

Postkoloniaal feminisme en hedendaagse kunst:

Het koloniale verleden van Nederland en Suriname in de kunst van Iris Kensmil
en Patricia Kaersenhout

Master Thesis

Master Kunstgeschiedenis, track moderne en hedendaagse kunst

Faculteit Geesteswetenschappen

Universiteit Utrecht

Julia Gütlich, 6982719

Begeleider: Sjoukje van der Meulen

Tweede lezer: Patrick van Rossem

6 augustus 2022

15000 woorden

Voorwoord

Voor u ligt de master thesis ‘Postkoloniaal feminisme en hedendaagse kunst: Het koloniale verleden van Nederland en Suriname in de kunst van Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout’. In deze thesis is de omgang met het koloniale verleden van Nederland en Suriname in hedendaagse kunst van Surinaams-Nederlandse, vrouwelijke kunstenaars onderzocht. Aan de hand van postkoloniale feministische theorie is er gezocht naar een verklaring voor de behandeling van dit thema, om zo tot inzichten te komen die kunnen bijdragen aan het huidige inclusiviteitsdebat in de Nederlandse en internationale kunst- en cultuursector.

Mijn persoonlijke interesse in hedendaagse en feministische kunst, in combinatie met de maatschappelijke aandacht voor inclusie en diversiteit van vandaag de dag, hebben mij tot dit onderwerp gebracht. Gedurende de start van het schrijfproces liep ik stage bij Fotomuseum Den Haag, waar ik de kans kreeg om mee te werken aan een tentoonstelling over de Surinaamse schrijver Anton de Kom. Hier is mijn interesse in de relatie tussen Nederland en Suriname aangewakkerd, waarna de keuze om het werk van Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout te onderzoeken eenvoudig was gemaakt.

Deze master thesis heeft mij veel geleerd, zowel op het gebied van academische als praktische vaardigheden. Het kon soms uitdagend zijn om aan de thesis te werken in een geleidelijke overgangperiode van student naar werkend persoon, alsmede tijdens de coronavirus pandemie. De behulpzame begeleiding van mijn scriptiebegeleidster, Sjoukje van der Meulen, was hierbij van groot belang en ik wil haar hier hartelijk voor bedanken. Zonder de steun en positiviteit van mijn lieve familie, vrienden en partner had ik mij dit proces niet willen voorstellen. Aan jullie allemaal: ontzettend bedankt.

Ik wens u veel leesplezier toe.

Julia Gütlich

Den Haag, 20 juni 2022

Inhoudsopgave

Samenvatting	4
Inleiding	5
1 Theorie en methode	15
1.1. <i>Onderzoeksmethode: postkoloniaal feministisch perspectief</i>	15
1.2. <i>Theoretisch raamwerk: belangrijkste auteurs en concepten</i>	16
2 Analyse van de casussen	26
2.1. <i>De kunst van Iris Kensmil: omgang met het koloniale verleden</i>	26
2.2. <i>De kunst van Iris Kensmil: verklaring vanuit het postkoloniaal feminisme</i>	34
2.3. <i>De kunst van Patricia Kaersenhout: omgang met het koloniale verleden</i>	38
2.4. <i>De kunst van Patricia Kaersenhout: verklaring vanuit het postkoloniaal feminisme</i>	47
Conclusie	52
Bronnenlijst	55
Afbeeldingenlijst	61

Samenvatting

Het belang van inclusie en diversiteit weerklinkt momenteel in een levendige discussie in de kunst- en cultuursector over het koloniale verleden. In lijn met het groeiende bewustzijn over de sociale verantwoordelijkheid van musea, ontstond er bij de International Council of Museums (ICOM) de afgelopen jaren meer ruimte voor gesprekken over hoe om te gaan met problematische geschiedenissen zoals het koloniale verleden. Deze toonaangevende organisatie verwacht dat een meerstemmige vertelling van problematische geschiedenissen leidt tot een inclusiever historisch en intercultureel bewustzijn in de samenleving. In het postkoloniaal feminisme, een subgroep van het feminisme, komen aandacht voor inclusie, diversiteit en de koloniale geschiedenis samen. Postkoloniale feministische theorie heeft oog voor de vormen van ongelijkheid die ontstaan door de samenkomst van enerzijds racisme en kolonialisme en anderzijds seksisme en patriërchaat. Dit onderzoek analyseert vanuit een postkoloniaal feministisch perspectief hedendaagse kunst waarin de koloniale geschiedenis van Nederland en Suriname wordt aangehaald, om zo te achterhalen wat de kunst- en cultuursector kan leren van de manier waarop de kunst met deze thema's omgaat. Er zijn zes kunstwerken geselecteerd als casussen, afkomstig uit de oeuvres van twee vrouwelijke, Surinaams-Nederlandse kunstenaars: Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout. De analyse van de casussen vindt plaats op basis van twee deelvragen, om uiteindelijk tot de beantwoording van de volgende hoofdvraag te komen: 'Hoe kaarten Surinaams-Nederlandse vrouwelijke kunstenaars door middel van hun werk het koloniale verleden aan en wat is de bijdrage hiervan aan het inclusiviteitsdebat?'. Uit het onderzoek is gebleken dat de kunstwerken middels de afbeelding of verbeelding van (historische) figuren en gebeurtenissen, inhoudelijke en visuele referenties aan de westerse kunstgeschiedenis en het gebruik van een niet-westerse beeldtaal, deze geschiedenis aanhalen. Dit wordt verklaard dankzij theorie over representatie, het koloniaal discours, *differential consciousness* en intersectionaliteit. Deze resultaten sluiten aan op de omschreven verwachting bij ICOM over meerstemmige vertellingen van problematische geschiedenissen. Het onderzoek wijst uit dat de representatie van de betrokken personen bij een thema en de aanwezigheid van diverse benaderingen van een onderwerp belangrijke middelen zijn om deze meerstemmige vertellingen mogelijk te maken.

Inleiding

Hoe kaarten Surinaams-Nederlandse vrouwelijke kunstenaars door middel van hun werk het koloniale verleden aan en wat is de bijdrage hiervan aan het inclusiviteitsdebat? Dat is de hoofdvraag waardoor dit onderzoek wordt geleid. Deze vraag sluit aan op een overkoepelende discussie over inclusie en diversiteit in de kunstwereld.¹ Het speelt tevens in op de gedachte bij de International Council of Museums (ICOM) dat een meerstemmige vertelling van problematische geschiedenissen leidt tot een inclusiever historisch en intercultureel bewustzijn in de samenleving.² Dit onderzoek legt nadruk op de manier waarop Surinaams-Nederlandse vrouwelijke kunstenaars met het koloniale verleden omgaan en benut de postkoloniale feministische invalshoek als onderzoeksmethode. De belangrijkste beweegredenen hiervoor is dat het postkoloniaal feminisme aansluit op twee zeer actuele discussies in de kunstwereld en maatschappij, één over inclusie en diversiteit en één over het koloniale verleden. Het postkoloniaal feminisme biedt een theoretische basis waarop beide tendensen samenkomen. Gezien de actualiteit waarop dit kunsthistorische onderzoek inhaakt, ligt de focus bij zeer recente, hedendaagse kunst. Ondanks dat deze hoofdvraag betrekking heeft op zulke actuele onderwerpen, is er nog maar weinig onderzoek gedaan naar de relatie tussen hedendaagse kunst en postkoloniaal feminisme. Het geringe aantal wetenschappelijke studies die deze relatie wél onderzoekt, doet dit niet met betrekking tot het koloniale verleden van Nederland en Suriname of tot kunstenaars met een Surinaamse achtergrond.³ Dit onderzoek is bedoeld om een eerste bijdrage te leveren aan het opvullen van dit hiaat.

Het belang van inclusie en diversiteit weerklinkt momenteel in een levendige discussie in de kunstwereld over het koloniale verleden. In lijn met het groeiende bewustzijn over de sociale verantwoordelijkheid van musea, ontstond er bij ICOM de afgelopen jaren meer ruimte voor gesprekken over hoe om te gaan met problematische geschiedenissen zoals het koloniale verleden.⁴ Musea bepalen binnen hun muren hoe de geschiedenis wordt verteld aan het publiek en geven zo de herinnering ervan vorm. Met de ogen van vandaag wordt er nu geconstateerd dat deze vertellingen niet altijd inclusief of divers genoeg zijn geweest. De

¹ Jette Sandahl, "Addressing Societal Responsibilities Through Core Museum Functions and Methods: The Museum Definition, Prospects and Potentials," *Museum International* 71(2019)1-2, DOI: <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638016> (geraadpleegd 7 mei 2021).

² Altayli en Viau-courville, "Editorial," 4-7.

³ Sushmita Chatterjee, "What does it mean to be a postcolonial feminist? The artwork of Mithu Sen," *Hypatia* 31(2016)1: 22, <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1111/hypa.12225> (geraadpleegd 26 april 2021).

⁴ Aedín Mac Devitt, "A Note from the Managing Editor," *Museum International* 70(2018)3-4: 1-2, DOI: <https://doi.org/10.1111/muse.12203> (geraadpleegd 10 mei 2021).

overkoepelende problemen die bij ICOM worden aangehaald zijn de manier waarop de geschiedenis wordt gepresenteerd en herinnerd in musea en het culturele erfgoed dat zich in museale collecties bevindt. De oplossing voor deze problemen lijkt vooral te liggen in het aankaarten van de donkere en weggestopte bladzijden van de geschiedenis vanuit meerdere perspectieven. Zo kunnen musea bijdragen aan een inclusiever historisch en intercultureel bewustzijn in de samenleving.⁵ In de Nederlandse kunstwereld krijgt het koloniale verleden en het postkoloniale perspectief ook meer aandacht. Zo presenteerde het Rijksmuseum Amsterdam in 2021 een tentoonstelling over slavernij en bood het Stedelijk Museum Amsterdam in 2020-2021 een expositie over Surinaamse schilderkunst uit de 20^e eeuw aan.⁶

Deze aandacht voor problematische aspecten van de geschiedenis is onderdeel van een groeiend bewustzijn over het belang van inclusie en diversiteit dat zich zowel binnen als buiten de kunst- en cultuursector ontvouwt. Een toonaangevend voorbeeld hiervan is de discussie die in 2019 ontstond op de conferentie van ICOM in Kyoto, Japan omtrent de formulering van een nieuwe definitie van een museum.⁷ Een gedeelte van de definitie die destijds werd voorgesteld, luidt als volgt:

‘Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people.’⁸

De organisatie is met haar definitie toonaangevend voor musea en beleidsmakers wereldwijd. Het bewustzijn over de sociale verantwoordelijkheid van musea was sinds 2007 flink gegroeid en dit moest worden vertaald naar een passende definitie volgens de organisatie. Deze definitie zou zowel moeten reflecteren op sociale ongelijkheden en machts- en welvaartsverdelingen wereldwijd als op duurzaamheid, in tegenstelling tot de oude definitie.⁹ Deze omschreef een museum namelijk als een permanent instituut zonder winstoogmerk, in dienst van de samenleving en toegankelijk voor het publiek, dat materieel en immaterieel

⁵ Afşin Altaylı en Mathieu Viau-courville, “Editorial,” *Museum International* 70(2018)3-4: 4-7, DOI: <https://doi.org/10.1111/muse.12204> (geraadpleegd 11 mei 2021).

⁶ ‘Slavernij’, Rijksmuseum Amsterdam, geraadpleegd 13 mei 2021, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/stories/slavernij>; ‘Surinaamse school’, Stedelijk Museum Amsterdam, geraadpleegd 13 mei 2021, <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/surinaamse-school>.

⁷ Sandahl, “Adressing Societal Responsibilities Through Core Museum Functions and Methods.”

⁸ ‘ICOM announces the alternative museum definition’, International Council Of Museums. Geraadpleegd 26 april 2021, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>.

⁹ Sandahl, “Adressing Societal Responsibilities Through Core Museum Functions and Methods.”

erfgoed van de mensheid en diens omgeving verzamelt, conserveert, onderzoekt, overbrengt en tentoonstelt ten behoeve van educatie, onderzoek en plezier.¹⁰ De opvallendste inhoudelijke verschuiving tussen de oude en nieuwe museumdefinitie is de nadruk die er vanaf 2019 ligt op inclusie, diversiteit en meerstemmigheid met betrekking tot de toegankelijkheid van musea en de manier waarop musea onderwerpen bespreken. Alhoewel de voorgestelde formulering veel discussie deed oplaaien – het proces is anno 2022 nog steeds in volle gang – bleek hieruit wel dat het belang van inclusie en diversiteit tot de museumwereld was doorgedrongen.¹¹

In de Nederlandse kunst- en cultuursector wordt er gehoor gegeven aan de internationale thematiek die ICOM aankaart. Zo hebben Nederlandse brancheverenigingen de *Code Diversiteit & Inclusie* opgesteld met als doel de sector representatiever voor de samenleving te maken. Deze code is in 2021 ondertekend door grote musea zoals het Stedelijk Museum Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam en Kunstmuseum Den Haag, wat impliceert dat zij werken aan de integratie van diversiteit en inclusie in hun bedrijfsvoering.¹² Nog een voorbeeld is het samenwerkingsverband *Musea Bekennen Kleur*, dat in 2020 door twaalf musea werd gelanceerd met de doelstelling om gezamenlijk tot duurzame implementatie van inclusie, diversiteit en meerstemmigheid in de organisaties te komen.¹³ Hiernaast spelen nieuwe formuleringen ook een rol in de Nederlandse kunstwereld. In 2019 verwierp het Amsterdam Museum de term ‘Gouden Eeuw’ wegens diens eenzijdige benadering van de zeventiende eeuw waarbij negatieve aspecten van de periode, zoals slavernij en mensenhandel, onderbelicht blijven.¹⁴ Dit onderzoek focust zich op Nederland wegens de achtergrond en het toekomstige werkveld van de auteur. Een andere bepalende factor bij deze

¹⁰ ‘The museum definition: A fact sheet’, ICOM Nederland. Geraadpleegd 26 april 2021, https://www.icomnederland.nl/pdf/191129_fact_sheet_museum_definition_ENG.pdf.

¹¹ ‘The museum definition’, ICOM Nederland.

¹² ‘Code Diversiteit & Inclusie’, website Code Diversiteit & Inclusie. Geraadpleegd 26 april 2021, <https://codedi.nl/wp-content/uploads/2021/04/Code-Diversiteit-Inclusie.pdf>; [https://www.stedelijk.nl/nl/museum/inclusieve-programmering/diversiteit-en-inclusie-beleid+ ‘Inclusiviteit’](https://www.stedelijk.nl/nl/museum/inclusieve-programmering/diversiteit-en-inclusie-beleid+Inclusiviteit), Rijksmuseum Amsterdam. Geraadpleegd 26 april 2021, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/over-ons/wat-wedoen/inclusiviteit>; *Meerjarenbeleidsplan 2021-2024* (Kunstmuseum Den Haag), 26.

¹³ ‘Twaalf musea lanceren initiatief ‘Musea Bekennen Kleur’ voor meer inclusie en diversiteit’. Museum Contact, geraadpleegd 26 april 2021, <https://museumcontact.nl/nieuws/twaalf-musea-lanceren-initiatief-%E2%80%98musea-bekennen-kleur%E2%80%98-voor-meer-inclusie-en-diversiteit>.

Leden van initiatief anno 2020: Amsterdam Museum, Bonnefanten, Centraal Museum, Dordrechts Museum, Frans Hals Museum, Museum Arnhem, Museum Het Rembrandthuis, Rijksmuseum, Stedelijk Museum Amsterdam, Van Abbemuseum, Van Gogh Museum en Zeeuws Museum.

¹⁴ “Amsterdam Museum neemt afscheid van ‘Gouden Eeuw’,” *NOS Nieuws*, 12 september 2019.

keuze is de Nederlandse geschiedenis geweest, wat uitgebreider wordt toegelicht op bladzijden negen en tien.

