie*-serie *Thank you for Hurting me I really Needed that* (2005-heden). Deze fotoserie bestaat uit selfies die de kunstenaar maakte op momenten dat ze zich droevig, eenzaam of kwetsbaar voelde. Wat we zien zijn selfies van een vrouw in tranen, met een vlekkerig gezicht of met grote, waterige ogen die droevig de camera in kijken (afb. 7). Ze getuigen duidelijk van een bepaalde puurheid, doordat er geen filters zijn toegepast en de vrouw geen poging doet haar emoties te verbergen. Zelf noemt Bonajo de foto's *anti-selfies*, omdat de foto's geen gestileerde beelden tone die zijn bedoeld om aandacht te trekken van mannen. Haar selfies zie ik als manier om verschillende 'ziekten' van de samenleving aan te kaarten. Allereerst zie ik de selfies als een manier om kritiek te uiten op de traditioneel 'masculiene' aard van onze beeldcultuur, waarin de man het recht van de *voyeur* krijgt. Daarnaast kan het kunstwerk worden gezien als *institutionele kritiek*. De kunstenaar wijst namelijk niet enkel op de objectificatie van vrouwen in het algemeen, maar ook op objectificatie als een algemeen geaccepteerd fenomeen in de kunst; impliciet stelt ze dat er in de kunstwereld evengoed dualismen als man-vrouw van kracht zijn. Dit onderwerp is in het verleden door talloze vrouwen aan de kaak gesteld. Denk maar aan de *Guerrilla Girls* en hun feministische werken en aan schrijfster Linda Nochlin en haar klassieker *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971).

2.3. Het meester-slaafdualisme: verschillende sociale groepen als anderen

In de vorige paragraaf belichtte ik de wijze waarop Bonajo een vrouwelijk perspectief hanteert en de manier waarop het dualisme tussen mannen en vrouwen terugkomt in haar werk. Ik toonde aan dat het werken met vrouwen voor haar een manier is om vrouwen de geschiedenis in te 'schrijven' en een *ander* perspectief op de wereld te laten zien. Ik liet niet alleen zien dat het man-vrouwdualisme een centrale plek heeft in haar

– en sociale media – onze levens beheersen.

¹⁰⁹ Anneke Smelik, "Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap," *Gender in media, kunst en cultuur*, Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin (Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007), 191.

¹¹⁰ Denk aan de Luxemburgse kunstenaar Deborah de Robertis en haar performancekunstwerk *Mirror of Origine* (2014) en het nummer *Pynk* (2018) van de zwarte zangeres Janelle Monáe.

werk, maar wees ook op 'sub-dualismen' die daar aan gelieerd zijn, zoals het penis-vaginadualisme. Voor het vormen van een gedegen onderzoek is het echter ook van belang te bepalen of – en hoe – Bonajo *andere* vormen van sociale onderdrukking belicht. Het ecofeminisme staat er tenslotte om bekend dat het alle vormen van sociale onderdrukking in verband bestudeert. Zo duidt filosoof Karen Warren het ecofeminisme op de volgende manier:

“What makes ecofeminism multicultural is that it includes in its analysis of women-nature connections the inextricable interconnections among all social systems of domination.”¹¹¹

De term multicultureel wil ik niet gebruiken; deze heeft vandaag de dag immers een andere connotatie dan in de jaren negentig. Liever vervang ik deze term voor wat ik hier presenteer als *non-hiërarchische sociale inclusie*. Deze term past naar mijn idee beter in deze tijdsgeest, omdat de term non-dualistisch is en alle sociale groepen incorporeert. De tweede paragraaf wijd ik daarom aan *andere* vormen van sociale onderdrukking, denk aan racisme en *ageism*.¹¹² Ik onderzoek hoe deze vormen terugkomen in het werk van Bonajo. Wegens de diversiteit van deze vormen kan ik deze niet plaatsen onder één specifiek dualisme; de keuze voor een dualisme als jong-oud of beschaafd-primitief zou de omvang van deze verschillende vormen van onderdrukking tekortdoen. Ik gebruik daarom het *meester-slaafdualisme*.¹¹³ Binnen dit dualisme wordt de jonge, witte, heteroseksuele man gezien als 'meester' oftewel, het subject. Diegene die hij tot zijn 'slaaf' maakt, wordt logischerwijs gezien als de *ander*.

Het eerste kunstwerk dat ik in deze paragraaf wil behandelen is de film *Nocturnal Gardening* (2016). Deze film portretteert vier vrouwen met sterk uiteenlopende achtergronden (afb 8.). Ze leven alle vier in eigen gemeenschappen en stellen stuk voor stuk de omgang met andere gemeenschappen, planten, dieren en elementen centraal. Hun visie op de wereld is een holistische: in een wereld waarin alles verbonden is, zien zij zichzelf als afhankelijke onderdelen van de gemeenschap van de natuur. Hun verhalen worden door Bonajo achtereenvolgens getoond. Het eerste personage dat we zien is Mandana, een paleolithische *revivalist*, anarchist en jager-verzamelaar uit Iran. Ze woont in het bos en leeft volledig van het land. Het

¹¹¹ Karen Warren, *Ecological Feminism* (London en New York: Routledge, 1994), 1-2.

¹¹² *Ageism* is de Engelse term voor onderdrukking op basis van leeftijd.

¹¹³ Dit dualisme komt onder meer tot uiting in de theorievorming van Val Plumwood.

tweede personage is Dafne, een boer uit Friesland. Ze is runt *Het Beloofde Varkensland*. Op haar 'varkensknuffelboerderij' leidt ze mensen op over het gedrag en het welzijn van varkens. Het derde personage, Leah, organiseert voedselrechtvaardigheid en werkt bij een familiebedrijf dat strijd voor het ontmantelen van structuren van onderdrukking in het hedendaagse voedselsysteem. Het vierde en laatste personage, Lyl, is een Navajo-muzikant en een activist voor landrechten en geweldloze communicatie. Via hun verhalen tonen ze alle vier hun eigen perspectief op een nieuwe manier van 'saamhorigheid'. Ze passen maatregelen toe die de gangbare regels opschudden en spreken zich uit voor een *antikapitalistisch* voedsel- en zorgsysteem.

Graag zoom ik in op Leah, het derde personage.¹¹⁴ Deze zwarte vrouw vertelt hoe ze een *food share farm* begon met haar zwarte buurt, vanuit de overtuiging dat gezond eten een basisrecht zou moeten zijn voor *ieder* mens (afb. 9). “[I was] struggling with living in a food *apartheid* neighbourhood”, vertelt ze terwijl we haar onkruid zien wieden tussen de rijen koolplanten, rode krulsla en komkommerplantjes. “Fresh healthy food was just not available in the neighbourhood [...], so when people found out that we could farm, they said: ‘Why don’t you start a farm for the people?’” Het werk maakt zichtbaar op welke wijze het blokkeren van toegang tot gezond eten als groenten even goed deel uit maakt van het *raamwerk van onderdrukking* van het heersende – patriarchale en kapitalistische – systeem. Leah stelt namelijk dat het hoog houden van prijzen van gezonde, verse producten ertoe leidt dat veel mensen zijn aangewezen op goedkopere producten. Het probleem is dat deze goedkopere producten vaak essentiële voedingsstoffen missen en dat de consumptie daarvan leidt tot gezondheidsproblemen als suikerziekte en oververmoeidheid. Mensen die geen toegang hebben tot gezonde voeding, kunnen op die manier geen volwaardige leden zijn van de maatschappij. “[After all], a community that is sick, can’t exist”, verklaart Leah. In andere woorden: door toegang tot gezond eten te blokkeren wordt het subjectzijn van groepen mensen ‘ontnomen’, waardoor zij worden uitgesloten van het systeem. Daardoor wordt gezonde voeding een privilege voor een bepaalde groep (in dit geval gevormd door witte, rijkere mensen) en behoort de andere groep (in dit geval gevormd door zwarte, armeren mensen) niet alleen tot een lagere voedselorde, maar ook tot lagere orde van ‘zijn’. Dit proces van onderscheiden van de armere mensen kan worden bekeken vanuit wat Plumwood noemt ‘*hyperseparation*’:

¹¹⁴ Ik hanteer de term ‘zwart’, omdat dit de term is die Leah zelf ook gebruikt om haar community aan te duiden.