Inclusie, diversiteit en meerstemmigheid zijn tevens van belang binnen het hedendaagse feminisme. Na de Tweede Wereldoorlog vindt in de westerse wereld een heropleving van het feminisme plaats, wat tot dan toe slechts een beperkt draagvlak kent.¹⁵ In de jaren '70 van de vorige eeuw krijgt het feminisme meer gehoor en raakt de feministische beweging voornamelijk in de Verenigde Staten wijdverbreid, zowel in de maatschappij als in de kunst. Dit beïnvloedde het feministische discours rond die tijd, dat uitgaat van een overwegend wit en westers perspectief. Desalniettemin bestaan er genoeg voorbeelden van feministische activiteiten buiten de westerse wereld uit de achttiende, negentiende en twintigste eeuw, die weinig worden benoemd in de geschiedschrijving. Het gevolg hiervan is dat het feminisme regelmatig als een recent en westers fenomeen wordt gezien.¹⁶ De feministische beweging focust zich in het beginsel op de erkenning van sociale ongelijkheid tussen mannen en vrouwen als gevolg van het patriërchaat: een sociaal systeem waarin vrouwen worden onderdrukt en uitgebuit.¹⁷ Er bestaan feministische subgroepen waarbij het witte of westerse perspectief niet de status quo is. In de basis stellen feministen zichzelf het doel om de sociale positie van de vrouw te verbeteren en logischerwijs ongelijkheid voor beide genders en andere sociale groepen te verminderen.¹⁸ Deze doelstelling bevat een duidelijk verband met de huidige tendens richting inclusie en diversiteit. Toenemende gelijkwaardigheid en diversiteit worden als belangrijke onderdelen gezien van het proces richting een inclusieve samenleving.¹⁹

Een voorbeeld van een subgroep binnen het algehele feminisme is het postkoloniaal feminisme. De basis voor deze theorie is gevormd door verschillende auteurs die artikelen hebben gepubliceerd in de jaren '80 van de vorige eeuw, waaronder Gayatri Spivak en

¹⁵ Alice S. Rossi, *The Feminist Papers: From Adams to de Beauvoir* (Boston: Northeastern University Press, 1973), 672-674; Goldberg Moses, "What's in a Name?", 762-765. Het boek *Le Deuxieme Sexe* uit 1949 van Simone de Beauvoir is een sleutelwerk in deze transitie rond de jaren '50 van de 20^e eeuw.

¹⁶ Claire Goldberg Moses, "What's in a Name?" On Writing the History of Feminism," *Feminist Studies* 38(2012)3: 757-773.

¹⁷ Jill M. Swirsky en D.J. Angelone, "Equality, empowerment and choice: What does feminism mean to contemporary women?", *Journal of Gender Studies* 25(2016)4: 445, DOI: <https://doi.org/10.1080/09589236.2015.1008429> (geraadpleegd 8 mei 2021).

¹⁸ Swirsky en Angelone, "Equality, empowerment and choice", 445; Rosemarie Buikema en Anneke Smelik, red., *Women's Studies and Culture: A Feminist Introduction*, 2e druk (Londen en New Jersey: Zed Books, 1995), 4.

¹⁹ Douwe van Houten, "Werken aan inclusie," *Journal of Social Intervention: Theory and Practice* 17(2008)3: 48, DOI: <http://doi.org/10.18352/jsi.77> (geraadpleegd 10 mei 2021).

Chandra Talpade Mohanty.²⁰ Het postkoloniaal feminisme kan worden gedefinieerd als een kritische blik op sociale ongelijkheden die het gevolg zijn van machtsverhoudingen gerelateerd aan zowel koloniale verledens als het patriarchaat. Postkoloniale feministische theorie onderzoekt hoe deze ongelijkheden geconstrueerd en behouden worden in een historische, politieke, economische en culturele context.²¹ De theorie heeft oog voor de samenkomst van kolonialisme en patriarchaat of gender en ras.²² De overtuigingen dat ras de ongelijkheid en onderdrukking van vrouwen beïnvloedt en dat er geen universele definitie van het feminisme kan worden geformuleerd, liggen ten grondslag aan de subgroep.²³ Door het perspectief van de niet-witte en/of niet-westerse vrouw te benutten, wordt er een bredere visie op situaties aangeboden waarbij er geen sprake meer is van westerse hegemonie.²⁴ Binnen deze feministische stroming zijn de begrippen inclusie, diversiteit en meerstemmigheid relevant. Dit verbindt het postkoloniaal feminisme met de omschreven discussies in de kunstwereld.²⁵

Zoals reeds benoemd heeft dit onderzoek betrekking op de Nederlandse kunstwereld vanwege het uitgebreide verleden van Nederland als koloniale bezetter. In dit onderzoek wordt het verleden van Nederland en één voormalige kolonie in het bijzonder aangehaald, namelijk Suriname. Verschillende voormalige koloniën werden ook verschillend behandeld door de bezetter, zowel ten tijde van kolonisatie als dekolonisatie.²⁶ Door op het koloniale verleden van Nederland en Suriname te focussen wordt het onderzoek duidelijk omkaderd. Er is voor de geschiedenis van Nederland en Suriname gekozen omdat er nog geen onderzoek is uitgevoerd waarin de relatie tussen hedendaagse kunst en postkoloniaal feminisme wordt

²⁰ Reina Lewis en Sara Mills, red., *Feminist Postcolonial Theory: A Reader* (New York: Routledge, 2003), 1-3.

²¹ Umme Al-wazedi, "Postcolonial Feminism," in *Companion to Feminist Studies*, red. Nancy A. Naples (Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2021), 155-157.

²² De term 'ras' verwijst naar de fysieke kenmerken van mensen, zoals hun huidskleur, en de indeling die op basis hiervan wordt gemaakt. In raciaal denken wordt dit kenmerk gebruikt om een vaststaand verschil tussen mensen te duiden en hier wordt een hiërarchie aan verbonden. Volgens koloniale ideologieën staat de witte Europeaan bovenaan bij deze hiërarchie. Ras is geen biologisch feit, maar heeft wel discriminatie, vooroordelen en ongelijkheid tot gevolg. Er is geen alternatief voor deze term en het benoemen van de term is belangrijk om het over racisme te kunnen hebben, zeker in de postkoloniale feministische context. Wanneer een auteur de term gebruikt, wordt dit ook zo overgenomen in dit onderzoek. Zie voor meer informatie over deze term: Modest, Wayne en Robin Lelijveld, red., *Woorden doen ertoe: Een Incomplete Gids voor woordkeuze binnen de culturele sector* (Amsterdam: Tropenmuseum, Afrikamuseum, Museum Volkenkunde en Wereldmuseum, 2018), 140.

²³ Maura Reilly en Linda Nochlin, *Global Feminisms*, 28-29.

²⁴ Deepika Bahri, "Feminism in/and postcolonialism," in *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, red. Neil Lazarus (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 199-202.

²⁵ Altayli en Viau-courville, "Editorial," 4-7.

²⁶ John Jansen van Galen, *Afstand van de koloniën: Het Nederlandse dekolonisatiebeleid 1942-2010* (Doctoraalscriptie Universiteit van Amsterdam, 2013).

bekeken met de Surinaamse geschiedenis en kunst als voorbeeld. De nadruk op Suriname komt tot uiting middels de kunstwerken die zijn geselecteerd als casussen. Dit zijn kunstwerken van twee vrouwelijke Nederlandse kunstenaars met een Surinaamse achtergrond, namelijk Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout. Zij zijn relevant voor dit onderzoek door hun achtergrond, gender en de inhoud van hun werk: beiden wijden hun oeuvre aan onderwerpen als kolonialisme, zwartheid en feminisme.²⁷ De kunst die beide vrouwen produceren kan daarom worden begrepen vanuit postkoloniale feministische theorie. Er is gekozen voor twee vrouwelijke kunstenaars omdat de basis van het postkoloniaal feminisme bij het perspectief van de niet-witte en/of niet-westerse vrouw ligt.²⁸ Per kunstenaar zijn drie kunstwerken geselecteerd ter analyse. Het was belangrijk dat de kunstwerken het koloniale verleden aanhalen zodat deze aansluiten op de hoofdvraag van het onderzoek. Hiernaast zijn de casussen per kunstenaar zo geselecteerd dat elk kunstwerk vanuit een andere invalshoek het thema postkoloniaal feminisme met betrekking tot het koloniale verleden van Nederland en Suriname behandelt. Dit blijkt uit de visuele, materiële en inhoudelijke middelen waarmee de kunstwerken dit doen. Voor beide kunstenaars zijn vergelijkbare casussen geselecteerd wat die invalshoeken betreft. Ook de uitvoeringen hiervan zijn vergelijkbaar: zo is er voor beide kunstenaars een installatie en een portrettenreeks of groepsportret geselecteerd. Deze keuzes dragen bij aan de kwaliteit van het onderzoek; het maakt niet alleen een gegronde vergelijking van alle casussen mogelijk, maar ook maakt het de resultaten zo allesomvattend mogelijk.

Iris Kensmil is geboren in 1970 te Amsterdam uit Surinaamse ouders die naar Nederland zijn geëmigreerd. Als kind groeit Kensmil op bij haar grootouders in Paramaribo en vanaf haar tienerjaren woont zij weer in Amsterdam. Ze studeerde beeldende kunst aan Academie Minerva in Groningen en voltooide een kunstenaarsresidentie in New York. Kensmil maakt schilderijen, tekeningen en installaties met technieken die veelal zijn gebaseerd op Europese tradities. Haar werk is overwegend figuratief.²⁹ Herinneringen zijn belangrijk in haar oeuvre; hiermee refereert zij zowel aan haar geheugen als aan historische gebeurtenissen en figuren die betrekking hebben op zwarte emancipatiebewegingen. Voorbeelden hiervan zijn zwarte intellectuelen, activisten en muzikanten.³⁰ De geschiedenis, herinnering en emancipatie van de zwarte mens vormt de rode draad in Kensmils oeuvre,

²⁷ 'Iris Kensmil', Framer Framed, geraadpleegd 14 mei 2021, <https://framerframed.nl/mensen/iris-kensmil/>; 'About me', website Patricia Kaersenhout, geraadpleegd 14 mei 2021, <https://www.pkaersenhout.com/bio>.

²⁸ Bahri, "Feminism in/and postcolonialism," 199-202.

²⁹ De Wolf, "Zwarte trots," 15; 'Iris Kensmil'. Website Framer Framed.

³⁰ Galerie Ferdinand van Dieten – d'Eendt, red., *Iris Kensmil: Negroes [are oké]* (Amsterdam: Galerie Ferdinand van Dieten – d'Eendt, 2008), 19-23.

waarbij het koloniale verleden niet onbesproken blijft.³¹ Die geschiedenis noemt zij ook wel ‘zwarte moderniteit, want het gaat over het geloof in de mogelijkheden van vooruitgang’.³² Ze laat middels haar kunst zien dat er meer perspectieven zijn om mee naar de (kunst)geschiedenis te kijken dan het witte en westerse perspectief alleen. Een specifiek narratief dat Kensmil uitlicht, is dat van het zwarte feminisme.³³ In 2019 vertegenwoordigde Kensmil Nederland op de Biënnale van Venetië. Kensmils bijdrage, die de titel *The New Utopia Begins Here* draagt, is een serie van zeven geschilderde portretten van zwarte, vrouwelijke feministen. Met de installatie stelt Kensmil vragen over vergeten geschiedenissen, de emancipatie van de zwarte vrouw en het gebrek aan diversiteit en inclusie in de (kunst)geschiedenis.³⁴ Een vergelijkbaar werk van Kensmil is *Dutch Nurses* uit 2015. Wederom betreft het een serie portretten, ditmaal van Surinaamse verpleegsters die in de jaren ’50 en ’60 van de vorige eeuw naar Nederland kwamen om het gebrek aan verpleegsters hier op te lossen.³⁵ Met referenties aan de kunstgeschiedenis geeft Kensmil kritiek op Nederlandse instituties met betrekking tot het koloniale verleden.³⁶ Het derde geselecteerde werk van Kensmil is *Brokodei ini Dritabiki*, een houtskooltekening uit 2017. In dit werk verbeeldt Kensmil een persoonlijke herinnering uit een periode die zij in Suriname doorbracht waarbij zij specifieke aandacht besteedt aan Surinaamse, vrouwelijke afstammelingen van tot slaaf gemaakten.³⁷

Patricia Kaersenhout is geboren in 1966 te Den Helder als dochter van Surinaamse ouders en groeit op in Nederland. Ze voltooide een studie aan Sociale Academie de Amstelhorn en een opleiding in beeldende kunst aan de Gerrit Rietveld Academie, beiden in Amsterdam.³⁸ Hiernaast voltooide zij residenties in Den Helder en Kopenhagen. Kaersenhout

³¹ Ibid; De Wolf, “Zwarte trots”, 15; Agnes Hofman, “Interview Iris Kensmil,” *Why the Caged Birds Sing*, 1(2020)2.

https://kunstlinie.magzmaker.com/why_the_caged_birds_sing_oktober/copy_interview_iris_kensmil.

³² Hofman, “Interview Iris Kensmil.”

³³ Nanda Janssen, “De rijke geschiedenis van de ‘Greater Dutch World’ – Iris Kensmil en Remy Jungerman over Venetië – Reflections #10,” *Metropolis M*, 26 juni 2019.

³⁴ Joke de Wolf, “Zwarte trots in tinten grijs,” *De Groene Amsterdammer* 23(2019) nr. “The Measurement of Presence”: 12-15.

³⁵ Zaïre Krieger, “Post-Blackness in Museum Kranenburgh – Een tentoonstelling van Iris Kensmil,” *Mister Motley*, 15 januari 2020.

³⁶ Carlien Lammers, “GO NO GO #232: Post-Blackness,” *Kunstmeisjes*, 11 februari 2020.

³⁷ ‘Blues Before Sunrise,’ Museum Kranenburgh, geraadpleegd 23 juli 2021, <https://www.kranenburgh.nl/tentoonstelling/78/iris-kensmil-blues-before-sunrise>.

³⁸ Patricia Kaersenhout, *Invisible Men: Work on paper by Patricia Kaersenhout* (Den Haag: Eindeloos publishers, 2009); ‘Patricia Kaersenhout’, Framer Framed, geraadpleegd 14 mei 2021, <https://framerframed.nl/mensen/patricia-kaersenhout/>.

omschrijft zichzelf als kunstenaar en cultureel activist.³⁹ Ze maakt installaties, performances, schilderijen, werken op papier en werken van textiel. Ze werkt met uiteenlopende materialen die op esthetisch en inhoudelijk vlak een toevoeging zijn aan het betreffende kunstwerk.⁴⁰ Haar oeuvre kenmerkt zich door het onderzoeken van haar Surinaamse achtergrond, zwartheid en de Afrikaanse Diaspora in relatie tot kolonialisme, racisme, feminisme en seksualiteit. Met name de positie van de zwarte vrouw in verhouding tot genoemde onderwerpen wordt onderzocht. Deze interesse komt voort uit haar eigen ervaringen als vrouw met een Surinaamse achtergrond die is opgegroeid in een West-Europees land. Deze ervaringen kenmerkten zich door het gevoel onzichtbaar te moeten zijn. Het concept ‘onzichtbaarheid’ komt terug in haar kunst doordat zij vergeten of verdoezelde verhalen over zwarte vrouwen en koloniale geschiedenissen aan het licht brengt.⁴¹ Een voorbeeld hiervan is haar installatie *Guess who’s coming to dinner too?* uit 2017-2019, een variatie op *The Dinner Party* van Judy Chicago uit 1974-1979. Kaersenhout nodigt in haar variant gekleurde vrouwen uit die zij beschouwt als ‘heldinnen van verzet’.⁴² Het tweede geselecteerde kunstwerk is *Rebelse Trots*, een geborduurd werk op textiel uit 2015. Het doek toont een groepsportret van vrouwen die verbonden waren aan de Nederlandse zwarte vrouwenbeweging in de jaren ’80. Veel van de afgebeelde vrouwen hebben een Surinaamse achtergrond.⁴³ Het laatste werk van Kaersenhout dat wordt besproken is de serie *Distant Bodies* uit 2011. De serie bestaat uit collages met digitaal geprinte foto’s die afkomstig zijn van ‘exotische ansichtkaarten’ die vanuit de koloniën naar Europa werden verstuurd. De kaarten toonden stereotypische foto’s van naakte, zwarte vrouwen.⁴⁴

Het onderzoek naar de geselecteerde kunstwerken en diens behandeling van het koloniale verleden is opgesplitst in twee delen. In hoofdstuk één worden de methode die het onderzoek vormgeeft en het theoretische raamwerk dat het onderzoek ondersteunt besproken. In het eerste gedeelte van dit hoofdstuk worden de betekenis en werking van de

³⁹ ‘Patricia Kaersenhout’, galerie Wilfried Lentz Rotterdam, geraadpleegd 28 juli 2021, <https://wilfriedlantz.com/artists/patricia-kaersenhout/#bio>.

⁴⁰ Patricia Kaersenhout, *Invisible Men: Work on paper by Patricia Kaersenhout* (Den Haag: Eindeloos publishers, 2009).

⁴¹ ‘Patricia Kaersenhout’. Website galerie Wilfried Lentz Rotterdam; Patricia Kaersenhout, “Rebelse trots,” *Tijdschrift voor Genderstudies* 18(2015)3: 339-344.

⁴² Ibid; ‘About me,’ Patricia Kaersenhout, geraadpleegd 15 mei 2021, <https://www.pkaersenhout.com/bio>; Patricia Kaersenhout, “Rebelse trots,” *Tijdschrift voor Genderstudies* 18(2015)3: 339.

⁴³ ‘Guess Who’s Coming to Dinner Too?’, De Appel, geraadpleegd 15 mei 2021, <https://deappel.nl/nl/exposities/guess-whos-coming-to-dinner-too>.

⁴⁴ Simone Atangana Bekono, “Tempel: ‘Rebelse trots’ van Patricia Kaersenhout,” *Mister Motley*, 3 april 2019.

⁴⁵ ‘Distant Bodies’, galerie Wilfried Lentz Rotterdam, geraadpleegd 23 juli 2021, <https://wilfriedlantz.com/work/distant-bodies-2011/>.

onderzoeksmethode, namelijk het postkoloniale feministische perspectief, toegelicht. In het tweede gedeelte wordt er ingegaan op het theoretische raamwerk dat is ontwikkeld op basis van een literatuuronderzoek naar het postkoloniaal feminisme. Deze theorie wordt toegelicht aan de hand van toonaangevende bronnen in chronologische volgorde. Omdat postkoloniaal feminisme zowel binnen als buiten het hedendaagse kunst discours voorkomt, wordt de theorie eerst in haar algemene zin besproken en vervolgens binnen de context van hedendaagse kunst. In hoofdstuk twee wordt de kunst van Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout geanalyseerd met behulp van twee deelvragen die zich op twee verschillende aspecten van de hoofdvraag richten. De eerste deelvraag, ‘Hoe behandelt de kunst van Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout het koloniale verleden van Nederland en Suriname?’, geeft inzicht in de rol die de geschiedenis speelt in de casussen en op welke manier dit tot uiting komt. Middels de tweede deelvraag, ‘Hoe kan postkoloniale feministische theorie de kunst van Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout verklaren?’, worden de casussen in verband gebracht met het theoretische kader. Met de resultaten van de deelvragen kan er in de conclusie een antwoord worden geformuleerd op de hoofdvraag. In de conclusie worden tevens een reflectie op de kwaliteit van het onderzoek en aanbevelingen voor toekomstig wetenschappelijk onderzoek besproken.

Dit onderzoek is in wetenschappelijk opzicht relevant, omdat het aansluit op actuele discussies in de kunstwereld en maatschappij én omdat het de potentie heeft een hiaat op te vullen.⁴⁶ Er zijn namelijk geen voorbeelden van onderzoeken die binnen de context van postkoloniale feministische theorie het werk van Surinaamse kunstenaars analyseren. Gezien het geringe aantal wetenschappelijke bronnen over het onderwerp kan dit onderzoek een waardevolle toevoeging zijn aan de bestaande wetenschappelijke kennis over postkoloniaal feminisme in hedendaagse kunst. Postkoloniale feministische theorie heeft zich ontwikkeld sinds diens oorsprong in de jaren '80, die gevormd werd door onder meer Gayatri Spivak, Chandra Talpade Mohanty, Audre Lorde en Bell Hooks en leidde tot de ontwikkeling of implementatie van concepten zoals koloniaal discours en representatie.⁴⁷ Dankzij latere auteurs als Chela Sandoval, Kimberlé Crenshaw en Gloria Wekker zijn er concepten ontwikkeld of benut zoals *differential consciousness* en intersectionaliteit.⁴⁸ Deze thesis laat

⁴⁶ Sandahl, “Adressing Societal Responsibilities Through Core Museum Functions and Methods”; ‘Code Diversiteit & Inclusie’, website Code Diversiteit & Inclusie; Altayli en Viau-courville, “Editorial,” 4-7; ‘Slavernij’, website Rijksmuseum Amsterdam; ‘Surinaamse school’, website Stedelijk Museum Amsterdam.

⁴⁷ Zie bladzijden 17 tot en met 21.

⁴⁸ Zie bladzijden 21 tot en met 25.

zich informeren door genoemde auteurs en concepten om tot een actuele, op postkoloniaal feminisme gebaseerde analyse van hedendaagse kunst te komen.

Op maatschappelijk vlak is het onderzoek relevant, omdat de actuele discussies waarop het aansluit betrekking hebben op de maatschappelijke rol van kunst en musea. De verwachting is dat toenemende inclusie en diversiteit en meerstemmige vertellingen van de geschiedenis in musea leiden tot een inclusiever historisch bewustzijn in de samenleving.⁴⁹ Recentelijk bleek uit internationaal onderzoek dat Nederlanders bovengemiddeld trots zijn op het koloniale verleden van hun vaderland in vergelijking tot Frankrijk, Italië, het Verenigd Koninkrijk, Duitsland en België. Ook bleek de gemiddelde Nederlander weinig schaamte voor dit verleden te voelen in vergelijking tot inwoners van bovengenoemde landen.⁵⁰ Hiernaast laat de Surinaamse gemeenschap in Nederland in 2021 merken dat er behoefte is aan meer erkenning van het koloniale verleden van Nederland en Suriname. Zo is er een petitie gestart om van Ketj Koti, de dag waarop de afschaffing van de slavernij in Suriname en de Nederlandse Antillen wordt gevierd, een Nederlandse nationale feestdag te maken.⁵¹ Ook is uit recent onderzoek van het Surinaams Inspraak Orgaan gebleken dat Surinamers in Nederland institutioneel racisme ervaren, bijvoorbeeld in het onderwijs en op de arbeidsmarkt.⁵² Wat een inclusiever bewustzijn van de problematische geschiedenis van Nederland en Suriname én hedendaagse problematiek onder Surinaamse Nederlanders betreft, valt er nog veel te winnen in Nederland en hier kan dit onderzoek een bijdrage aan leveren.

⁴⁹ Altayli en Viau-courville, "Editorial," 4-7.

⁵⁰ Romana Abels, "Helpt Nederlanders trots op zijn koloniaal verleden," *Trouw*, 11 maart 2020.

⁵¹ Julia Osendarp, "Vandaag is het Ketj Koti: moet dat een nationale feestdag worden?", *Metronieuws*, 1 juli 2021.

⁵² Mitchell Esajas, *Je moet twee keer zo hard werken: Racisme, discriminatie en de sociaaleconomische positie van Surinaamse Nederlanders* (Amsterdam: Surinaams Inspraak Orgaan, 2017), 60-64.

Hoofdstuk 1: Theorie en methode

1.1. Onderzoeksmethode: postkoloniaal feministisch perspectief

Dit onderzoek gebruikt het postkoloniale feministische perspectief als onderzoeksmethode en dit impliceert dat het onderzoek zich focust op de samenkomst van kolonialisme, ras, patriarchaat en gender in de analyse van de kunstwerken van Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout die zijn geselecteerd als casussen.⁵³ De postkoloniale feministische theorie helpt om een specifiek aspect van die kunst, namelijk de behandeling van het koloniale verleden van Nederland en Suriname, te verklaren. Zo kan er een antwoord worden geformuleerd op de vraag hoe Surinaams-Nederlandse vrouwelijke kunstenaars door middel van hun werk het koloniale verleden aankaarten en hoe dit bijdraagt aan het inclusiviteitsdebat. Het postkoloniale feministische perspectief wordt uitgewerkt in het theoretische raamwerk door middel van een literatuuronderzoek gebaseerd op secundaire bronnen. Ook worden er primaire bronnen bestudeerd, namelijk de kunstwerken zelf, gepubliceerde interviews met de kunstenaars en kunstkritieken die zijn geschreven door journalisten en gepubliceerd in de media.

De eerste deelvraag richt zich op hoe de kunst van Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout het koloniale verleden van Nederland en Suriname behandelt. Met de beantwoording van deze deelvraag wordt de rol die kolonialisme, ras, patriarchaat en gender spelen in de casussen zichtbaar, alsmede hoe deze concepten zich tot elkaar verhouden in die kunst. Vervolgens geeft de tweede deelvraag inzicht in hoe postkoloniale feministische theorie de kunst van Kensmil en Kaersenhout kan verklaren. In de beantwoording van deze deelvraag worden de resultaten van de voorgaande deelvraag geanalyseerd en verklaard aan de hand van het theoretische raamwerk. Met deze deelvraag wordt de focus op de samenkomst van kolonialisme, ras, patriarchaat en gender in de kunst van Kensmil en Kaersenhout uitgediept en theoretisch ondersteund.

De postkoloniale feministische invalshoek is zeer gericht op de maatschappelijke en politieke context van, in het geval van dit onderzoek, de betekenis van een kunstwerk.⁵⁴ Dit heeft tot gevolg dat kunstwerken voornamelijk op hun inhoud en de maatschappelijke en

⁵³ Bahri, "Feminism in/and postcolonialism," 199-202.

⁵⁴ Al-wazedi, "Postcolonial Feminism," 155-157.

politieke lagen van die inhoud worden beoordeeld. Een mogelijke valkuil voor het onderzoek is daarom dat de kunstwerken binnen een specifiek kader worden geplaatst en andere aspecten van zowel de inhoud als de esthetiek over het hoofd kunnen worden gezien. Ook worden de kunstwerken hierdoor niet als op zichzelf staande werken beoordeeld, maar altijd in relatie tot diens context. Echter wordt deze bias op esthetisch niveau tegengewerkt doordat Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout beiden met visuele middelen naar de kunstgeschiedenis verwijzen.⁵⁵ Dit is een belangrijk gegeven binnen de analyse van de casussen dat uiteindelijk verband houdt met de inhoud van de kunstwerken. De rol die het visuele element speelt in de behandeling van postkoloniale feministische kritiek in de casussen onderscheidt dit onderzoek van vergelijkbare studies die het postkoloniaal feminisme inzetten om bijvoorbeeld literatuur mee te analyseren.

1.2. Theoretisch raamwerk: belangrijkste auteurs en concepten

In de jaren '80 van de vorige eeuw ontstaat er in de academische wereld kritiek op het westerse feminisme dat tot dan toe de overhand lijkt te hebben in de wetenschap. De voornaamste kritiek is dat het westerse feminisme niet genuanceerd genoeg is.⁵⁶ De meest toonaangevende auteur op het gebied van deze kritiek is de Indiase Gayatri Chakravorty Spivak. Zij wijst op de tendens in het westerse feminisme om zich als een universele beweging, een *global sisterhood*, te presenteren die voor alle vrouwen wereldwijd spreekt, met als gevolg dat verschillen tussen vrouwen op basis van klasse, religie, cultuur, taal of nationaliteit worden genegeerd. Spivak beargumenteert dat dergelijke factoren niet genegeerd kunnen worden in feministische theorie en komt op voor het perspectief van de vrouw uit de 'derde wereld'.⁵⁷ Zo duidt Spivak in haar artikelen "French Feminism in an International Frame" en "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism" uit respectievelijk 1981 en

⁵⁵ Tempel, Kensmil en Jungerman, *The Measurement of Presence*, 12-14; 'Guess Who's Coming to Dinner Too?'. Website De Appel.

⁵⁶ Claire Chambers en Susan Watkins, "Postcolonial Feminism?", *The Journal of Commonwealth Literature*, 47(2012)3: 297-298.

⁵⁷ Stephen Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak* (Londen: Routledge, 2003), 7-8.

Zowel Gayatri Spivak als Chandra Mohanty gebruikt regelmatig de term '*third world (woman)*'. Vanwege het belang van dit concept voor de auteurs en het historische belang van hun werk voor deze thesis, wordt de term hier letterlijk vertaald naar het Nederlands, namelijk 'derde wereld', en zo gebruikt. Het gebruik van de reeds verouderde term in andere contexten wordt niet door deze thesis ondersteund. Zie voor meer informatie over deze term: Modest, Wayne en Robin Lelijveld, red., *Woorden doen ertoe: Een Incomplete Gids voor woordkeuze binnen de culturele sector* (Amsterdam: Tropenmuseum, Afrikamuseum, Museum Volkenkunde en Wereldmuseum, 2018), 103.

1985 de dominantie van het westerse perspectief in Europese feministische literatuur uit de negentiende en twintigste eeuw.⁵⁸ Dit uit zich bijvoorbeeld in de manieren waarop niet-westerse vrouwen worden beschreven.⁵⁹ In een bestudering van Charlotte Brontës *Jane Eyre* benoemt Spivak hoe een niet-westers vrouwelijk personage als een “onvolledig mens” wordt omschreven en geen historische of culturele context wordt toegekend, in tegenstelling tot de Britse vrouwelijke hoofdpersoon die wordt neergezet als een sterk individu.⁶⁰ Uit de analyse blijkt een ongelijke representatie van enerzijds westerse en anderzijds niet-westerse vrouwen: de westerse vrouw wordt afgeschilderd als superieur aan de ander.

Deze constatering verbindt Spivak aan Edward Saïds theorie over Oriëntalisme en *colonial discourse*.⁶¹ In zijn boek *Orientalism* uit 1978 beschrijft Saïd hoe het Westen, voornamelijk Europa, omgaat met het Oosten, oftewel de ‘Oriënt’, en hoe dit zogenaamde oriëntalisme de westerse samenleving vormgeeft. In de manier waarop het Westen omgaat met de Oriënt, wat blijkt uit uitspraken, opvattingen en beschrijvingen, constateert Saïd “een Westerse methode om de Oriënt te overheersen, er nieuwe vorm aan te geven en gezag over uit te oefenen”. Dit oriëntalisme is gestoeld op een koloniaal discours. Met ‘discours’ wordt verwezen naar een structuur waarbinnen (onderdelen van) de sociale wereld worden geconstrueerd, wat leidt tot overtuigingen, kennis en sociale gedragspatronen, ofwel instituties.⁶² Saïd beargumenteert dat het Westen haar koloniale macht behoudt over de niet-westerse wereld, óók na het kolonialisme, middels dit discours dat zich voordoet in kunst en wetenschap, alsmede middels politieke en militaire dominantie.⁶³ Uit de manier waarop niet-westerse vrouwen worden gerepresenteerd in de literatuur die Spivak bestudeerde, blijkt inderdaad een westerse dominantie die kan worden verklaard met het koloniaal discours.⁶⁴ Met dergelijke voorbeelden legt Spivak het dominante westerse perspectief in het feminisme

⁵⁸ Gayatri Chakravorty Spivak, “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism,” *Critical Inquiry* 12(1985)1: 243-261, Gayatri Chakravorty Spivak, “French Feminism in an International Frame,” *Yale French Studies* (1981)62: 154-184.

⁵⁹ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 86-87.

⁶⁰ Ibid, 86-87; Spivak, “Three Women’s Texts,” 247.

⁶¹ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 86-88.

Vanaf hier wordt er naar *colonial discourse* gerefereerd met de Nederlandse vertaling van de term, namelijk ‘koloniaal discours’.