“Separation may be established by denying or minimising overlap qualities and activities, and by the erection of rigid barriers to prevent contact.”¹¹⁵

Leah beschouwt zelfvoorziening in groenten en fruit op als manier om *empowerment* te creëren, door haar *subject zijn* op te eisen en de ‘scheidingen’ tussen rijk en arm, wit en zwart op te heffen. Zelfvoorziening in groenten en fruit lijkt een strategie om te transformeren van wat ecofeministen noemen ‘de ander’ naar ‘het subject’. Zo vertelt ze:

“If we have healthy food, we can be strong. If we can run our own business, we can run our own lives. Those are the building blocks of a healthy community. That’s able to resist the oppressive factors of capitalism, of racism, of white supremacy and other factors that keep us down as people.”

Het filmwerk van Bonajo versterkt het verhaal, simpelweg doordat we beelden zien waarop Leah en andere zwarte mensen actief in de communitytuin aan het werk zijn. Wanneer we het kapitalisme, racisme en de witte superioriteit net als Leah opvatten als producten van het patriërchaat – doordat ze allemaal zijn gelinkt aan cultuur, rationaliteit en beschaafdheid, die op hun beurt worden gelinkt aan de man – wordt het inherent patriarchale van dit systeem zichtbaar. Het feit dat Bonajo haar verhaal vertelt, zegt op zijn minst dat ze interesse heeft in Leahs ecofeministische opvatting over de verbanden en verhoudingen tussen mannen en vrouwen, natuur en cultuur en witte mensen en niet-witte mensen.

Net als in de andere trilogie-films van Bonajo, is de techniek die Bonajo in deze film toepast een combinatie tussen ‘journalistieke’ audio-interviews en geënceneerde beelden die voortkomen uit haar eigen fantasie. Waarin dit werk echter verschilt van de andere films is dat het een serieuze ondertoon heeft en de beelden documentair lijken. De elementen als geschminkte gezichten zijn ingeruild voor ‘echte’ gezichten zonder make-up en door de hele film zijn nauwelijks attributen te verkennen die verwijzen naar de natuur. Ook toont de film geen humor en zijn er geen *fantasy*-elementen toegepast – elementen die, zo blijkt in de volgende paragraaf, vaak voorkomen in Bonajo’s werk. Dit maakt dat je

¹¹⁵ Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature* (New York: Routledge, 1993), 49.

als kijker minder geneigd bent om de authenticiteit van de verhalen in twijfel te trekken – de film lijkt immers meer op een documentaire. Waarom Bonajo hiervoor heeft gekozen, is bij mij niet bekend.

Een ander werk dat ik wil bekijken vanuit het meester-slaaf dualisme is de film *Progress vs. Regress* (2016). Deze film, waarvan de titel letterlijk ‘vooruitgang tegenover achteruitgang’ betekent, gaat over de manier waarop moderne uitvindingen onze sociale relaties hebben veranderd (afb. 10).¹¹⁶ Of, in de woorden van de kunstenaar: de film onderzoekt hoe de ‘mythe van de vooruitgang’ onze houdingen ten aanzien van werk, geld, tijd en emoties beïnvloedt.¹¹⁷

Het verhaal wordt verteld vanuit het perspectief van Nederlandse ouderen. Op interview-achtige wijze vertellen ze hun ideeën over en ervaringen met invloedrijke uitvindingen als fototoestellen, het internet en *smartphones*. Hoewel Bonajo ook een aantal humoristische scènes heeft toegepast, heeft het merendeel van de video een serieuze, soms droevige ondertoon. Veel van de ouderen leggen namelijk uit hoe moderne ontwikkelingen verband houden met de eenzaamheid die ze voelen, bijvoorbeeld omdat ze weinig sociaal contact hebben of omdat ze niet meer worden aangeraakt door ‘echte’ mensen.

De techniek die Bonajo in de film toepast is het plaatsen van een videobeeld van een ouder persoon *over* een videobeeld dat symbool staat voor de moderne ontwikkelingen; in de video’s die we zien zijn de figuren allemaal uit hun oorspronkelijk achtergrond ‘gesneden’ en over een ander beeld heen ‘geplakt’. Zo zien we bijvoorbeeld een oudere man die een anekdote vertelt over zijn eerste autorijdervering, terwijl we op de achtergrond een bewegend beeld zien van een beeldscherm waarop de internetpagina *Google Afbeeldingen* wordt geopend en een aanwijspijl langs afbeeldingen van moderne auto’s scrollt. Daarna zien we een oudere vrouw die vertelt dat ze ‘nooit een computer heeft gehad’, terwijl we op de achtergrond een desktop zien met daarop het iconische *Windows*-icoontje. Even later zien we een oudere vrouw die een *selfiestick* krijgt aangeboden (afb. 11). Verwonderd probeert ze een foto van zichzelf te maken – terwijl we op de achtergrond het Indiase mausoleum Taj Mahal zien verschijnen. Mijn analyse is dat Bonajo oudere mensen in onze hedendaagse cultuur plaatst als manier om hedendaagse moderne fenomenen van hun ‘natuurlijke’ context te ontwrichten en daarmee de mogelijkheid te creëren deze anders te bekijken. Deze strategie wordt ook wel het *estrangement-effect* genoemd, een term die in de jaren

¹¹⁶ Deze trilogie heeft naar mijn weten nog geen naam. Het derde deel is nog niet verschenen.

¹¹⁷ “Melanie Bonajo portfolio,” *Akinci*, geraadpleegd op 13 maart 2019, <https://akinci.nl/wpcontent/uploads/2017/05/Melanie-Bonajo-2019.pdf>, 11.

dertig van de vorige eeuw werd geïntroduceerd door de Duitse theaterschrijver Bertold Brecht. Brecht gebruikte de term om de situatie in een toneelstuk te beschrijven waarin de emotionele identificatie van de toeschouwer met de personages of situaties wordt verhinderd en deze hierdoor wordt gedwongen om afstand te nemen van wat hij of zij ziet en daardoor een kritische houding kan aannemen.¹¹⁸

Terug naar het werk van Bonajo. Want: waar gebruikt ze het *estrangement-effect* voor? Allereerst blijkt dat ze de techniek inzet om ons *anders* te laten kijken naar de invloed van moderne technologie op onze sociale relaties. Bonajo plaatst kanttekeningen bij het idee dat moderne ontwikkelingen vooruitgang bieden en wil ons laten nadenken over de werkzaamheid van onze huidige, kapitalistische systemen die draaien om vooruitgang. Is een vooruitgang wel een vooruitgang als het contact dat we hebben grotendeels virtueel contact is? Als ouderen vereenzamen? Als ze aanrakingen missen? Daarnaast pleit ze voor het belang van een nieuwe manier van kijken naar ouderen; hun ervaringen en perspectieven zijn net zo waardevol als die van jongere generaties. Dit is af te leiden uit verschillende uitspraken. Een – nog niet eens zo heel oude – man zegt bijvoorbeeld:

“Jong is de norm, als je niet jong bent, hoor je er eigenlijk niet bij. Dat vind ik ongelooflijke onzin.”