⁶² Edward Wadie Saïd, *Orientalisten* (Amsterdam: Mets & Schilt uitgevers, 2005) [Nederlandse vertaling, oorspronkelijke uitgave New York: Pantheon Books, 1978], 25-29; Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 85.

⁶³ Saïd, *Orientalisten*, 28; Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 85.

⁶⁴ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 86-87.

bloot en onderbouwt zij het belang van de erkenning van locatieafhankelijke economische, politieke, sociale en culturele verschillen tussen vrouwen in feministische wetenschap.⁶⁵

Het bewustzijn van de positie van de westerse feministische academicus is zeer aanwezig in Bell Hooks' boek *Feminist Theory: From Margin to Center* uit 1984.⁶⁶ De Afro-Amerikaanse omschrijft hier hoe witte vrouwen de overhand hebben in feministische kritiek en zich niet volledig beseffen dat hun standpunten en ervaringen niet gegeneraliseerd kunnen worden voor alle vrouwen. Hooks bekritiseert hiermee het gebrek onder witte en westerse feministen om concepten als etniciteit en klasse te verwerken in hun theorie, wat wel degelijk van belang is bij de oppressie die zwarte vrouwen ervaren. Volgens Hooks voorziet dit de zwarte vrouw van een uniek perspectief dat een belangrijke toevoeging is aan het feminisme tot dusver.⁶⁷ In 1994 schreef Hooks tevens dat kritiek op het imperialisme en kolonialisme niet compleet is zonder kritiek op het patriarchaat.⁶⁸ Audre Lorde, een zwarte Amerikaanse activiste, poëet en auteur, laat zich in *The Master's Tools Will Never Dismantle the Masters' House* uit 1983 eveneens uit over het belang van het perspectief van vrouwen die gekleurd, niet-westers, of lesbisch zijn, of uit een lagere sociale klasse komen. Lorde bekritiseert het gebrek in representatie van deze vrouwen en wijst op de lacune in wetenschappelijke kennis die het gevolg hiervan is.⁶⁹

De Indiase Chandra Talpade Mohanty publiceert in 1986 het artikel "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses". Mohanty bekritiseert hierin, vergelijkbaar met hoe Spivak dat deed, de homogene en generaliserende wijze waarop het westerse feminisme omgaat met vrouwen uit de 'derde wereld' en vrouwen van kleur. Mohanty beargumenteert dat de manier waarop deze vrouwen worden gerepresenteerd in wetenschappelijke artikelen afkomstig van westerse feministen getuigt van een westers discours en zelfs kolonisatie. Mohanty constateert namelijk dat de 'derde wereld vrouw' wordt gerepresenteerd als een "monoliet"; een steevast, homogeen subject. Deze 'derde wereld vrouw' zou ongeacht haar cultuur immer hetzelfde en immer onderdrukt zijn. Met andere woorden: de heterogeniteit van het subject wordt onderdrukt middels een westers discours en dit verschijnsel definieert Mohanty als kolonisatie. In de teksten die zij bestudeert

⁶⁵ Ibid, 90.

⁶⁶ De auteur Bell Hooks schreef zelf haar naam zonder hoofdletters, echter is er in deze thesis voor gekozen om wel gebruik te maken van hoofdletters om de consistentie in de tekst te behouden.

⁶⁷ Bell Hooks, *Feminist Theory: From Margin to Center*, Londen: Pluto Press, 2000 [1984], 1-17.

⁶⁸ Bahri, "Feminism in/and postcolonialism," 202.

⁶⁹ Audre Lorde, "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House," in *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*, red. Reina Lewis en Sara Mills (New York: Routledge, 2003), 25-27.

wordt kennis over deze vrouwen toegeëigend en gecodificeerd middels analytische categorieën die als referentiepunt de belangen en overtuigingen van westerse feministen hanteren. Mohanty ziet dit discours als een middel waarmee de westerse feministische wetenschap macht uitoefent en diens hegemonie binnen globale feministische wetenschap behoudt.⁷⁰ De vijf analytische categorieën die voortkomen uit Mohanty's analyse zetten de 'derde wereld vrouw' weg als slachtoffer van mannelijk geweld, het koloniale proces, het Arabische familiesysteem, het economische ontwikkelingsproces en de Islam.⁷¹ Zo komt de categorie 'mannelijk geweld' naar voren in het artikel "Female Genital Mutilation and Human Rights" van de Amerikaanse Fran Hosken. Hierin bekritiseert Hosken de genitale verminking van Afrikaanse en Midden-Oosterse vrouwen op basis van haar vooronderstelling dat deze traditie het doel heeft om vrouwen op seksueel gebied te beperken en afhankelijk te houden van mannen.⁷² Mohanty betreurt het harde onderscheid dat Hosken maakt tussen mannen en vrouwen, waarbij de vrouw altijd het machteloze slachtoffer is en de man de machtige dader.⁷³ De representatie van de 'derde wereld vrouw' als schoolvoorbeeld van een slachtoffer maakt haar tot een passief object. Deze objectivering constateert Mohanty in alle analytische categorieën die zij onderscheidt in westerse feministische wetenschap. Een belangrijke stap om dit te veranderen is de erkenning van de lokale culturele en historische context van deze groep vrouwen.⁷⁴

Er heerst onduidelijkheid over wie de term 'postkoloniaal feminisme' als eerste heeft geopperd. De basis voor de theorie wordt toegewezen aan verschillende auteurs uit de jaren '80 van de vorige eeuw. Gayatri Spivak, Chandra Mohanty, Audre Lorde, Bell Hooks en meer maken deel uit van deze grondleggers. Een mogelijke verklaring voor het gebrek aan één absolute grondlegger van het postkoloniaal feminisme is het feit dat de theorie is gebaseerd op de samenkomst van twee reeds bestaande wetenschappelijke gebieden: postkolonialisme en feminisme. Al vóór de publicatie van postkoloniale feministische wetenschappelijke literatuur, worden er binnen het postkolonialisme noties aangetroffen die gender in acht nemen en vice versa binnen het feminisme. Deze samenkomst van disciplines is een proces, wat het logisch maakt dat er geen allereerste denker in diens historiografie is aangewezen.⁷⁵

⁷⁰ Chandra Talpade Mohanty, "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses," *Boundary 2* 12(1986)3: 333-336, 338.

⁷¹ Mohanty, "Under Western Eyes," 337-346.

⁷² Ibid, 338-339; Fran Hosken, "Female Genital Mutilation and Human Rights," *Feminist Issues* 1(1981)2: 11-14.

⁷³ Mohanty, "Under Western Eyes," 339.

⁷⁴ Ibid, 338, 347-348.

⁷⁵ Lewis en Mills, red., *Feminist Postcolonial Theory*, 1-3.

De Amerikaanse Chela Sandoval onderzoekt in haar artikel “US Third-World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World” uit 1991 de ontwikkeling van theorie en praktijk binnen twee feministische groepen in de Verenigde Staten destijds: witte feministen en gekleurde feministen die zich tegen het dominante westerse feminisme keerden, ofwel ‘*US third-world feminists*’.⁷⁶ Sandoval beargumenteert dat wetenschappelijke bijdragen die *US third-world feminists* aanleverden systematisch werden onderdrukt door het dominante westerse feminisme. Achter het bewustzijn van de witte feministen over hun theorie en praktijk gaat volgens Sandoval een structuur en logica schuil, wat zij *the great hegemonic model* noemt. Dit model, wat kan worden gezien als een paradigma met specifieke normen, beperkt de mogelijkheden op het gebied van wetenschappelijke ontwikkeling binnen de dominante feministische groep. De uitdagende theorieën van de *US third-world feminists* vielen buiten het kader van dit hegemonische model en werden daarom niet opgenomen in het dominante gedachtegoed. Dit onderbouwt Sandoval met beweringen van Gayatri Spivak en Bell Hooks.⁷⁷ Zo schrijft Spivak eveneens dat er sprake is van een “hoge feministische norm”.⁷⁸ Hooks beaamt dat theoretische veranderingen in het feministische paradigma vrijwel alleen mogelijk zijn binnen de kaders en met goedkeuring van de dominante witte groep.⁷⁹ Om het gedachtegoed van de gekleurde feministen meer gehoor te geven binnen de dominante structuur, pleit Sandoval voor een nieuw paradigma dat gekenmerkt wordt door ‘*differential consciousness*’. Hiermee doelt de auteur op het vermogen van deze groep feministen om, afhankelijk van de situatie en bijbehorende machtsverhoudingen waarin zij zich bevinden, zich aan te passen en de meest geschikte oppositionele, ideologische positie aan te nemen. Hierbij zetten zij zich over onderlinge verschillen zoals ras en klasse heen om een samenwerkingsverband te initiëren dat het draagvlak van de oppositie vergroot. Deze tactiek illustreert dat het overstijgen van verschillen en overeenkomsten tussen vrouwelijke ervaringen met onderdrukking en ongelijkheid loont.⁸⁰ Sandoval constateert deze tactiek bij gemarginaliseerde sociale groepen in het algemeen.⁸¹

⁷⁶ Sandoval, Chela, “US Third-World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World,” [1991] in *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*, red. Reina Lewis en Sara Mills (New York: Routledge, 2003), 75-78.

⁷⁷ Ibid, 80-85.

⁷⁸ Spivak, “Three Women’s Texts,” 243.

⁷⁹ Sandoval, “US Third-World Feminism,” 84.

⁸⁰ Paula M.L. Moya, red., *Learning from Experience: Minority Identities, Multicultural Struggles* (Berkeley: University of California Press, 2002), 84-85; Reilly en Nochlin, *Global Feminisms*, 30-31.

⁸¹ Sandoval, “US Third-World Feminism,” 85-92.

Een essentieel concept binnen postkoloniale feministische theorie is ‘intersectionaliteit’. Deze term wordt voor het eerst geopperd in 1989 door de Amerikaanse zwarte juriste Kimberlé Crenshaw, die in haar artikel *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics* pleit voor het belang van intersectionaliteit in rechtszaken.⁸² Crenshaw omschrijft intersectionaliteit als de situatie waarin een persoon gediscrimineerd wordt op basis van meerdere aspecten van diens sociale identiteit. De combinatie van deze variabelen leidt tot specifieke vormen van discriminatie.⁸³ In het Nederlands wordt ook wel de term ‘kruispuntdenken’ gebruikt.⁸⁴ De variabelen waarmee Crenshaw haar concept illustreert, zijn gender en ras. Zij bewees dat de intersectie van gender en ras de discriminatie die zwarte vrouwen ervaren beïnvloedde en bewees zo het belang van intersectionaliteit voor het rechtssysteem en feministische theorie om gekleurde vrouwen rechtvaardig te kunnen behandelen.⁸⁵ In feite ligt het concept ‘intersectionaliteit’ aan de basis van het postkoloniaal feminisme, aangezien de samenkomst van gender en ras of kolonialisme en patriërchaat centraal staat in deze theorie.⁸⁶

In de hierop volgende jaren werkt Crenshaw het concept ‘intersectionaliteit’ verder uit, waarvan haar artikel *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color* uit 1991 een voorbeeld is. Hier maakt Crenshaw onderscheid tussen drie vormen van intersectionaliteit: structurele, politieke en representatieve intersectionaliteit. Structurele intersectionaliteit is gericht op discriminatie ten gevolge van structurele ongelijkheid, wat gerelateerd is aan iemands sociale klasse en voor gekleurde vrouwen een derde factor vormt die hun ervaringen met discriminatie beïnvloedt. Politieke intersectionaliteit analyseert feministische en antiracistische politiek en hoe deze elkaar soms tegenspreken, resulterend in verdere marginalisatie van vrouwen van kleur. Representatieve intersectionaliteit focust zich op de representatie van gekleurde vrouwen en hoe dit cultureel wordt geconstrueerd. Deze representatie zou veelal een devaluerend effect op de positie van de groep in de maatschappij hebben en dit resulteert wederom in verdere marginalisatie van

⁸² Kimberlé Crenshaw, “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics,” *University of Chicago Legal Forum* 1989(1989)1: 139-140.

⁸³ Crenshaw, “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex,” 139-140.

⁸⁴ Gloria Wekker, “Nesten bouwen op een winderige plek: Denken over gender en etniciteit in Nederland,” *Tijdschrift voor Genderstudies* 5(2002)3: 29-30.

⁸⁵ Crenshaw, “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex,” 141-148, 166-167.

⁸⁶ Bahri, “Feminism in/and postcolonialism,” 199-202.

de groep.⁸⁷ Crenshaw beargumenteert dat intersectionaliteit een middel kan zijn om gemarginaliseerde groepen samen te laten werken. Alhoewel er verschillen tussen mensen bestaan op basis van hun sociale identiteit, zijn er bij gemarginaliseerde groepen vaak aspecten die overeenkomen, oftewel intersecties. Zo kunnen zwarte mannen en vrouwen een coalitie vormen op basis van hun ras, stelt Crenshaw voor. De auteur benadrukt dat men middels het bewustzijn over intersectionaliteit niet alleen verschillen tussen sociale groepen kan erkennen, maar deze verschillen ook kan overstijgen en zo nieuwe samenwerkingsverbanden kan creëren.⁸⁸ Deze aanbeveling is vergelijkbaar met die van Chela Sandoval. Zij omschreef hoe gemarginaliseerde sociale groepen middels *differential consciousness* hun draagvlak kunnen vergroten.⁸⁹

Binnen de Nederlandse academische wereld is de Surinaams-Nederlandse Gloria Wekker een belangrijke vertegenwoordigster van het postkoloniaal feminisme. Een toonaangevend boek uit haar oeuvre is *Witte onschuld: Paradoxen van kolonialisme en ras* uit 2016. Hierin onderzoekt Wekker de paradoxen die zij in de Nederlandse samenleving constateert omtrent ras en diens intersecties met gender, klasse en seksualiteit. Volgens de auteur heerst er een discours dat Nederland presenteert als een plek waar geen racisme plaatsvindt, terwijl dit wel degelijk voorkomt. Wekker stelt dat het Nederlandse koloniale verleden ten grondslag ligt aan dit zelfbewustzijn van de witte Nederlander. Vanuit dit vertrekpunt behandelt zij de paradoxen die zij constateert.⁹⁰ Zij verwerkt noties over de combinatie van gender en ras of etniciteit in haar boek middels een analyse van de discursieve patronen die schuilgaan achter beleidsvorming en kennisproductie bij de Nederlandse overheid en universiteiten.⁹¹ Wekker omschrijft hoe het belang van de samenkomst van gender en ras hier systematisch wordt genegeerd en tegengewerkt. Zo blijkt dat de Nederlandse overheid op organisatorisch niveau problemen waarin zowel gender als ras een rol spelen niet als tweeledig zijnde erkent, maar onder ofwel de tak ‘genderzaken’, ofwel de tak ‘minderhedenzaken’ schaaft; de correlatie wordt genegeerd en dit kenmerkt het discours binnen het instituut.⁹² Bij Nederlandse universiteiten constateert Wekker een vergelijkbare arbeidsdeling tussen genderstudies, etnische studies en ontwikkelingsstudies en de

⁸⁷ Kimberlé Crenshaw, “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color,” *Stanford Law Review* 43(1991)6: 1245-1246, 1282-1283.

⁸⁸ Crenshaw, “Mapping the Margins,” 1299.

⁸⁹ Sandoval, “US Third-World Feminism,” 85-92.

⁹⁰ Gloria Wekker, *Witte onschuld: Paradoxen van kolonialisme en ras*, 2^e druk (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018 [vertaling van oorspronkelijke uitgave uit 2016]), 7-14.

⁹¹ *Ibid*, 77-80.

⁹² *Ibid*, 88-90.

onderzoeken die deze disciplines uitvoeren. Deze verdeling leidt ertoe dat kennis onvoldoende wordt samengebracht en laat zien dat het belang van de intersecties van gender en ras of etniciteit niet wordt erkend. De auteur beargumenteert dat dit discours de witte en mannelijke norm op wetenschappelijk niveau in stand houdt.⁹³ Binnen genderstudies heeft postkoloniale feministische kritiek na verloop van tijd een weg gevonden, wat blijkt de verwelkoming van intersectionaliteitstheorie in het curriculum. Toch constateert de auteur dat de variabele ‘ras’ regelmatig wordt vermeden onder docenten, studenten en alumni. Dit verklaart Wekker met het zelfbewustzijn van de witte Nederlander die geen racisme in de samenleving herkent en daarom de variabele niet als urgent ervaart.⁹⁴

Het artikel *What Does It Mean to Be a Postcolonial Feminist? The Artwork of Mithu Sen* illustreert hoe postkoloniaal feminisme zich in een wetenschappelijke context tot hedendaagse kunst verhoudt. In het artikel uit 2016 onderzoekt Sushmita Chatterjee het werk van de Indiase hedendaagse kunstenaar Mithu Sen aan de hand van een postkoloniale feministische invalshoek. Chatterjee is geïnteresseerd in welke aspecten van postkoloniale feministische theorie een rol spelen in deze kunst.⁹⁵ De auteur analyseert meerdere zelfportretten die zijn opgebouwd als collages. Zo is er een figuur te zien dat het gezicht van de kunstenaar heeft, maar ook lichaamsdelen van mannen, vrouwen en zelfs dieren bevat. Ook worden er verschillende materialen gebruikt. De zelfportretten presenteren telkens een hybride figuur die vol tegenstellingen zit en nooit af lijkt te zijn. Hiermee verwijst de kunstenaar naar de verschillende aspecten waaruit onze identiteit is opgebouwd en de continue ontwikkeling waaraan dit onderhevig is.⁹⁶ Personen kunnen niet worden gecategoriseerd aan de hand van één aspect van hun identiteit, een gedachte die sterk verbonden is aan postkoloniale feministische kritiek uit de jaren '80 en '90. Door de analyse van de visuele, materiële en inhoudelijke aspecten van de kunstwerken te combineren met een postkoloniale feministische invalshoek, komt Chatterjee tot constatering zoals hierboven geïllustreerd. Deze constatering vertaalt de auteur naar breder toepasbare inzichten die kunnen bijdragen aan het postkoloniaal feministisch gedachtegoed.⁹⁷

In de catalogus van de gelijknamige tentoonstelling *Global Feminisms*, die in 2007 plaatsvond in het Brooklyn Museum in New York, schetsen de auteurs/conservatoren Maura

⁹³ Ibid, 96-103.

⁹⁴ Ibid, 103-117.

⁹⁵ Chatterjee, *What Does It Mean to Be a Postcolonial Feminist?*, 22-23.

⁹⁶ Ibid, 27-29.

⁹⁷ Ibid, 36-38.

Reilly en Linda Nochlin een representatief beeld van de groeiende aandacht voor postkoloniale feministische kritiek onder hedendaagse kunstenaars en westerse musea. De tentoonstelling vormt een reactie op een eerdere expositie die Nochlin co-cureerde, namelijk *Women Artists: 1550-1990* in 1976-1977. Dit was de eerste Amerikaanse tentoonstelling van een groot aantal vrouwelijke kunstenaars met het doel de mannelijke dominantie in de kunsthistorische canon, alsmede de musea die het ondersteunden, te bevragen. Alhoewel dit een grote stap voor het feminisme en de kunst was, realiseerde Nochlin zich 30 jaar later dat dit alleen van toepassing was op westerse kunst en kunstenaars. Geïnspireerd door de ontwikkelingen die sindsdien binnen postkoloniale feministische theorie en kunst hadden plaatsgevonden, presenteerden Reilly en Nochlin *Global Feminisms* met het doel om vrouwelijke hedendaagse kunstenaars uit alle werelddelen te betrekken en de westerse bias in de kunstwereld uit te dagen. Dit blijkt niet alleen uit de diverse achtergronden van deelnemende kunstenaars, maar ook uit de vormgeving van de tentoonstelling: kunstwerken zijn thematisch ingedeeld, in plaats van op basis van de achtergrond van diens maker. Zo hebben de curatoren zowel overeenkomsten als verschillen tussen internationale vrouwelijke ervaringen met onderdrukking blootgelegd. Met deze aanpak – gebaseerd op theorie van Chandra Mohanty – probeerden Reilly en Nochlin te bewijzen dat de monolithische definitie van ‘de vrouw’ niet bestaat, en een *global sisterhood* evenmin.⁹⁸

Anno 2007 constateren Reilly en Nochlin dat de vertegenwoordiging van vrouwelijke kunstenaars in verhouding tot mannelijke kunstenaars in de Europese en Amerikaanse kunst- en cultuursector is verbeterd ten opzichte van 1977. Dit zien zij terug in statistieken over de representatie van vrouwen in museale en private collecties, tentoonstellingen, galeries, media, literatuur over kunstgeschiedenis en de waarde van hun werk op de kunstmarkt. Echter is deze ontwikkeling vooral in het voordeel van witte en westerse vrouwelijke kunstenaars geweest.⁹⁹ Toch is er wel degelijk sprake van ontwikkeling; dit uit zich in de tentoonstellingen die plaatsvinden bij musea, galeries en organisaties vanaf de jaren '80 van de vorige eeuw waarin minderheden worden vertegenwoordigd en er interesse is in thema's als inclusie, diversiteit en globalisering, gelijk opgaand met de ontwikkeling van postkoloniale feministische theorie.¹⁰⁰ Voorbeelden van dergelijke tentoonstellingen zijn *Magiciens de la terre* in Centre Pompidou, Parijs in 1989, Documenta 11 in 2002 in Kassel en de 51e Biënnale van Venetië in 2005. Enerzijds blijkt uit deze exposities dat postkoloniale feministische theorie zich nestelt in de

⁹⁸ Reilly en Nochlin, *Global Feminisms*, 12, 15-17.

⁹⁹ Ibid, 17-24.

¹⁰⁰ Ibid, 29-32.

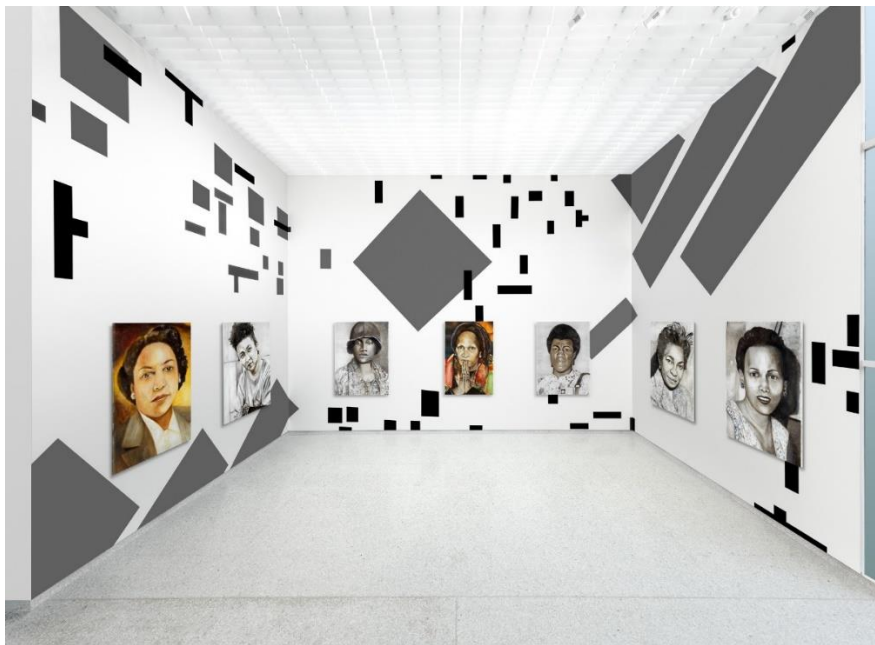
westerse kunst- en cultuursector, anderzijds tonen gebreken in de exposities aan dat er nog ruimte is voor verbetering in 2007. Zo bevatte *Magiciens de la terre* niet alleen kunstwerken uit niet-westerse landen, maar ook antropologische en archeologische objecten uit deze gebieden. Dit getuigt van het dominante westerse perspectief waarbij objecten uit een andere cultuur niet in een kunsthistorische, maar etnografische context worden geplaatst en gewaardeerd. Bij de latere genoemde voorbeelden werden niet-westerse, vrouwelijke en/of feministische curatoren ingezet. Het bleek dat dit een positief effect had op de verwerking van postkoloniale feministische theorie in de omgang met en presentatie van niet-westerse kunst en cultuur.¹⁰¹

¹⁰¹ Ibid, 32-38.

Hoofdstuk 2: Analyse van de casussen

2.1. De kunst van Iris Kensmil: omgang met het koloniale verleden

In Iris Kensmils bijdrage aan het Nederlandse paviljoen op de Biënnale van Venetië in 2019 komt haar aandacht voor het zwarte feminisme tot uiting. Tijdens de 58^e editie van de Biënnale vertegenwoordigde Kensmil Nederland tezamen met de Surinaams-Nederlandse beeldende kunstenaar Remy Jungerman. De tentoonstelling droeg de naam *The Measurement of Presence* en reflecteerde op de gebreken van het westerse modernisme dat in de twintigste eeuw de kunstwereld overheerste met een universele beeldtaal – althans, zo werd dit destijds gepresenteerd. Tegenwoordig weet men dat dit modernisme te eenzijdig is om als universeel te kunnen worden gezien. Beide kunstenaars halen in hun bijdragen het modernisme aan met specifieke aandacht voor Nederlandse kunstenaars en stromingen zoals Piet Mondriaan en De Stijl.¹⁰² Naast het modernisme in de kunst, haalt Kensmil ook de moderniteit in de samenleving aan. Kensmil biedt in haar bijdrage namelijk een inclusiever beeld van de moderniteit aan door zwarte, vrouwelijke intellectuelen en activisten uit te lichten die net als, bijvoorbeeld, Mondriaan utopische idealen hadden waarmee zij streefden naar vooruitgang.¹⁰³



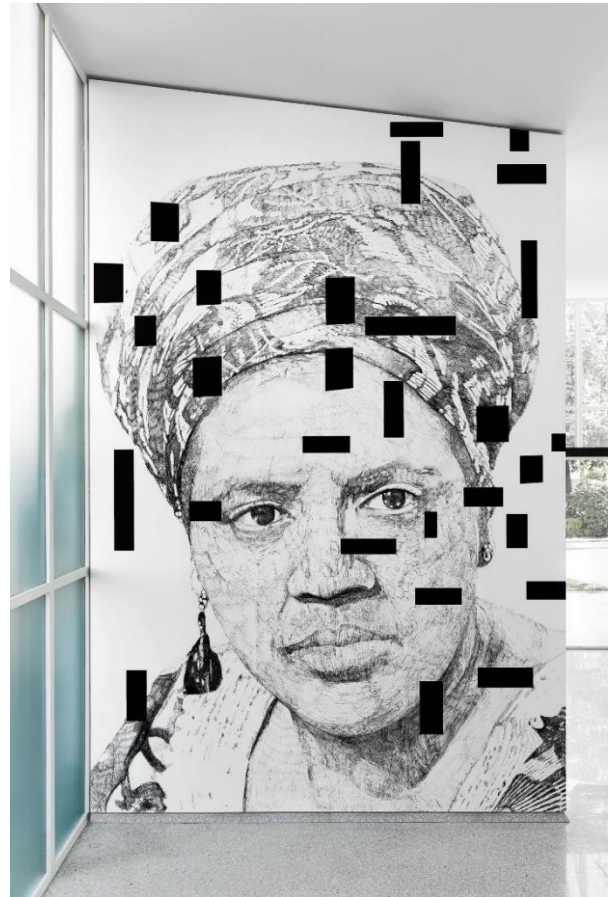
Afb. 1. Iris Kensmil, *The New Utopia Begins Here #1*, 550 x 1596 cm, foto: Gerrit Schreurs.

¹⁰² Benno Tempel, Iris Kensmil en Remy Jungerman, red., *The Measurement of Presence: Iris Kensmil, Remy Jungerman* (Veurne: Hannibal Publishing, 58e Biënnale van Venetië, 2019), 10-15.

¹⁰³ Janssen, "De rijke geschiedenis van de 'Greater Dutch World'."

Onder de titel *The New Utopia Begins Here* heeft Iris Kensmil voor de 58^e Biënnale van Venetië een wandinstallatie gecreëerd die uit twee delen bestaat. Het eerste gedeelte beslaat een U-vormige witte wand die is beschilderd met rechthoeken en vierkanten in zwarte en grijze tinten. De blokken verwijzen naar Piet Mondriaan en Kazimir Malevich, die Kensmil als de iconen van het modernisme en diens utopie beschouwt.¹⁰⁴ Tegen deze achtergrond plaatst ze een reeks van zeven portretten die ieder een andere zwarte feminist tonen.¹⁰⁵ Onder de geselecteerde vrouwen bevinden zich auteurs, journalisten, activisten en muzikanten: vrouwen met utopische ideeën over een betere wereld waarmee Kensmil het eenzijdige karakter van de westerse moderniteit duidt én aanvult.¹⁰⁶ Ze baseerde haar keuze voor zwarte feministen op het feit dat in het

modernisme gekolonialiseerde personen en vrouwen worden buitengesloten. Met het concept voor *The New Utopia Begins Here* reageert Kensmil op Gerhard Richters invulling voor het Duitse paviljoen op de Biënnale van Venetië in 1972. Hier creëerde Richter een vergelijkbare reeks portretten van academici, auteurs, filosofen en musici, met als verbindende factor dat het uitsluitend witte mannen waren.¹⁰⁷ Met Richters tentoonstelling in gedachten roept Kensmils selectie vragen op over de representatie en zichtbaarheid van vrouwen en mensen van kleur. Kensmil schildert de portretten met een lichte ondergrond, iets wat ongebruikelijk is voor olieverfschilderijen waarbij doorgaans van donker naar licht wordt gewerkt. Hierin heeft zij zich laten inspireren door de Franse modernistische schilder Édouard Manet. Dit resulteert in lichte, traditionele schilderijen die de geportretteerden extra waardigheid geven,



Afb. 2. Iris Kensmil, *The New Utopia Begins Here #2*, 580 x 390 cm, foto: Gerrit Schreurs.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Tempel, Kensmil en Jungerman, *The Measurement of Presence*, 15; De Wolf, "Zwarte trots," 13. De geportretteerden zijn geselecteerd in samenwerking met The Black Archives, een kennisinstituut ten behoeve van de documentatie van informatie over zwarte schrijvers en wetenschappers en het vergroten van het zelfbewustzijn van Afro-Nederlanders.

¹⁰⁶ Tempel, Kensmil en Jungerman, *The Measurement of Presence*, 15.

¹⁰⁷ De Wolf, "Zwarte trots," 12-14.

zo stelt Kensmil.¹⁰⁸ De vele verwijzingen naar de canon van de moderne kunst, vergezeld door de kritiek van de installatie op het modernisme, doen denken aan theorieën van Edward Said en Gayatri Spivak over het ‘koloniaal discours’.¹⁰⁹ De installatie biedt een ruimer perspectief ter vervanging van dit discours en heeft daarom eveneens raakvlakken met Chela Sandoval’s theorie over de vervanging van hegemonische modellen en *differential consciousness*.¹¹⁰ In het tweede deel van haar *The New Utopia Begins Here* is een enkele muur te zien met eenzelfde soort grijze en zwarte blokken. Hier is een groot portret van Audre Lorde overheen getekend met viltstift met eenzelfde lichte uitstraling. Lorde was een zwarte, lesbische vrouw met een Caraïbisch-Amerikaanse achtergrond, die bekend staat als activiste, poëet en auteur.¹¹¹ Lorde schreef over het gebrek aan representatie van vrouwen die gekleurd of lesbisch zijn of uit een lagere sociale klasse komen in de feministische wetenschap en de lacune in kennis die hierdoor ontstaat.¹¹² Haar kritiek is verenigbaar met die van Kensmil in deze installatie, wat het reusachtige portret toepasselijk maakt.