Via citaten als dit citaat wijst ze op de heersende ideeën over de ouderen als de *anderen* ten opzichte van jongeren, een thema dat door diverse ecofeministen wordt behandeld aan de hand van de term *ageism*. De film is in lijn met deze theorieën, omdat de film de structuren van onze samenleving blootlegt, waarin een rationele drang naar ‘vooruitgang’ ten koste gaat van de liefdevolle, empathische en lichamelijke omgang met anderen – in dit geval ouderen. Hoe belangrijk een dergelijke omgang is, verwoordt een personage uit de film goed:

*“Het enige wat ik wens, is dat ik vooral goed met [mensen] kan omgaan. Dat ik weer een soort vriendschap voel, zelfs al lijkt het er maar een beetje op [...].
Dat je contact hebt en voelt: ja, die hoort een beetje bij mij. Want ja: ik hoef niet*

¹¹⁸ “Algemeen letterkundig lexicon”, *Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren*, geraadpleegd op 10 juni 2019, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03266.php.

rijk worden en ik hoef ook geen villa met zwembad meer te hebben. Dat is voor mij voorbij.”

2.4. Het natuur-cultuurdualisme: de natuur als de ander

In de vorige paragraaf gebruikte ik het meester-slaafdualisme om aan te tonen dat verschillende aspecten in het werk van Melanie Bonajo die betrekking hebben op non-hiërarchische sociale inclusie, aansluiten op het ecofeminisme. Om te kunnen bepalen of haar werk ecofeministisch is, is het echter noodzakelijk dat ik ook de ecologische aspecten in haar werk onderzoek. Zo benadrukt Warren:

“What makes ecological feminism feminist is its twofold commitment to the recognition and elimination of male-gender bias wherever and whenever it occurs, and to the development of practices, policies, and theories which are not male-gender biased. [...] What makes ecological feminism ecological is its understanding of and commitment to the importance of valuing and preserving ecosystems.”¹¹⁹

In deze paragraaf behandel ik daarom het cultuur-natuurdualisme en onderzoek ik welke plek dit dualisme heeft in haar werk.¹²⁰ Voordat ik hieraan begin, is het goed te noemen dat *cultuur* in het dualisme cultuur-natuur impliciet verwijst naar dualismen als mens-natuur, mens-dier en man-natuur – omdat de man traditioneel wordt gezien als het ‘ware subject’ en ‘brein’ achter cultuur. Deze met elkaar verweven dualismen beschouw ik allemaal als onderdeel van het dualisme cultuur-natuur.

Akinci, de galerie die Bonajo vertegenwoordigt, presenteert haar film *Night Soil* als een ‘experimentele documentaire die de enorme disconnectie laat zien die de meeste Westerse mensen voelen tegenover de natuur’. Het is specifiek deze film waarin deze relatie tussen cultuur en natuur expliciet aan bod komt. In *Fake Paradise* vertellen vrouwen over hun ervaring met het psychedelische middel ayahuasca. Ze vertellen dat ze het middel zien als een manier om terug te kunnen keren naar het ‘natuurlijke systeem’, door gesprekken aan te gaan met planten en onderzoek te doen naar het culturele effect van Hallucinogenen en naar de menselijke verbinding met de natuur.¹²¹ De film bestaat uit

¹¹⁹ Karen Warren, *Ecological Feminism* (London en New York: Routledge, 1994), 1-2.

¹²⁰ In andere woorden: ik belicht hoe Bonajo zich verhoudt tot de analyse van de natuur als de *Ander* van cultuur.

¹²¹ Hallucinogenen zijn stoffen die hallucinaties kunnen opwekken.

ruim tien verschillende videofragmenten. Terwijl we deze zien horen we een paar *voice-overs* waarin vrouwen – en een man – vertellen over hun ervaringen. De beelden die we zien zijn – ook hier – gebaseerd op de fantasie van de kunstenaar. De film begint met een fragment van een donker bos, waarin Melanie Bonajo – gekleed in een T-shirt van de jarennegentigpopsensatie Britney Spears – geblinddoekt door het duister tast.

Ondertussen horen we haar vertellen over haar eerste ervaring met ayahuasca en over hoe ‘bang ze was’ voor het middel voordat ze dit voor het eerst gebruikte. Het volgende beeld dat we zien is van een jonge naakte vrouw met trendy roze *balayage* in het haar. Ze houdt een groot canvas met daarop een foto van een hippe, Bali-achtige kunstlijn voor haar lichaam terwijl ze poseert op de duikplank van een bescheiden binnenzwembad (afb. 12). Ondertussen horen we een stem die vertelt hoe een ervaring met de ‘drug’ haar hielp om uit haar vastgeroeste leven te komen en om anders te kunnen kijken naar de wereld en naar zichzelf. “[When I used ayahuasca], it was this incredible moment where I stopped fighting and I let this things happen,” vertelt ze, “I never realised how exhausted I was from fighting, or from my idea of what was right.” Is het haar stem die we horen? Is de stem van iemand anders? Veel informatie krijgen we niet, doordat we de vrouw – net als alle andere vrouwen in deze film – nergens in beeld zien spreken. Minuten later, aan het einde van de film, zien we twee mannen, een vrouw en een geit op een bed van stro liggen op een open plek in het bos. De figuren ogen kalm. Hun hoofden wijzen naar elkaar toe en hun armen en benen liggen ontspannen tegen elkaar aan. Ze hebben blauwe en witte geschilderde organische vormen op hun gezichten en dragen accessoires die zijn gemaakt van natuurlijke materialen als gras en bladeren – denk aan een hoofdtooi en een rok. Als de laatste minuut van de film nadert, horen we een vrouw – we weten nog altijd niet wie – het volgende zeggen:

“I think that people that see ayahuasca as a drug are really blocking themselves from wisdom... which is a right, I guess you have.”

Daarna kijkt de geit recht in de camera, terwijl Bonajo zegt dat ayahuasca ‘geen theorie of geloof is, maar een beleving’:

“You can talk about it, you can read about it, you can make movies about it, you can make exhibitions about it, but it’s something you’ll never understand until you experience it.”

Wie het werk analyseert, zal ongetwijfeld een paar dingen opvallen. Allereerst zijn het net als in haar andere werken voornamelijk vrouwen die de verhalen vertellen. De vrouwen lijken daarmee, net als in de andere werken, te zijn ingezet om een 'vrouwelijk schrijven' te creëren en op die manier het 'grote gebrek aan vrouwelijke stemmen' te compenseren. Maar op de vrouwen ligt hier niet de nadruk; de nadruk ligt op hun verhalen over hoe Ayahuasca hen weer heeft geaard. Hoe ze, na hun connectie met de wereld en de natuur kwijt te zijn geraakt, weer verbonden werden met de wereld en haar natuur. Ook in dit werk heeft heling een belangrijke plek. De vrouwen zien Ayahuasca als een manier om zichzelf te helen en weer in contact te komen met de natuur en hun eigen lichamen – net zoals de vrouwen in *Economy of Love* seks zien een manier om te helen en in contact te komen met hun lichamen. De vrouwen worden door de kunstenaar ingezet om dit 'grotere' verhaal te vertellen.