In *The New Utopia Begins Here* haalt Iris Kensmil het koloniale verleden van Nederland en Suriname aan door middel van één van de feministen die zij uitlicht met haar portretten, namelijk Hermina Huiswoud. Zij is geboren in Bruts Guyana in 1905, een voormalige Nederlandse kolonie.¹¹³ Samen met haar Surinaamse man, Otto Huiswoud, zet zij zich in voor de zwarte emancipatiebeweging in de Verenigde Staten en later voor de Vereniging Ons Suriname in Amsterdam.¹¹⁴ Zij maken van deze vereniging een centrale plek voor kennis over antikoloniaal gedachtegoed in een tijd dat Suriname nog een Nederlandse kolonie is.¹¹⁵ Uit het levensverhaal van Hermina Huiswoud blijkt dat Kensmil het koloniale verleden van Nederland en Suriname verwerkt in haar installatie *The New Utopia Begins Here* middels een persoon die aan deze geschiedenis is verbonden. Dankzij het levensverhaal van deze persoon kan Kensmil overgaan op het grotere verhaal dat zij in haar gehele oeuvre aankaart, namelijk de geschiedenis, herinnering en emancipatie van de zwarte mens.¹¹⁶ De

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 86-88; Said, *Orientalisten*, 25-29.

¹¹⁰ Sandoval, “US Third-World Feminism,” 80-85.

¹¹¹ De Wolf, “Zwarte trots,” 12-14.

¹¹² Lorde, “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House,” 25-27.

¹¹³ Tempel, Kensmil en Jungerman, *The Measurement of Presence*, 106-107.

¹¹⁴ Mitchell Esajas en Jessica de Abreu, “Dit vergeten echtpaar streed honderd jaar geleden al tegen racisme,” *De Correspondent*, 7 mei 2018.

¹¹⁵ Mitchell Esajas en Jessica de Abreu, “The Black Archives: Exploring the Politics of Black Dutch Radicals,” *Open Cultural Studies* 3(2019): 410.

¹¹⁶ Agnes Hofman, “Interview Iris Kensmil,” *Why the Caged Birds Sing*, 1(2020)2.

verbeelding van historische figuren kan theoretisch worden onderbouwd door noties van Gayatri Spivak en Audre Lorde over het belang van representatie.¹¹⁷

Recensent Anna van Leeuwen schreef in *de Volkskrant* dat zij het zeer interessant vindt hoe Iris Kensmil en Remy Jungerman het modernisme inzetten als een strategie om hun eigen, actuele verhaal mee te vertellen over kolonialisme en de witte canon in de kunstgeschiedenis. Volgens Van Leeuwen verbinden de blokken waarmee Kensmil naar Mondriaan en Malevich verwijst haar bijdrage aan die van Jungerman die, geïnspireerd op De Stijl, geometrische patronen en primaire kleuren gebruikt.¹¹⁸ In *nrc.next* interpreteert Sandra Smalenburg de modernistische blokken als een vraag om erkenning voor de getoonde zwarte feministen: ‘Kensmil plaatst de vrouwen hier letterlijk tegen de achtergrond van Mondriaans modernisme. Alsof ze wil zeggen: ook zij verdienen het om gezien te worden’.¹¹⁹ Deze kritieken beamen de connecties tussen het kunstwerk en postkoloniale feministische theorie zoals reeds omschreven. Ondanks dat critici het belang van de blokken in Kensmils werk in relatie tot de gehele presentatie duiden, kan men zich afvragen of haar kunsthistorische referenties aan Richter en Manet niet al voldoende zijn. Smalenburg verklaart de ‘Mondriaan-blokken’ met de aandacht die de zwarte feministen verdienen, maar dit punt maakte Kensmil eigenlijk al duidelijk door op Richters bijdrage aan het Duitse paviljoen op de biënnale van 1972 te reageren.¹²⁰ Kensmils kritiek valt in ieder geval niet te missen.

In het kunstwerk *Dutch Nurses* uit 2015 snijdt Iris Kensmil op letterlijke wijze het koloniale verleden van Nederland en Suriname aan. Deze installatie bestaat uit een achtergrond van zwart-witte verticale strepen en een reeks van zestien portretten die hier voor zijn geplaatst. De portretten zijn uitgevoerd in grijze tinten en zijn met eenvoudige lijnen getekend met pastelkrijt en inkt op papier.¹²¹ De zestien geportretteerden zijn vrouwelijke verpleegkundigen die in de jaren ’50 en ’60 van de vorige eeuw van Suriname naar Nederland zijn verhuisd om hier het tekort in de zorg op te vullen.¹²² Onder deze verpleegkundigen bevindt zich de moeder van Kensmil. *Dutch Nurses* werd geëxposeerd tijdens Kensmils solotentoonstelling *Blues Before Sunrise* in Museum Kranenburgh, Bergen van december

¹¹⁷ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 86-88; Lorde, “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House,” 25-27.

¹¹⁸ Anna van Leeuwen, “Het Nederlandse paviljoen op de Biënnale van Venetië: instant-iconen en een lekker visueel ritme,” *de Volkskrant*, 9 mei 2019.

¹¹⁹ Sandra Smalenburg, “Kwestbare werken in Venetiaanse mist,” *nrc.next*, 8 mei 2019.

¹²⁰ Smalenburg, “Kwestbare werken”; De Wolf, “Zwarte trots,” 12-14.

¹²¹ ‘Dutch Nurses’, Website Iris Kensmil, geraadpleegd 11 juni 2021, <https://iriskensmil.nl/work/#>.

¹²² Marsha Bruinen, “Eerst blues, dan sunrise – een middag met Iris Kensmil in Museum Kranenburgh,” *Metropolis M*, 1 februari 2020.

2019 tot april 2020. De kunstenaar voegde in de tentoonstellingsruimte een notitie toe aan de installatie, waarin zij verduidelijkte dat de Surinaamse verpleegkundigen zeer welkom waren in de Nederlandse zorg, maar buiten hun werkplek niet.¹²³ Het verhaal over de Surinaamse verpleegkundigen zou weinig aandacht in Nederland hebben gekregen doordat het de algemene overtuiging over de verhouding tussen Nederland en haar kolonie tegenging: Nederland was er om Suriname te ‘helpen’, niet andersom.¹²⁴ De strepen op de achtergrond spelen in op de kunst van Daniel Buren, een kunstenaar die zijn typerende strepen plaatst in ruimtes die hij interpreteert als institutioneel. Instituties zijn bepaalde gewoontes, die normaliter door de samenleving worden geaccepteerd, en zo de norm bepalen. Instituties kunnen worden gevormd door instituten, zoals de overheid of musea.¹²⁵ Met de plaatsing van de strepen in *Dutch Nurses* kan Kensmil mogelijk aangeven dat de heersende norm in Nederland om zichzelf te presenteren als ‘helper’ van Suriname, en niet andersom, moet worden doorbroken. Deze houding in de Nederlandse samenleving is een voorbeeld van een koloniaal discours zoals omschreven door Edward Said.¹²⁶

De installatie *Dutch Nurses* behandelt het koloniale verleden van Nederland en Suriname door middel van personen die een verhaal representeren dat verbonden is aan die geschiedenis. Wederom kan dit worden verklaard middels theorieën over representatie van de gekleurde of niet-westerse vrouw, zoals die van Gayatri Spivak en Audre Lorde.¹²⁷ Kensmil weet dit relatief kleine onderdeel uit die geschiedenis te verbinden aan kwesties omtrent de emancipatie van de zwarte vrouw en de band tussen Nederland en Suriname.¹²⁸ Alhoewel de portretten in *Dutch Nurses* op esthetisch vlak duidelijk verschillen van die in *The New Utopia Begins Here* – ze zijn een stuk uniformer weergegeven – getuigt het kunstwerk alsnog van eenzelfde tactiek, namelijk de representatie van historische vrouwen van kleur of afkomstig uit niet-westerse landen middels het genre portretkunst om het koloniale verleden te bespreken.

¹²³ Lammers, “GO NO GO #232: Post-Blackness.”

¹²⁴ Bruinen, “Eerst blues, dan sunrise.”

¹²⁵ Lammers, “GO NO GO #232: Post-Blackness.”

¹²⁶ Said, *Orientalisten*, 25-29.

¹²⁷ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 86-88; Lorde, “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House,” 25-27.

¹²⁸ Bruinen, “Eerst blues, dan sunrise.”



Afb. 3. Iris Kensmil, *Dutch Nurses*, 210 x 589 cm, foto: <https://iriskensmil.nl/work/#>, geraadpleegd 10 juni 2021.

Critici reageerden overwegend positief op *Dutch Nurses*. Zo schreef Sarah van Binsbergen in *de Volkskrant* over Iris Kensmils kwaliteit om in haar vrij klassieke en figuratieve beeldtaal referenties aan kunstenaars als Daniel Buren te verwerken.¹²⁹ Carlien Lammers schreef voor het digitale platform *De Kunstmeisjes* eveneens lovend over de verwijzing naar Buren. Ook ervoer zij het persoonlijke aspect van het werk, namelijk het verhaal van de verpleegkundigen en Kensmils moeder, als doeltreffend: ‘De persoonlijke uitleg van Kensmil geeft je in een paar zinnen genoeg context om het maatschappelijke ongemak in de werken te proeven’.¹³⁰ In een artikel voor het tijdschrift *Mister Motley* schreef Zaïre Krieger over de solotentoonstelling van Kensmil in Museum Kranenburgh. Krieger gaat in op het persoonlijke van onder andere *Dutch Nurses* en omschrijft dat zij zich hiermee verbonden voelt: ‘in die portretten [...] vind ik opeens iets dat veel kleiner is. Mezelf, mijn moeder, mijn zusje, en alle zwarte mensen die dagelijkse emancipatie mogelijk maken’.¹³¹ Uit

¹²⁹ Sarah van Binsbergen, “Eindelijk is de kunstwereld klaar voor het werk van Iris Kensmil. Zij geeft de ‘zwarte moderniteit’ een gezicht,” *de Volkskrant*, 5 december 2019.

¹³⁰ Lammers, “GO NO GO #232: Post-Blackness.”

¹³¹ Krieger, “Post-Blackness in Museum Kranenburgh.”

deze recensies kan worden afgeleid dat het persoonlijke aspect van *Dutch Nurses* een belangrijke rol speelt in de overdracht van het verhaal over de relatie tussen Nederland en Suriname en thema's als kolonialisme, racisme en inclusie aan de beschouwer. Dit persoonlijke aspect wordt versterkt doordat er is gekozen voor verbeelding middels portretten.



Afb. 4. Iris Kensmil, *Brokodei ini Dritabiki*, 200 x 300 cm, foto:
<https://galleryviewer.com/nl/kunstwerk/31491/brokodei-ini-dritabiki>, geraadpleegd 24 juli 2021.

Voor het kunstwerk *Brokodei ini Dritabiki* uit 2017 putte Iris Kensmil inspiratie uit haar persoonlijke herinneringen aan Suriname. De houtskooltekening op papier toont de beschouwer twee vrouwen tijdens een intiem moment: het invlechten van het haar.¹³² De vrouwen lijken midden in hun handeling te zijn onderbroken en kijken de beschouwer recht in de ogen aan. Rechts van de vrouwen is een gedeelte van een beschilderd houten huis te zien. De tekening werd gelijktijdig met *Dutch Nurses* geëxposeerd in Museum Kranenburgh. In deze tentoonstelling becommentarieerde Kensmil de tekening met een persoonlijk verhaal. De kunstenaar voltooide in 2013 een residentie in Suriname en bezocht toen het dorp Drietabbetje aan de rivier de Tapanahoni, waar één van de marrongemeenschappen en hun hoogste gezagdragers wonen.¹³³ De titel van het werk, *Brokodei ini Dritabiki*, vertaalt zich letterlijk

¹³² 'Blues Before Sunrise.' Website museum Kranenburgh.

¹³³ Idem.

naar ‘het aanbreken van de dag in Drietabbetje’, maar het woord ‘brokodei’ kan ook naar ‘ritueel’ verwijzen.¹³⁴ Marrons zijn tot slaaf gemaakt die zijn gevlucht gedurende de Nederlandse bezetting van Suriname. Hun afstammelingen worden tevens tot deze gemeenschap gerekend.¹³⁵ Binnen de cultuur van marrons is het gebruikelijk om voorgevels van huizen te beschilderen met abstracte patronen en symbolen, zoals te zien is op de houtskooltekening.¹³⁶ De kunstenaar geeft aan dat vertellingen over marrons voornamelijk nadruk leggen op de mannen uit de gemeenschappen. Zij brengt hier verandering in door in dit kunstwerk de positie van vrouwen binnen de gemeenschap te bestuderen.¹³⁷

Brokodei ini Dritabiki haalt het koloniale verleden van Nederland en Suriname aan door een Surinaamse bevolkingsgroep af te beelden die in direct verband staat hiermee.¹³⁸ Het kunstwerk toont deze bevolkingsgroep en gaat in op de positie van de vrouw in diens cultuur. Dit vrouwelijke perspectief komt tot uiting in de focus op een alledaagse handeling onder vrouwelijke marrons. In vergelijking tot het merendeel van Kensmils oeuvre, waarin historische figuren en gebeurtenissen de hoofdrol spelen, is dit werk atypisch.¹³⁹ Een overeenkomst met de werken die voorafgaand hieraan zijn besproken, is dat het wederom een portret betreft. In een interview met Museum Kranenburgh geeft Kensmil aan dat een portret de afgebeelde persoon waardigheid toekent.¹⁴⁰ In een artikel in *De Groene Amsterdammer* over de Biënnale van Venetië wordt tevens benoemd hoe de Kensmil met de portretten tracht de personen waardigheid te geven.¹⁴¹ Hieruit kan worden afgeleid dat de kunstenaar met het portret *Brokodei ini Dritabiki* de marron-vrouwen en hun cultuur waardigheid heeft willen meegeven. Deze visie komt overeen met de kritiek van Mohanty op de wijze waarop de ‘derde wereld vrouw’ regelmatig door het Westen wordt gerepresenteerd, namelijk als een

¹³⁴ Michiel van Kempen, *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur* (Paramaribo: Uitgeverij Okopipi, 2002), 254.

¹³⁵ Céline Dobbeleir, Jeroen Sarrazyn, Tineke van der Straeten, Els Willems en Pieter Van Maele, *De politieke mobilisatie en organisatie van vijf etnische groepen in Suriname* (Onderzoeksrapport Universiteit Gent, 2012), 11.

¹³⁶ Thomas Polimé, “Een impressie van Bosnegerkunst,” *OSO. Tijdschrift voor Surinaamse taalkunde, letterkunde en geschiedenis* 16(1997): 91-96. De in dit artikel gebruikte term, namelijk ‘bosneger’, wordt niet ondersteund door deze thesis. De term wordt daarom alleen gebruikt in de noodzakelijke bronvermelding.

¹³⁷ ‘Blues Before Sunrise.’ Website museum Kranenburgh.

¹³⁸ Dobbeleir, Sarrazyn, van der Straeten, Willems en Van Maele, *De politieke mobilisatie*, 11.

¹³⁹ Galerie Ferdinand van Dieten – d’Eendt, *Iris Kensmil*, 19-23; Tempel, Kensmil en Jungerman, *The Measurement of Presence*, 15; Bruinen, “Eerst blues, dan sunrise.”

¹⁴⁰ Iris Kensmil en Caspar Stalenhoef, *Iris Kensmil. Blues Before Sunrise* (Bergen: Museum Kranenburgh, 2019), podcast, <https://www.kranenburgh.nl/tentoonstelling/78/iris-kensmil-blues-before-sunrise>, geraadpleegd 25 juli 2021, min. 6.00-6.40.

¹⁴¹ De Wolf, “Zwarte trots,” 12, 14.

monolithisch, passief object.¹⁴² De eerder genoemde recensent Zaïre Krieger prijst Kensmil in haar artikel voor *Mister Motley* voor haar vaardigheid om niet alleen historische figuren en gebeurtenissen, maar ook ‘het kleine, het herkenbare en persoonlijke’ krachtig te verbeelden. Krieger omschrijft het kunstwerk als ‘een iconisch beeld van de zwarte vrouw, herkenbaar voor elk zwart meisje’.¹⁴³ Ondanks het atypische, kleinschalige onderwerp van de houtskooltekening weet het werk toch thema’s als kolonialisme en feminisme aan te halen, net als de andere besproken werken uit Kensmils oeuvre.

2.2. De kunst van Iris Kensmil: verklaring vanuit het postkoloniaal feminisme

Gedurende de bespreking van de casussen van Iris Kensmil zijn er meerdere verbanden aangegeven tussen de wijze waarop het koloniale verleden van Nederland en Suriname wordt aangehaald en het postkoloniaal feminisme. Vervolgens zijn deze verbanden hier uitgewerkt om tot een verklaring van de kunst middels postkoloniale feministische theorie te komen. Er is een verband geconstateerd wat net zo principieel aan de basis ligt voor de geanalyseerde kunstwerken van Kensmil, als voor het postkoloniaal feminisme. Dit heeft betrekking tot het centraal stellen van het perspectief van de gekleurde en/of niet-westerse vrouw. Bij *The New Utopia Begins Here* bleek dit uit de geportretteerden, die allen zwarte, vrouwelijke intellectuelen zijn.¹⁴⁴ In *Dutch Nurses* werd het verhaal van Surinaamse vrouwelijke verpleegkundigen centraal gesteld.¹⁴⁵ *Brokodei ini Dritabiki* gaat in op de vrouwelijke rol in marrongemeenschappen in Suriname.¹⁴⁶ Voor het postkoloniaal feminisme is dit perspectief fundamenteel; het belang ervan wordt door alle genoemde auteurs die aan de basis van de theorie stonden benadrukt.¹⁴⁷

Bij nadere bestudering van de verbanden tussen postkoloniale feministische theorie en de kunst van Iris Kensmil, blijken de concepten koloniaal discours, *differential consciousness* en representatie een significante rol te spelen in de omgang met het koloniale verleden. Volgens Edward Said bestaat er een koloniaal discours in de westerse wereld waarmee de macht over de rest van de wereld tegenwoordig wordt behouden. Dit koloniale discours komt

¹⁴² Mohanty, “Under Western Eyes,” 333-336, 338.

¹⁴³ Krieger, “Post-Blackness in Museum Kranenburgh.”

¹⁴⁴ Tempel, Kensmil en Jungerman, *The Measurement of Presence*, 15.

¹⁴⁵ Bruinen, “Eerst blues, dan sunrise.”

¹⁴⁶ Galerie Ferdinand van Dielen – d’Eendt, *Iris Kensmil*, 19-23.

¹⁴⁷ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 7-8; Hooks, *Feminist Theory*, 1-17; Lorde, “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House,” 25-27; Mohanty, “Under Western Eyes,” 333-336, 338.

voor in, onder andere, de kunst.¹⁴⁸ In *The New Utopia Begins Here* wordt dit discours aangehaald, doordat de kunstenaar op inhoudelijk en esthetisch niveau aan de canon van de westerse moderne kunst refereert.¹⁴⁹ Dit canon getuigt van een koloniaal discours, omdat het is samengesteld met het Westen als uitgangspunt en gepresenteerd werd als universeel zijnde. Zo plaatste het Westen zich boven de rest van de wereld op kunsthistorisch gebied. Kensmils installatie bekritiseert het gebrek aan gekleurde en vrouwelijke bijdragen aan de canon, wat inhoudelijk tot uiting komt middels een reactie op Gerhard Richters bijdrage aan een eerdere Biënnale van Venetië waarbij uitsluitend witte, mannelijke intellectuelen waren geportretteerd.¹⁵⁰ Deze kritiek heeft eveneens te maken met de representatie van gekleurde en niet-westerse vrouwen, een onderwerp wat Gayatri Spivak verbond aan het koloniaal discours. Spivak verklaarde verschillen tussen representatie van westerse en niet-westerse vrouwen in literatuur middels Saids theorie. In haar casussen werden westerse vrouwen als superieur aan de ander gerepresenteerd.¹⁵¹ Kensmils installatie presenteert haar geportretteerden als waardige intellectuelen die bijdragen aan de moderne samenleving, wat tegenovergesteld is aan de boodschap die Richters kunstwerk uitstraalde en daarmee de theorie van Spivak over het koloniale discours opvolgt.¹⁵²

In *Dutch Nurses* is het verhaal verbeeld van een groep Surinaamse verpleegkundigen die naar Nederland zijn verhuisd om het tekort in de zorg te verminderen. Volgens de kunstenaar is dit verhaal vrij onbekend in Nederland, omdat het ingaat tegen de overtuiging dat Nederland Suriname ‘hielp’ en niet andersom.¹⁵³ Deze overtuiging illustreert het koloniale discours uit Saids theorie uitstekend, aangezien het de denkwijze van een structuur blootlegt waarin het Westen dominant is of wilt zijn over de rest van de wereld.¹⁵⁴ Met een achtergrond bestaande uit strepen, die de associatie met Daniel Buren en zijn institutionele markeringen oproept, lijkt het kunstwerk aan te geven dat deze overtuiging en dit gedragspatroon moet worden verbroken.¹⁵⁵ Dit is toepasselijk bij theorie over het koloniaal discours – een discours is namelijk een structuur die onder andere bestaat uit instituties – en bevestigt daarom de interpretatie van de strepen in *Dutch Nurses*.¹⁵⁶

¹⁴⁸ Said, *Orientalisten*, 25-29.

¹⁴⁹ Janssen, “De rijke geschiedenis van de ‘Greater Dutch World’.”

¹⁵⁰ De Wolf, “Zwarte trots,” 12-14.

¹⁵¹ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 86-87.

¹⁵² Tempel, Kensmil en Jungerman, *The Measurement of Presence*, 15; De Wolf, “Zwarte trots,” 12-14.

¹⁵³ Bruinen, “Eerst blues, dan sunrise.”

¹⁵⁴ Said, *Orientalisten*, 28; Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 85.

¹⁵⁵ Lammers, “GO NO GO #232: Post-Blackness.”

¹⁵⁶ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 85.

Waar *The New Utopia Begins Here* op inhoudelijk niveau zich afzet tegen de moderne kunst, gebeurt er op esthetisch niveau juist het tegenovergestelde. Hier wordt gerefereerd aan Édouard Manet, Piet Mondriaan en Kazimir Malevich.¹⁵⁷ De kunstenaar geeft de geportretteerde vrouwen een prominente plek te midden van dit modernistische canon. Het feit dat deze moderne kunst zo wordt omarmd, wekt de indruk dat Kensmil dit inzet als een middel om de thematiek van het kunstwerk binnen de gevestigde normen van de westerse kunstgeschiedenis naar voren te schuiven. Recensent Anna van Leeuwen merkt in *de Volkskrant* eveneens deze strategie op.¹⁵⁸ De strategie kan worden verklaard met Chela Sandovals theorie over de vervanging van een hegemonisch model door een nieuw paradigma wat zich baseert op de eigenschap ‘*differential consciousness*’.¹⁵⁹ Deze eigenschap heeft betrekking op het vermogen om, afhankelijk van de machtsverhoudingen in een situatie, het meest geschikte oppositionele standpunt in te nemen. Hierbij kan men zich over onderlinge verschillen heen zetten om een zo groot mogelijk draagvlak te creëren.¹⁶⁰ Het installatiekunstwerk vertoont *differential consciousness* door zich op visueel niveau te verenigen met de hegemonische moderne kunst, ondanks diens kritiek op de generaliserende houding van de stroming en geschiedschrijving. Zo erkent het kunstwerk de bestaande machtsverhoudingen en mobiliseert het deze ten behoeve van diens inhoudelijke kritiek.

Bij alle casussen van Iris Kensmil speelt het concept ‘representatie’ een rol. Het concept houdt verband met de vertegenwoordiging van personen en dit vindt bij alle drie de kunstwerken plaats. De manier waarop dit gebeurt en hoe dit zich tot de theorie verhoudt, verschilt per casus. *The New Utopia Begins Here* verbeeld acht zwarte feministen door middel van portretten. De vrouwen hebben stuk voor stuk een noemenswaardige bijdrage geleverd aan de emancipatie van de zwarte mens en kunnen daarom worden omschreven als historische figuren.¹⁶¹ De verbeelding van deze figuren speelt een belangrijke rol in de overdracht van Kensmils kritiek, namelijk het gebrek aan erkenning van gekleurde vrouwen in de westerse moderniteit.¹⁶² Bij *Dutch Nurses* zijn er niet zozeer historische figuren afgebeeld, want de beschouwer kent hen niet bij naam, maar het betreft wel de verbeelding van een historische gebeurtenis. Wederom bekritiseert het kunstwerk de gebrekkige erkenning die deze groep

¹⁵⁷ Janssen, “De rijke geschiedenis van de ‘Greater Dutch World’”; De Wolf, *Zwarte trots*,” 12-14.

¹⁵⁸ Van Leeuwen, “Het Nederlandse paviljoen op de Biënnale van Venetië.”

¹⁵⁹ Sandoval, “US Third-World Feminism,” 80-85.

¹⁶⁰ *Ibid.*,” 85-92.

¹⁶¹ Tempel, Kensmil en Jungerman, *The Measurement of Presence*, 15.

¹⁶² Janssen, “De rijke geschiedenis van de ‘Greater Dutch World’.”

gekleurde vrouwen heeft gekregen.¹⁶³ Zowel Gayatri Spivak als Audre Lorde benadrukken het belang van de representatie van gekleurde vrouwen en vrouwen uit de ‘derde wereld’. Beiden onderbouwen dit door te beargumenteren dat factoren zoals ras invloed hebben op vrouwelijke ervaringen met ongelijkheid wereldwijd. Zij verwerpen het idee van een *global sisterhood* en attenderen op de lacune in feministische wetenschap door gebrekkige representatie van deze groep.¹⁶⁴ Zowel *The New Utopia Begins Here* als *Dutch Nurses* haalt de productie van kennis aan door westerse visies op de (kunst)geschiedenis te bekritisieren.¹⁶⁵ De kunst zet de verbeelde historische figuren en gebeurtenissen in om het koloniale verleden van Nederland en Suriname, alsmede thema’s als feminisme, racisme en emancipatie, te bespreken.¹⁶⁶ Hieruit blijkt dat de kunst het belang van de representatie van deze gemarginaliseerde groep erkent, in overeenstemming met theorie van Spivak en Lorde.

Brokodei ini Dritabiki is een portret van twee vrouwelijke marrons in Suriname en houdt daarom eveneens verband met theorie over representatie, echter verschilt de wijze waarop van de andere casussen van Iris Kensmil. Een belangrijk inhoudelijk verschil is dat de houtskooltekening twee onbekende vrouwen vertoont op een alledaags moment, waardoor er geen sprake is van historische figuren of gebeurtenissen.¹⁶⁷ Daarom verhoudt dit werk zich minder sterk tot de regelmatig terugkerende kritiek van Kensmil op de erkenning van bijdragen van vrouwen aan de ‘zwarte moderniteit’.¹⁶⁸ Dit leidt ertoe dat theorie van Spivak en Lorde over de relatie tussen representatie en wetenschappelijke kennis minder toepasselijk is op *Brokodei ini Dritabiki*.¹⁶⁹ Chandra Mohanty schreef over de representatie van de ‘derde wereld vrouw’ in het westerse feminisme als een monolithisch, passief object; immer het slachtoffer van mannelijk geweld, het koloniale proces en meer factoren die, ondanks dat ze wel degelijk voorkomen, ondertussen gelden als stereotypen die ongevoelig zijn voor de locatieafhankelijke culturele en historische context van een persoon.¹⁷⁰ Uit *Brokodei ini Dritabiki* blijken dergelijke stereotypen eveneens, aangezien de kunstenaar het gebrek aan vertegenwoordiging van de vrouwelijke rol in marrongemeenschappen bekritiseert. De

¹⁶³ Bruinen, “Eerst blues, dan sunrise.”

¹⁶⁴ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 7-8; Lorde, “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House,” 25-27.

¹⁶⁵ Janssen, “De rijke geschiedenis van de ‘Greater Dutch World’”; Bruinen, “Eerst blues, dan sunrise.”

¹⁶⁶ Hofman, “Interview Iris Kensmil”; Bruinen, “Eerst blues, dan sunrise.”

¹⁶⁷ Galerie Ferdinand van Dielen – d’Eendt, *Iris Kensmil*, 19-23.

¹⁶⁸ Hofman, “Interview Iris Kensmil.”

¹⁶⁹ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 7-8; Lorde, “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House,” 25-27.

¹⁷⁰ Mohanty, “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses,” 333-336, 338.

mannelijke rol zou voor buitenstaanders interessanter zijn, wat impliceert dat deze vrouwen normaliter worden weggezet als een passief object.¹⁷¹ Op visueel niveau bevestigt het kunstwerk deze kritiek, doordat de geportretteerden zelfverzekerd zijn weergegeven met ogen die de beschouwer aankijken. Een recensent beaamt deze indruk.¹⁷² Met de nadruk op de vrouwelijke positie gaat het kunstwerk in tegen de stereotypische representatie van de derde wereld vrouw als passief monoliet. De figuren worden niet afgebeeld als slachtoffer, maar juist als actief en waardig van aandacht.¹⁷³ Met de afgebeelde figuren, die in direct verband staan met het koloniale verleden van Nederland en Suriname, haalt het werk thema's als kolonialisme en feminisme aan.¹⁷⁴ De vergelijking tussen dit werk enerzijds en *The New Utopia Begins Here* en *Dutch Nurses* anderzijds, toont aan dat er meerdere manieren zijn om middels representatie over genoemde thema's te communiceren.

2.3. De kunst van Patricia Kaersenhout: omgang met het koloniale verleden

De installatie *Guess Who's Coming to Dinner Too?* is een *work-in-progress* dat Patricia Kaersenhout is gestart in 2017 en voor het laatst heeft uitgebreid in 2021. De bespreking van de installatie is hier gebaseerd op de op één na meest recente uitvoering ervan, namelijk de presentatie in de Amsterdamse kunstruimte De Appel in 2019. Over de meest recente presentatie in 2021 is weinig informatie vrijgegeven, waardoor de variant uit 2019 geschikter is voor gebruik in dit onderzoek.¹⁷⁵ Het kunstwerk is een reactie op *The Dinner Party*, een iconische feministische installatie van de Amerikaanse Judy Chicago uit 1974-1979.¹⁷⁶ De *The Dinner Party* bestaat uit een driehoekige tafel die is gedekt voor 39 vrouwen die bijdragen hebben geleverd aan de westerse geschiedenis. Destijds was dit een

¹⁷¹ 'Blues Before Sunrise.' Website museum Kranenburgh.

¹⁷² Krieger, "Post-Blackness in Museum Kranenburgh."

¹⁷³ Kensmil en Stalenhoef, *Iris Kensmil. Blues Before Sunrise*, podcast, min. 6.00-6.40.

¹⁷³ De Wolf, "Zwarte trots," 12, 14.

¹⁷⁴ Dobbeleir, Sarrazyn, van der Straeten, Willems en Van Maele, *De politieke mobilisatie en organisatie*, 11.

¹⁷⁵ 'Guess Who's Coming to Dinner Too?'. Website De Appel; 'Patricia Kaersenhout'. Website galerie Wilfried Lentz Rotterdam.

Gedurende het schrijven van deze thesis werd *Guess Who's Coming to Dinner Too?* opnieuw uitgebreid door Patricia Kaersenhout en zo gezamenlijk verkocht aan vier Nederlandse musea: het Frans Hals Museum, Stedelijk Museum Amsterdam, Centraal Museum en Van Abbemuseum. De toevoeging betrof 22 nieuwe gasten aan tafel. Tevens kan de tafel nu in vier delen worden gesplitst. Over deze toevoeging is echter weinig informatie vrijgegeven, daarom wordt het kunstwerk in deze thesis beschreven zoals het in 2019 werd getoond in De Appel in Amsterdam. Dit is, na de huidige versie in 2021, de meest recente variant van de installatie en hierover is wel gedetailleerde informatie vrijgegeven.