Bonajo gebruikt verschillende middelen om dit uit te beelden. Allereerst verbeeldt ze een verhaal met een duidelijk kop en staart. Zo zien we eerst vrouwen die nog 'vast' zitten in de maatschappij en de cultuur. Het Britney Spears T-shirt en het kapsel met roze *balayage* verwijzen direct naar de westerse *mainstream* cultuur. Beide personages zijn personificaties van Bonajo's idee dat wij mensen cultuur en consumptie als onmisbaar deel zien van wie wij zijn.¹²² Deze beelden staan haaks op de beelden in het laatste fragment. Daarin zien we juist mensen die één zijn met de natuur, zijn verwijzingen naar cultuur verdwenen en hebben dieren een centrale rol. Daarnaast liggen de mensen direct op de aarde, wat een verwijzing zou kunnen zijn naar de verbinding met de aarde. Deze verbinding wordt trouwens specifiek benoemd in de film *Nocturnal Gardening*, wanneer een vrouw vertelt hoe een man zich weer verbonden voelde met de aarde, toen hij na tijden weer met zijn blote voeten over de aarde liep. Daarnaast zitten er heel direct verwijzingen in naar het cultuur-natuur dualisme, via de taal. Zo vertelt een vrouw hoe ze 'vast' zat in onze cultuur voordat ayahuasca haar weer verbond met wereld en natuur en vertelt een andere vrouw dat we onszelf moeten 'bevrijden van grenzen als gender en identiteitsrollen' – die worden gelegd binnen onze cultuur.

Het cultuur-natuur dualisme weerklinkt eveneens in *Matrix Botanica; Biosphere Above Nations* (2013). Daarin zien we, na een korte introductie, mannen en

¹²² Het mag als algemeen geaccepteerd worden beschouwd dat de spullen die we kopen, de muziek die we luisteren en de manier waarop we ons kleden tegenwoordig zijn versmolten met onze identiteiten.

vrouwen die in een bos rondlopen (afb. 13). Ze dragen attributen die gemaakt zijn van bladeren en bloemen, als hoofdtooien en schilden en kijken verbaasd – of is het verwonderd? – om zich heen. Hun gezichten zijn beschilderd met kleurrijke vormen. Op de achtergrond klikt het geluid van mysterieuze klanken, die als druppels neer lijken te dalen in het bos. Na ongeveer twee en een halve minuut, begint een vrouwenstem te vertellen. De stemt zegt het volgende:

“In this story, I am the protagonist, I am the forrest, nature, and this is my voice.”

Matrix Botanica gaat over het idee dat alle mensen op een bepaalde manier inheems zijn en, net als alle andere vormen van leven, allemaal tot de aarde behoren. In de film reflecteert de stem van de natuur op mensen. Ze legt uit hoe zij ons ziet en de vele misverstanden en interpretaties die worden veroorzaakt door het ‘Westerse filosofische raamwerk’ dat volgens haar een ‘absurde constructie is die mensen buiten de natuur plaatst’. Met het werk toont Bonajo, net als cultureel ecofeministen, aan dat alle vormen van leven zijn verweven en stuk voor stuk worden gevoed door een heilige kosmische energie – oorspronkelijk afgebeeld als vrouw. Het ‘heilige’ dat zo duidelijk tot z’n recht komt bij Gaia-kunstenaars, komt ook hier specifiek aan bod. De stem zegt namelijk dat zuurstof ‘heilig’ is en dat het water het ‘heilige’ bloed is van de aarde; beide zijn nodig om alles op aarde te laten leven. Bonajo haalt de natuur daarmee uit haar gedegradeerde positie. Door haar een inherente waarde te geven, gaat ze *instrumentalisering* van de natuur tegen – een concept dat in hoofdstuk een wordt uitgelegd aan de hand van de theorie van Val Plumwood. Bonajo gaat echter nog verder dan deinstrumentalisering. Ze plaatst de natuur *boven* cultuur. In de film zegt de stem namelijk dat natuur oneindig blijft bestaan en specifieke culturen slechts voor een bepaalde tijd blijft bestaan. “We all know [things like nations, religion and politics] come and go.” Daarmee lijkt Bonajo een *omgekeerd dualisme* te presenteren: niet cultuur, maar natuur zou belangrijk moeten zijn.

Een ander belangrijk aspect in de film is het idee dat de raamwerken die voortkomen uit cultuur, leiden tot de vervreemding van de aarde en uiteindelijk tot de ecologische crisis. Zo zegt de stem:

“Sometimes I have the feeling, some humans, not all humans, treat their relationship to me, nature, like a one nightstand. Satisfy your desire without any responsibility. Without any emotions involved, without ever looking back. I never understood that humans see themselves as separate from nature, from me, to me we are part of one body. Perhaps, if you see your relation with nature as a relation with your own body, could you have a one nightstand?”

Hier wil ik graag een vergelijking maken met de performance *Gaia, mon amour* (1983) van kunstenaar Rachel Rosenthal. In deze performance uitte Rosenthal de pijn en woede van de aarde, door de Griekse godin van de natuur, Gaia, te personifiëren. Zo zei ze:

"You know me. I'm the One you haven't named. I'm the One you've never bothered to name [...] I had a name once. In this culture's genesis I was Gaia."

Bonajo gebruikt hier hetzelfde ‘metaforische’ concept. Door in de huid te kruipen van de natuur, uit Bonajo haar verdriet en haar visie op de menselijke cultuur en haar cultivering van de natuur. Waar Rosenthal echter ‘mannelijke’ emoties als woede en geweld gebruikt, gebruikt Bonajo vooral rust, verdriet en kwetsbaarheid om haar visie over te brengen.

Een ander mens-natuurthema in Bonajo’s oeuvre is de relatie tussen mensen en dieren. Deze relatie komt aan bod in de films *Nocturnal Gardening* en *Manimal* (2012) en *Progress vs Sunsets - Re-formulating the Nature Documentary* (2017).¹²³ Deze laatste film illustreert hoe de levens van dieren nauw verweven zijn met hun online representatie en dat onze relatie met niet-menselijke dieren ‘drastisch is veranderd’ door de popularisering van amateur-natuurfotografie en film op internet. Dit wordt getoond door de ogen en stem van kinderen die gecompliceerde kwesties rondom dierenrechten, biopolitiek, slinkende hulpbronnen, ecologie, antropomorfisme waarin de natuur als de ultieme ander wordt gezien, gemakkelijk opsporen en aanpakken. Waarom Bonajo juist voor kinderen kiest, kan verklaard worden aan de hand van een interview met Bonajo in

¹²³ *Progress vs Sunsets - Re-formulating the Nature Documentary* (2017) is de tweede video van haar meest recente trilogie. Daarin doet ze onderzoek naar twee vormen van bedreiging of uitroering: de bedreiging van kwetsbare groepen in de samenleving door de ontwikkeling van ‘technokapitaal’ en de uitroeiing van gevoelens en denkvormen.

De Volkskrant op 16 september 2017. Daarin vroeg journalist Margot Pol aan Bonajo waar haar verlangen als kind naar de wilde natuur vandaan kwam:

“Kinderen hebben vaak een onzichtbaar vriendje, ze praten met dieren; ze leven empathisch vanuit emotie en intuïtie. Als kind ervaar je een diepe, harmonische relatie met alles wat leeft: alles wat jij bent, zit ook in de ander, en alles wat die ander is, zit op een bepaalde manier ook in jou. Maar dat past totaal niet bij de objectieve en rationele denkwijze van westerse volwassenen. Ik denk dat dat voor mij symbool voor de natuur is geworden. Het bos in mij, dat eruit is gekapt door cultuur en onderwijs.”¹²⁴

Het mens-dierdualisme komt ook terug in Bonajo's film *Nocturnal Gardening*. Daarmee wil ze mensen laten nadenken over andere manieren om naar dieren en naar vlees te kijken. Zo zegt een Iraanse vrouw, een van de vier personages in de film:

“So often in our culture we are disconnected with the animal. We go to the grocery store and we are eating this meat and you almost forget that it's anything from a pig and a cow.”

Een van de meest directe kritieken op het cultuur-natuur dualisme, is een scène uit de film *Fake Paradise* waarin een kamerplant, die, staand op de rug van een naakte op handen en voeten staande vrouw staat, de rollen tussen mensen en planten omdraait (afb. 14). De plant heeft een hoge, vervormde stem en zegt het volgende:

“Oh, hello. I am a potted plant. I cost five euro. I'm born in Germany and I'm single. My former owner dumped me on the street. That's how I met one of your lovely kinds. I think she's in the room too. She realised you and me are just different aspects of a single condition. That, according to your point of view, makes me a person and you a plant. And, if you agree on such a view, you

¹²⁴ Margot Pol, “Het bos in mij is eruit gekapt door cultuur en onderwijs,” *De Volkskrant* (16 september 2017), <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/het-bos-in-mij-is-eruit-gekaptdoor-cultuur-en-onderwijs~bd8c0c6a/>.

might consider me, nature, a potted plant, not merely just a commodity, and let me prove you why. Imagine for a moment, you are a potted plant. You are an excellent example of fusion between nature and culture. Imagine, with 32 chains more than humans, you have evolved some excellent and rich species on this planet. You know how to incorporate and adapt to new environments. But most of all, you have learned to live of water and sunlight. Giant turtles, they can live for three hundred years. The oldest human alive, was 112, although, she looked more like a plant to me at that age. But you, being a plant, can live for over a thousand years on water and sunlight, just water and sunlight. Wow, can you feel it? Doesn't that feel great?"

Wie deze passage ontleedt, merkt op dat deze veel prijs geeft over de intenties van de kunstenaar. Allereerst verwijst 'she' in 'I think she's in the room too' naar Bonajo zit namelijk op een stoel naast de plant. Dankzij deze kennis weten we dat de zin 'she realised you and me are just different aspects of a single condition' slaat op de manier waarop de kunstenaar de verhouding tussen de natuur en mensen ziet; Bonajo vindt dat deze allemaal behoren tot een groter geheel, waarin elk deel van dit geheel gelijk is aan een ander deel en alle delen samen *interconnected* zijn. Planten, benadrukt de pratende plant, worden in onze samenleving echter gezien als 'koopwaar'. Zij worden daarmee niet alleen naar de achtergrond geplaatst, maar ook uitgesloten, ingelijfd, geïnstrumentaliseerd en gehomogeniseerd. Hoe een dergelijk dualisme in de samenleving wordt verantwoord legde filosoof Karen Warren in 1993 treffend uit:

1. *Humans do, and plants and rocks do not, have the capacity to consciously and radically change the community in which they live.*
2. *Whatever has the capacity to consciously and radically change the community in which it lives is morally superior to whatever lacks this capacity.*
3. *Thus, humans are morally superior to plants and rocks.*
4. *For any X and Y, if X is morally superior to Y, then X is morally justified in subordinating Y.*

5. *Thus, humans are morally justified in subordinating plants and rocks*¹²⁵

Uitgaande van theorieën als die van Warren, stelt de plant hier de vraag waarom deze wordt gezien als de *Ander*. Waarom worden mensen gezien als subjecten en planten als objecten? Of om de woorden van Ortner te lenen: *is plant to human as female is to male?*¹²⁶ Een tweede belangrijke conclusie is dat Bonajo de natuur niet presenteert als gelijk, maar als *superieur* aan de mens. De plant zegt namelijk dat planten duizenden jaren kunnen leven op water en zonlicht. De oudste mens daarentegen werd maar 112 jaar oud. Wederom gebruikt Bonajo hier net als in *Matrix Botanica; Biosphere Above Nations* (2013) een *omgekeerd dualisme*. De manier waarop de figuren zijn neergezet draagt hier aan bij. De plant bevindt zich in het midden van het beeld en staat boven op de rug van de naakte vrouw. Deze compositie lijkt daarmee een letterlijke verbeelding van het *omgekeerde dualisme*: waar de mens normaal boven de natuur wordt geplaatst, staat de (gecultiveerde) natuur nu letterlijk bovenop de mens – die juist als object of koopwaar is neergezet. Hoewel men kan beargumenteren dat ze hiermee opnieuw een dualisme creëert, denk ik dat het presenteren van een *omgekeerd dualisme* voor Bonajo eerder een provocerende strategie is om onze cultuur op een *andere* manier naar de natuur te laten kijken. Dat gezegd te hebben, sluit ik dit hoofdstuk graag af met een citaat van ecofeminist Marthi Kheel uit 1993:

*“The ‘environmental crisis’ is, above all, a crisis of perception. It is a crisis not only by virtue of what our culture sees, but by virtue of what it does not see.”*¹²⁷

¹²⁵ Karen J. Warren, “The Power and the Promise of Ecological Feminism,” *Environmental Ethics* v12 n2 (1990): 129.

¹²⁶ Ik verwijs naar het artikel van Ortner. Sherry B. Ortner, “Is Female to Male as Nature Is to Culture?” in *Woman, culture, and society*, geredigeerd door M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (Palo Alto: Stanford University Press, 1974): 68-87.

¹²⁷ Marti Kheel, “From Heroic to Holistic Ethics: The Ecofeminist Challenge,” *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, Greta Gaard (Philadelphia: Temple University Press, 1993), 253.

Conclusie

In de voorgaande hoofdstukken bracht ik in beeld hoe de Nederlandse kunstenaar Melanie Bonajo zich verhoudt tot het ecofeminisme en, in het verlengde daarvan, tot de ecofeministische kunst. Op basis van mijn onderzoek stel ik dat er een *duidelijke relatie* is tussen de centrale ideeën, theorieën en concepten van het ecofeminisme en de werken van Bonajo. Hier heb ik verschillende redenen voor.

Allereerst wijst een aantal grote thema's waarmee de kunstenaar werkt duidelijk naar het ecofeminisme; de onderdrukking van vrouwen en andere sociale groepen en de overheersing van niet-menselijke natuur hebben een centrale rol in haar werk. Bovendien worden deze door Bonajo gepresenteerd als *interconnected*. Dit is bijvoorbeeld terug te zien in de manier waarop ze haar films aan elkaar linkt. *Night Soil* wordt, niet voor niets in de vorm van een trilogie gegoten; ieder deel van dit drieluik behandelt een of meerdere van de hierboven genoemde onderdrukkingen en verwijst daarmee naar de *onderlinge verbondenheid* van deze onderdrukkingen. Daarnaast behandelt ze structureel de belangrijke ecofeministische concepten, de *ander*, *interconnectedness*, *patriarchaat* en *dualismen* in haar werken. In *Progress vs. Regress* bijvoorbeeld, zijn ouderen de anderen, in *Economy of Love* zijn vrouwen de anderen en in *Nocturnal Gardening* zijn niet-witte mensen en de niet-menselijke natuur de anderen.

Wanneer we kijken naar Bonajo's artistieke uitingen en die van de ecofeministische kunstenaars, zien we eveneens treffende vergelijkingen. Deze verwijzen zowel naar artistieke uitingen uit de jaren zeventig en tachtig als uit de recentere geschiedenis. Allereerst is haar werk gerelateerd aan dat van de *goddess*-kunstenaars uit de jaren tachtig. Net als hen beeldt Bonajo de natuur af als een krachtig personage en werkt ze met verschillende symbolen die direct verwijzen naar de natuur; de attributen die gemaakt zijn van planten en bloemen staan duidelijk symbool voor het overwinnen van de duale relatie tussen cultuur en natuur. Dat er een relatie is tussen Bonajo en deze goddess-kunstenaars, is het duidelijkst zichtbaar in het verband tussen haar film *Matrix Botanica* (2013) en Rachel Rosenthals performance *Gaia, mon amour* (1983). In beide kunstwerken wordt kritiek geuit op het behandelen van natuur als de *ander* van cultuur, doordat de kunstenaar zelf in de huid kruipt van de natuur en haar een 'stem' geeft. Hoewel ik binnen mijn onderzoek geen bewijs heb kunnen vinden dat er op duidt dat Bonajo het werk van Rosenthal heeft gezien en daardoor is geïnspireerd, is het onwaarschijnlijk dat Bonajo het werk niet kent. Rosenthal was immers een bekende Amerikaanse kunstenaar, wier werk een bron van inspiratie is geweest voor verschillende vrouwen.

Ik zie eveneens een relatie met de ecofeministische kunstenaars uit de meer recente geschiedenis. Zoals Orenstein concludeerde ontstond er rond de eeuwwisseling een besef dat de aarde, wier heelheid en integriteit meer en meer werden vernietigd in de patriarchale samenleving, moest worden geheeld. Kunstenaars gingen zich daarom richten op het helen van de schade aan de aarde, via samenwerkingen met de aarde zelf. Bonajo past binnen deze traditie, omdat de vrouwen die ze kiest voor haar films, zich allemaal richten op het helen van dualismen in de maatschappij, en, daarmee in verband staand, het helen van de aarde.

Tot slot is er ook een aantal duidelijke verschillen tussen het werk van Bonajo en ecofeministische tradities. Bonajo's werk wordt gekenmerkt door humor, *fantasy* en een tikkeltjes satire – een strategie die ik nergens terugzie binnen het ecofeminisme. Ook het vervagen van de grenzen tussen wat 'echt' is en wat niet via een combinatie tussen journalistieke methodes en beelden die gebaseerd zijn op de fantasie van de kunstenaar, zie ik niet terug in het ecofeminisme. Tot slot lijkt Bonajo een van de weinige kunstenaars die alle thema's van het ecofeminisme integraal meeneemt in haar kunstenaarspraktijk.

Dat gezegd te hebben, kan Bonajo worden gezien als een ecofeministische kunstenaar die thema's van het ecofeminisme integraal behandelt en zowel oude als nieuwe strategieën en artistieke middelen toepast in haar werk.

Wegens de beperkte omvang van deze masterscriptie en de diepgang die ik hierin wilde bieden, was het niet mogelijk alle kunstwerken te analyseren. Een volgend onderzoek kan zich richten op de kunstwerken die niet zijn meegenomen in dit onderzoek. Daarnaast is het waardevol in de toekomst onderzoek te doen naar de wijze waarop het werk van Bonajo in verband staat met hedendaagse kunstenaars die zich richten op zowel ecologische en feministische thema's. Op die manier kan haar werk, naast de bredere kunsthistorische kunst, specifiek worden beschouwd in het licht van de hedendaagse kunst.

Samenvatting

We leven in een gespannen, complexe tijd. Steeds meer mensen ervaren polarisatie in de samenleving, de kloof tussen arm en rijk groeit en er gesproken van een humanitaire crisis. Daarnaast worden racisme en seksisme nog altijd beschouwd als twee van de grotere problemen van onze tijd. Ondertussen woedt een probleem dat volgens sommige wetenschappers velen malen groter is: de ecologische crisis. De vraag is of de huidige systemen zoals het kapitalisme en de democratie in staat zijn om deze problemen het hoofd te bieden of dat deze hier enkel aan bijdragen. Een heroverweging lijkt, zo klinkt steeds vaker, op zijn minst op zijn plek. Een veelbesproken kunstenaar die zich richt op het heroverwegen van huidige systemen is de Nederlandse kunstenaar Melanie Bonajo (1978). In haar werk onderzoekt ze de paradoxen die inherent zijn aan onze heersende ideeën over comfort, welvaart en technologie. Ze kijkt vanuit een vrouwelijk perspectief welke manieren van leven mogelijk zijn buiten de 'traditionele' kaders. Dit doet ze onder meer via films, performances en foto's. Ik vermoed dat haar werk verband houdt met het ecofeminisme. In deze masterscriptie breng ik daarom in beeld hoe de Nederlandse kunstenaar Melanie Bonajo zich verhoudt tot het ecofeminisme en, in het verlengde daarvan, tot de ecofeministische kunst. In hoofdstuk twee breng ik de centrale ideeën, theorieën en concepten van het ecofeminisme in beeld en schets ik de wijzen waarop deze de afgelopen vijf decennia tot uiting kwamen in de ecofeministische kunst. In hoofdstuk twee analyseer ik verschillende kunstwerken van Bonajo op inhoudelijk en visueel niveau, waarna ik deze toets aan de centrale ideeën, theorieën en concepten uit de ecofeministische theorievorming en kunst.

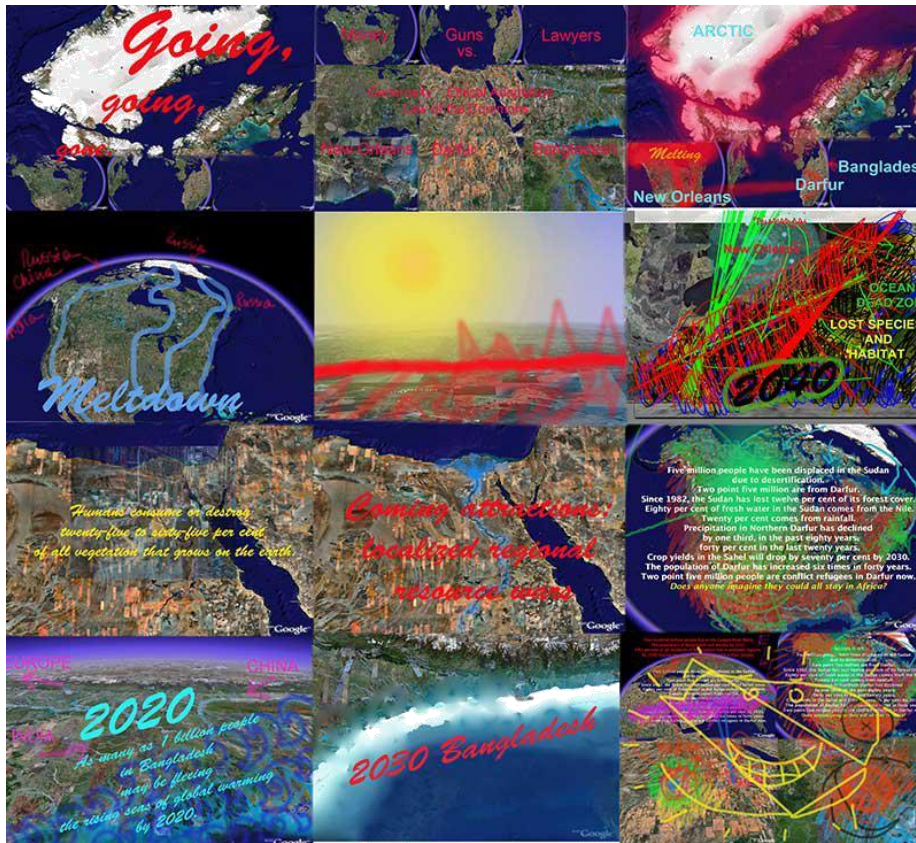
Lijst met afbeeldingen



Afbeelding 1: Rosenthal, Rachel. *Giaia, mon amour*, 1983, performance, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=FTVerDGHLKg&t=127s>.



Afbeelding 2: Aylon, Helene. *Earth Ambulance*. 1982. Multi-mediaproject. <https://www.heleneaylon.com/earth>.



Afbeelding 3: Rahmani, Aviva. *Trigger Points, Tipping Points*. 2007. Fotoprints.

http://ghostnets.com/projects/trigger_points_tipping_points/trigger_points_tipping_points.html.



Afbeelding 4: fotograaf onbekend. portret van kunstenaar Melanie Bonajo. Datum onbekend.

<https://studiumgenerale.artez.nl/nl/studies/sex+intimacy/people/melanie+bonajo/>.



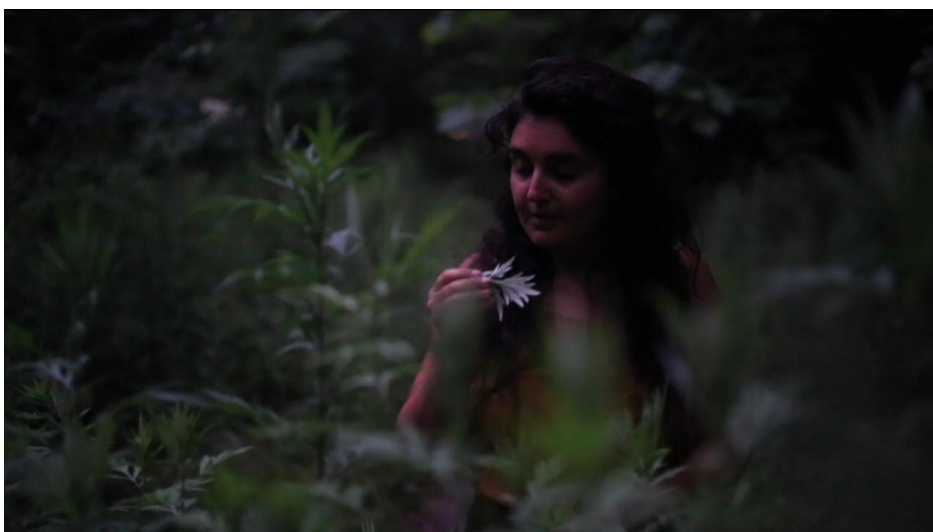
Afbeelding 5: Bonajo, Melanie. Screenshot van *Economy of Love*. 2015. Video.
<https://vimeo.com/139522929>.



Afbeelding 6: Bonajo, Melanie. Screenshot van *Fake Paradise*. 2014. Video.
<https://vimeo.com/116175657>.



Afbeelding 7: Bonajo, Melanie. Foto van de installatie *Thank you for hurting me. I really needed that...* 2005-heden. Fotoserie. Fondazione Prada's Galleria Vittorio Emanuele II, Milaan, <https://akinci.nl/wp-content/uploads/2017/05/Melanie-Bonajo-2019.pdf>.



Afbeelding 8: Bonajo, Melanie. Screenshot van *Nocturnal Gardening*. 2016. Film. <https://vimeo.com/182490774>.



Afbeelding 9: Bonajo, Melanie. Screenshot van *Nocturnal Gardening*. 2016. Film.
<https://vimeo.com/182490774>.



Afbeelding 10: Bonajo, Melanie. Screenshot van *Progress vs. Regress*. 2016. Film.
<https://vimeo.com/191942235>.



Afbeelding 11: Bonajo, Melanie. Screenshot van *Progress vs. Regress*. 2016. Film.
<https://vimeo.com/191942235>.



Afbeelding 12: Bonajo, Melanie. Screenshot van *Fake Paradise*. 2014. Video.
<https://vimeo.com/116175657>.



Afbeelding 13: Bonajo, Melanie. Screenshot van *Matrix Botanica; Biosphere Above Nations*. 2013. Film. <https://vimeo.com/78829635>.



Afbeelding 14: Bonajo, Melanie. *Fake Paradise*. 2014. Film. De Appel arts centre, Amsterdam, <https://vimeo.com/116175657>.

Literatuurlijst

“Algemeen letterkundig lexicon”, *Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren*, geraadpleegd op 10 juni 2019, https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03266.php.

Associated Press, “Rachel Rosenthal, theater and performance artist, dies at 88.” *The Washington Times*, 13 mei 2015, geraadpleegd op 13 mei 2019, <https://www.washingtontimes.com/news/2015/may/13/rachel-rosenthal-theater-and-performance-artist-di/>.

Berger, John. *Ways of seeing*. London: Penguin, 1972.

Birkeland, Janis. “Ecofeminism: Linking Theory and Practice” In *Ecofeminism*, geredigeerd door Greta Gaard, 13-59. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

Boettger, Suzaan. “In the missionary position: Recent Feminist Ecological Art” In *New feminist criticism: art, identity, action*, geredigeerd door Joanna Frueh, Cassandra L. Langer en Arlene Raven, New York: IconEditions, 1994.

Buiting, Merel. “De naakte waarheid: hoe en waarom hedendaagse kunstenaars de vulva of vagina afbeelden in hun werk.” Bachelorscriptie Universiteit Utrecht, 2017.

Cixous, Hélène. “The laugh of the medusa” In *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1, no. 4, (1976).

Cornwell, Regina. “Lucy Lippard on Eco Art and Climate Change,” Women’s Media Center, 6 december 2007, <http://www.womensmediacenter.com/news-features/lucy-lippard-on-eco-art-and-climate-change>.

Coumans, Anke. "Vervreemding als strategie." *Politiek Kunst*, Bureau de Helling, nr. 2 (2015).

De Beauvoir, S. "Introduction to the second sex" In *New French Feminisms: an anthology*, geredigeerd door Elaine Marks en Isabelle De Courtivron. New York: Schocken Books, 1981.

Den Hartog Jager, Hans. "Museum de Fundatie Zwolle – Vrijheid: de vijftig Nederlandse kernkunstwerken vanaf 1968." Rob Scholte Museum geraadpleegd op 3 mei 2019, <http://robscholtemuseum.nl/hans-den-hartog-jager-museum-de-fundatie-zwolle-vrijheid-de-vijftig-nederlandse-kernkunstwerken-vanaf-1968/>.

Dunaway, Finis. "Seeing Global Warming: Contemporary Art and the Fate of the Planet." *Environmental History* 14 (2009), 15-16.

Dworkin, Andrea. "Pornography, prostitution and a beautiful and tragic recent history." In *Not for sale: feminists resisting prostitution and pornography*, geredigeerd door Rebecca Whisnant en Christine Stark. North Melbourne, Victoria: Spinifex Press (2004), 137–158.

"Estrangement-effect (Verfremdungseffekt)", Oxford Reference, geraadpleegd op 11 juni 2019, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199532919.001.0001/acref-9780199532919-e-229>.

Frueh, Joanna. "Feminism," *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014*, geredigeerd door Hilary Robinson. Hoboken: Wiley (2001).

Frye, Marilyn. *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. New York: The Crossing Press (1983).

Gadon, Elinor. *The Once and Future Goddess*. New York: Harper & Row, 1989.

Gaard, Greta. "Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Replacing Species in a Material Feminist Environmentalism." *Feminist Formations*, 23, no. 2 (2011), 28.

Groenen, Manus. "De nieuwe modus operandi van Casco." In *Metropolis M* (9 juli 2017): https://www.metropolism.com/nl/reviews/32230_casco_de_nieuwe_modus_operandi.

Gruen, Lori. "Dismantling oppression: an analysis of the connection between women and animals" In *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, geredigeerd door Greta Gaard. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

"Hans den Hartog Jager Museum de Fundatie Zwolle vrijheid: de vijftig Nederlandse kernkunstwerken vanaf 1968", Rob Scholte Museum, geraadpleegd op 2 juni 2019, <http://robscholtemuseum.nl/hans-den-hartog-jager-museum-de-fundatie-zwolle-vrijheid-de-vijftig-nederlandse-kernkunstwerken-vanaf-1968/>.

"In Memoriam Rachel Carson" Rachelcarson.org, geraadpleegd op 17 mei 2019, <http://www.rachelcarson.org/mRachelCarson.aspx>.

"Intersectionality" Cambridge Dictionary, geraadpleegd op 14 juni 2019, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/intersectionality>.

Kheel, Marti. "From Heroic to Holistic Ethics: The Ecofeminist Challenge." In *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, geredigeerd door Greta Gaard, 243-271.

Philadelphia: Temple University Press, 1993.

King, Ynestra. "Engendering a Peaceful Planet: Ecology, Economy, and Ecofeminism in Contemporary Context." *Women's Studies Quarterly* 23, no. 3/4, *Rethinking Women's Peace Studies* (1995).

"Manifesto for Maintenance Art, 1969," Arnolfini, geraadpleegd op 2 mei 2019, <https://www.arnolfini.org.uk/blog/manifesto-for-maintenance-art-1969>.

"Melanie Bonajo portfolio," *Akinci*, geraadpleegd op 13 maart 2019, <https://akinci.nl/wp-content/uploads/2017/05/Melanie-Bonajo-2019.pdf>.

Mellor, Mary. "New Woman, New Earth: Setting the Agenda" *Organization & Environment* 10, No. 3 (September 1997), 296.

Millet, K. *Sexual Politics*. New York: Doubleday, 1970.

Nhanenge, J. *Ecofeminism: Towards Integrating the Concerns of Women, Poor People, and Nature into Development*. Lanham: Rowman Littlefield, 2011.

Orenstein, G., F. "The Greening of Gaia: Ecofeminist Artists Revisit the Garden." *Ethics & the Environment* 8, no. 1 (2003): 103-104. <https://muse.jhu.edu/>

Orenstein, G., F. "Creation and healing: An empowering relationship for women artists." *Women's Studies International Forum* 8, no 5 (1985): 454.

Ortner, S. B. "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" In *Woman, culture, and society*, geredigeerd door M. Z. Rosaldo and L. Lamphere, 68-87. Palo Alto: Stanford University Press, 1974.

Plumwood, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. New York: Routledge, 1993.

Pol, Margot. "Het bos in mij is eruit gekapt door cultuur en onderwijs'." *De Volkskrant* (16 september 2017), <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/het-bos-in-mij-is-eruit-gekapt-door-cultuur-en-onderwijs~bd8c0c6a/>.

Rabine, Leslie W. "Julia Kristéva: Semiotics and Women." *Pacific Coast Philology* 12 (1977), 41-49.

Reckitt, Helena en Phelan, Peggy. *Art and Feminism*, London en New York: Phaidon, 2001.

Rotmans, Jan. "Angst, verzet en actie: reacties op maatschappelijke omwenteling." *Sociale Vraagstukken* (24 november 2017): <https://www.socialevraagstukken.nl/angst-verzet-en-actie-reacties-op-maatschappelijke-omwenteling/>.

Ruether, Rosemary, Radford. *New woman, new earth: sexist ideologies and human liberation*, New York: Seabury, 1975.

Salleh, Ariel. "Foreword." In *Ecofeminism*, geredigeerd door Maria Mies en Vandana Shiva, xi. London: Zed Books, 2014.

Smelik, Anneke. "Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap." In *Gender in media, kunst en cultuur*, geredigeerd door Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007.

Merel Buiting, **Een Andere wereld: Melanie Bonajo en het ecofeminisme**, juni 2019.

Sociaal Cultureel Planbureau. "Niet veel zorgen over toenemende spanningen." Voor het laatst geraadpleegd op 17 juni 2019, https://www.scp.nl/Nieuws/Veel_zorgen_over_toenemende_spanningen.

Stevens, Lara, Tait, Peta en Varney, Denise. *Feminist Ecologies: Changing Environments in the Anthropocene*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018.

Sydee, Jasmin en Beder, Sharon. "Ecofeminism and Globalism." *Democracy and Nature* (2001), 281-302. <https://www.uow.edu.au/~sharonb/ecofeminism.html>.

Van de Ven, Jeanneke. "Val Plumwood: van ecofeministische rationaliteitskritiek naar intersoortelijke dialoog." *Oikos* 45, no. 2 (2008), 14-24.

Van der Tuin, Iris. "Feminisme als strijdtoneel: Simone de Beauvoir en de geschiedenis van het feminisme" In *Gender in media, kunst en cultuur*, geredigeerd door Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin, 15-32. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2007.

Van Tilburg, Merel. "The Death of Melanie Bonajo. How to unmodernize yourself and become an elf in 12 steps." *De Witte Raaf* 195, no. September-oktober (2018), <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4545>.

"Veel zorgen over toenemende spanningen," Sociaal Cultureel Planbureau, geraadpleegd op 4 juni 2019, https://www.scp.nl/Nieuws/Veel_zorgen_over_toenemende_spanningen.

Vekoch, D, A. "Preface." In *Ecofeminism and Rhetoric: Critical Perspectives on Sex, Technology, and Discourse* geredigeerd door Douglas A. Vakoch, geen paginanummers, New York: Berghahn Books, 2011.

Verheyen, Leen. "Het dualisme voorbij. Ecofeminisme en ethiek.." *Leen Verheyen Wordpress*, zonder pagina: <https://leenverheyen.wordpress.com/2013/03/25/het-dualisme-voorbij-ecofeminisme-en-ethiek/>.

Warren, J. Karren. *Ecological Feminism*. London en New York: Routledge (1994).

Warren, K., & Erkal, N. *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Warren, Karen J. "Feminist Theory: Ecofeminist and Cultural Feminist" In *International Encyclopedia of the Social and Behavioural Science*, geredigeerd door Neil J. Smelser en Paul B. Baltes, geen paginanummer. London: Elsevier, 2011.
<http://www.sciencedirect.com>.

Warren, Karen J. "The Power and the Promise of Ecological Feminism." In *Environmental Ethics* v12 n2 (1990).

White, Lynn, Jr. "The Historical Roots of Our Ecologic Crisis." *Science, New Series* 155, no. 3767 (1967), 1203-1207. <http://www.jstor.org/stable/1720120>.

Wildy, Jade. "The Artistic Progressions of Ecofeminism: The Changing Focus of Women in Environmental Art." *International Journal of the Arts in Society* 6, no (2011).