¹⁷⁶ Hannah Cheney en Vivian Zihlerl, red. *Guess Who's Coming to Dinner Too?* (Amsterdam: De Appel, 2019), geraadpleegd 30 juli 2021, <http://deappel.nl/nl/events/online-publication-guess-whos-coming-to-dinner-too>.

voorstrevende stap in feministische kunst, maar denkend vanuit de huidige tijdsgeest blijkt dit werk erg wit, westers en heteronormatief georiënteerd te zijn.¹⁷⁷ De erkenning van intersectionaliteit binnen deze feministische kunst ontbrak nog.¹⁷⁸ Kaersenhout trachtte daarom het perspectief van *The Dinner Party* te verruimen met heldhaftige vrouwen van kleur als uitgenodigden in haar eigen variant.¹⁷⁹ Het betreft vrouwen die streken voor gelijkheid en tegen onderdrukking, kolonialisme en patriërchaat en volgens Kaersenhout meer aandacht verdienen binnen westerse geschiedschrijving.¹⁸⁰ Dit uitgangspunt kan worden onderbouwd met theorie over representatie en het koloniaal discours van Gayatri Spivak en Edward Said.¹⁸¹ Ook heeft de reactie op Chicago's werk raakvlakken met Chela Sandovals theorie over de vervanging van hegemonische modellen, echter ontvouwt dit zich op een andere manier dan bij het werk van Iris Kensmil.¹⁸² De geselecteerde vrouwen voor de installatie zijn afkomstig uit verschillende tijdsperiodes, variërend van 240 voor Christus tot het heden.¹⁸³ Door hedendaagse vrouwen te betrekken wilt Kaersenhout aantonen dat racisme, ongelijkheid en onderdrukking nog steeds voorkomen. De historische figuren zijn gekozen op basis van hun onbekendheid, die veelal voortkomt uit toedoen van de koloniale machthebber destijds; acties werden met de dood bekocht en verhalen werden verzwegen. Hiernaast vond Kaersenhout het belangrijk dat zoveel mogelijk landen en culturen werden gerepresenteerd.¹⁸⁴

Net als in Judy Chicago's installatie, heeft Patricia Kaersenhouts tafel een driehoekige vorm en is deze gedekt met tafellopers en serviezen. Chicago borduurde de namen van haar genodigden op de tafellopers en voegde hier symbolen en verwijzingen naar hun levens aan toe. Voor vrijwel iedere vrouw ontwierp ze een bord met een afbeelding van een vulva.¹⁸⁵ Kaersenhout creëerde eveneens tafellopers met de namen van haar gasten en passende West-Afrikaanse symbolen daarop geborduurd. De borduursels werden uitgevoerd door vluchtelingenvrouwen en vrouwelijke slachtoffers van huiselijk geweld in Amsterdam. Vervolgens naaiden gespecialiseerde vrouwen in West-Afrika tegen betaling glazen kralen aan de tafellopers. Zo maakte Kaersenhout van het kunstwerk een maatschappelijk project.

¹⁷⁷ Hagenars, "In het westen is de geschiedenis stil, dood, vergeten"; Cheney, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*.

¹⁷⁸ Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex," 139-148.

¹⁷⁹ Cheney, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*.

¹⁸⁰ Kees Keijer, "Expo in De Appel: 39 strijdende vrouwen aan tafel," *Het Parool*, 8 oktober 2019; Cheney, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*.

¹⁸¹ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 86-88; Said, *Orientalisten*, 25-29.

¹⁸² Sandoval, "US Third-World Feminism," 80-85.

¹⁸³ Keijer, "Expo in De Appel."

¹⁸⁴ Cheney, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*.

¹⁸⁵ Roos van der Lint, "Een tafel voor de ongenode gast," *De Groene Amsterdammer*, 9 oktober 2019.

Het feit dat vele handen aan het textiel hebben gewerkt, symboliseert de onderlinge connectie die tevens tussen de uitgenodigde tafelgasten bestaat.¹⁸⁶ De kunstenaar verspreidde glazen mokken en schalen over de tafel die de gasten kunnen delen. Het glaswerk en de traditie om eten te delen verwijzen naar de Afrikaanse en Surinaamse cultuur. Ook onderstreept het de collectieve visie van de geselecteerde vrouwen en de collectieve aanpak van de installatie.¹⁸⁷ Het glaswerk is troebel en ondoorzichtig: hiermee wilt Kaersenhout het onbegrip naar gemarginaliseerde groepen verbeelden. De symbolen en het glaswerk benutten een niet-westerse esthetiek, zodat de installatie niet alleen op inhoudelijk maar ook op visueel niveau een ander perspectief dan het witte en westerse toont.¹⁸⁸ Dit kan wederom worden verklaard middels theorie over het koloniaal discours.¹⁸⁹



Afb. 5. Patricia Kaersenhout, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*, foto: <https://deappel.nl/nl/exposities/guess-whos-coming-to-dinner-too>, geraadpleegd 30 juli 2021.

Guess Who's Coming to Dinner Too? haalt het koloniale verleden van Nederland en Suriname aan door middel van één van de vrouwen die Patricia Kaersenhout uitlicht, namelijk Janey Tetary. Tetary was een Indiase vrouw die leefde van 1856 tot 1884 en werkte als

¹⁸⁶ Cheney, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Hagedaars, "In het westen is de geschiedenis stil, dood, vergeten'."

¹⁸⁹ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 86-88; Said, *Orientalisten*, 25-29.

contractarbeider op een Surinaamse plantage. Ondanks dat zij geen slaaf was, waren de werkomstandigheden vrijwel even slecht als in de slavernij. Tetary pleitte voor de verbetering van werkomstandigheden en leidde in 1884 de vrouwelijke rebellen in een opstand onder de contractarbeiders op de plantage. Tijdens deze opstand werd Tetary door de bezetter gedood.¹⁹⁰ Kaersenhout verwerkt het koloniale verleden van Nederland en Suriname in haar installatie op een vergelijkbare manier als Iris Kenmsil in *The New Utopia Begins Here*, namelijk door het uitlichten van een persoon met een levensverhaal dat verbonden is aan deze geschiedenis. Middels deze historische vrouw kan Kaersenhout overgaan op het grotere verhaal van haar installatie, namelijk de positie van de zwarte vrouw in relatie tot kolonialisme en racisme.¹⁹¹ De positie van de zwarte vrouw wordt tevens in verband gebracht met de kunstgeschiedenis door zo letterlijk te reageren op Judy Chicago's *The Dinner Party*. Gezien het internationale karakter van de installatie vormt het koloniale verleden van Nederland en Suriname slechts een klein onderdeel van het geheel. Echter houdt het merendeel van de vrouwen uit het kunstwerk verband met de koloniale geschiedenis van een land.¹⁹²

In *Mister Motley* beargumenteert recensent Hanne Hagnaars dat Patricia Kaersenhout erin slaagt om nieuwe perspectieven te bieden op de (kunst)geschiedenis door tegen de westerse hegemonie in te gaan. 'Het werk van Kaersenhout biedt alternatieven voor de geschiedenis die zo lang als in een blok beton gegoten leek', en de auteur vervolgt met "Guess Who's Coming to Dinner Too?" biedt zo'n ander perspectief, een handreiking. [...] Kaersenhouts tafel nodigt uit tot delen'.¹⁹³ Met dit laatste doelt Hagnaars letterlijk op het glaswerk dat Kaersenhout over de tafel verspreidde. In figuurlijke zin is deze opmerking eveneens belangrijk: de gedekte tafel gaat niet alleen westerse tafelmanieren tegen, maar ook westerse normen in de kunst.¹⁹⁴ De recensent bevestigt de verbanden tussen het kunstwerk en postkoloniale feministische theorie zoals reeds benoemd. Kaersenhout slaagt erin om zowel op inhoudelijk als esthetisch vlak de westerse hegemonie in de kunstgeschiedenis te verwerpen en dit maakt de installatie dubbel zo sterk in de overdracht van diens boodschap.

¹⁹⁰ Hagnaars, "In het westen is de geschiedenis stil, dood, vergeten'."

¹⁹¹ 'Patricia Kaersenhout'. Website galerie Wilfried Lentz Rotterdam.

¹⁹² Cheney, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*.

¹⁹³ Hagnaars, "In het westen is de geschiedenis stil, dood, vergeten'."

¹⁹⁴ Ibid.



Afb. 6. Patricia Kaersenhout, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*, foto: <https://deappel.nl/nl/exposities/guess-whos-coming-to-dinner-too>, geraadpleegd 30 juli 2021.

Het kunstwerk *Rebelse Trots* is een groepsportret van twaalf pioniers van de Nederlandse zwarte vrouwenbeweging in de jaren '80 van de vorige eeuw. Deze beweging zette zich in voor zwarte-, immigranten- en vluchtelingenvrouwen in Nederland.¹⁹⁵ De beweging ontstond doordat zwarte feministen met hun problematiek omtrent ras, economische achterstand en gender geen aansluiting vonden bij witte feministen.¹⁹⁶ Met andere woorden: de erkenning van intersectionaliteitstheorie ontbrak binnen de dominante feministische groep.¹⁹⁷ Patricia Kaersenhout maakte het kunstwerk in 2015. Het groepsportret is met garen en kralen geborduurd op een breed doek van textiel. Er zijn verschillende portretten samengevoegd om dit groepsportret te creëren.¹⁹⁸ Te zien zijn onder andere Gloria Wekker, Mercedes Zandwijken, Julia da Lima, Philomena Essed, Hellen Gill, Alem Desta, Ernestine Comvalius, Cisca Pattipilohy en Mavis Carrilho. Het zijn feministische intellectuelen en

¹⁹⁵ Bekono, "Tempel: 'Rebelse trots'."

¹⁹⁶ Sandra Smalenburg, "Kunstenaar Patricia Kaersenhout: 'Het enige wat ik wil, is het verhaal iets completer maken'," *nrc.next*, 10 oktober 2019.

¹⁹⁷ Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex," 139-148.

¹⁹⁸ Bekono, "Tempel: 'Rebelse trots'."

activisten die volgens Kaersenhout meer bekendheid verdienen.¹⁹⁹ Dit maakt het concept van het kunstwerk vergelijkbaar met Iris Kensmils *The New Utopia Begins Here*.²⁰⁰ *Rebelse Trots* komt voort uit persoonlijke ervaringen van de kunstenaar. Kaersenhout studeerde in de jaren '80 in Amsterdam en bezocht daar het Vrouwenhuis, maar voelde zich hier niet op haar plek. "25 jaar later hoorde ik dat deze zwarte vrouwen in hetzelfde pand zaten, maar op een andere verdieping. [...] Toen dacht ik: ik moet mezelf een herkansing geven", zo vertelt Kaersenhout.²⁰¹ Het afbeelden van personen op een portretdoek zoals bij *Rebelse Trots* gebeurt, is een Afrikaanse traditie.²⁰² Dergelijke visuele en materiaal-technische referenties zagen we eerder terug bij *Guess Who's Coming to Dinner Too?* en worden wederom onderbouwd middels theorieën van Gayatri Spivak en Edward Said.²⁰³ Met kleine steken zijn de portretten geborduurd op het doek; een tijdrovende klus die kan worden geïnterpreteerd als een symbool voor de langzaam veranderende blik op de westerse geschiedenis en geschiedschrijving. De borduursels zijn gedeeltelijk door Senegalese vrouwen uitgevoerd, waardoor het kunstwerk net als *Guess Who's Coming to Dinner Too?* een maatschappelijke laag krijgt.²⁰⁴



Afb. 7. Patricia Kaersenhout, *Rebelse Trots*, foto: <https://www.mistermotley.nl/art-everyday-life/tempel-rebelse-trots-van-patricia-kaersenhout>, geraadpleegd 2 augustus 2021.

¹⁹⁹ "Ode aan pioniers van zwart feminisme," *Socialisme.nu*, 17 juni 2015, <https://socialisme.nu/ode-aan-pioniers-van-zwart-feminisme/> (geraadpleegd 2 augustus 2021).

²⁰⁰ Janssen, "De rijke geschiedenis van de 'Greater Dutch World'."

²⁰¹ Smallenburg, "Kunstenaar Patricia Kaersenhout."

²⁰² Bekono, "Tempel: 'Rebelse trots'."

²⁰³ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 86-88; Said, *Orientalisten*, 25-29.

²⁰⁴ Bekono, "Tempel: 'Rebelse trots'."

Het koloniale verleden van Nederland en Suriname is verwerkt in *Rebelse Trots* middels meerdere feministen die Patricia Kaersenhout uitlicht. Zo schreef de Surinaams-Nederlandse professor Gloria Wekker vooruitstrevende publicaties over de verhouding tussen gender en ras in de Nederlandse koloniale context.²⁰⁵ Mercedes Zandwijken is oprichter en directrice van Stichting Keti Koti Dialoog Tafels, die het bewustzijn over de gevolgen van het Nederlandse koloniale verleden tracht te vergroten.²⁰⁶ Hieruit blijkt dat meerdere afgebeelde vrouwen met hun overtuigingen en daden in verband kunnen worden gebracht met dit koloniale verleden.²⁰⁷ Andere geportretteerden, zoals Julia da Lima, hebben met hun acties geen direct verband met dit koloniale verleden, maar behandelen wel hieraan gerelateerde thematiek. Zo voerde Da Lima onderzoek uit naar hulpverlening bij seksueel geweld bij Surinaamse vrouwen in Nederland.²⁰⁸ Door deze personen te verbeelden speelt het kunstwerk in op het concept ‘representatie’.²⁰⁹ Waar *Guess Who’s Coming to Dinner Too?* een groot aantal vrouwen naar voren bracht die in een tijd van kolonialisme en slavernij leefden, werkt *Rebelse Trots* juist uitsluitend met hedendaagse vrouwen die vanwege hun werk en overtuigingen verbonden zijn aan het koloniale verleden.²¹⁰ Kaersenhout verbeeldt deze vrouwen en hun verhalen middels een groepsportret, toch is elke vrouw als een individu weergegeven: door hun gelaatstreken zijn zij duidelijk van elkaar te onderscheiden en elk portret geeft iets weg van de persoonlijkheid van de vrouw.²¹¹ Dit geeft het groepsportret een gevoel van waardigheid. Dit wordt duidelijker wanneer men het kunstwerk vergelijkt met *Dutch Nurses* van Iris Kensmil, waarin de geportretteerden niet duidelijk herkenbaar zijn. De inhoud van het werk betreft het verhaal van een grote groep Surinaamse verpleegkundigen en het tonen van de vrouwen als individuen is daarom irrelevant.²¹² Het gevolg hiervan is dat de portretten niet diezelfde waardigheid uitstralen zoals in *Rebelse Trots*. Simone Atangana Bekono bevestigt in een artikel in *Mister Motley* deze waardige uitstraling van het portretdoek, door het te omschrijven als een ‘imposant werk’ dat gaat over ‘overwinning’. Ook benoemt zij dat Kaersenhout weet ‘een tempel te creëren voor die andere

²⁰⁵ Ibid. Een voorbeeld van Gloria Wekkers publicaties over dit thema is *Witte onschuld: Paradoxen van kolonialisme en ras* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017 [eerste uitgave 2016]).

²⁰⁶ “Keti Koti Tafel: praten over slavernij ook dit jaar in de huiskamer,” *Het Parool*, 13 mei 2021.

²⁰⁷ “Ode aan pioniers van zwart feminisme,” *Socialisme.nu*.

²⁰⁸ Julia da Lima, *Als de nood hoog is: Onderzoek naar hulpverleningsmogelijkheden* (Den Haag: Ministerie van Sociale Zaken en Werkgelegenheid, 1988).

²⁰⁹ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 86-88; Lorde, “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House,” 25-27.

²¹⁰ Cheney, *Guess Who’s Coming to Dinner Too?*.

²¹¹ Bekono, “Tempel: ‘Rebelse trots’.”

²¹² Bruinen, “Eerst blues, dan sunrise.”

geschiedenissen', waarmee Bekono verwijst naar het perspectief van de zwarte en gekleurde vrouw.²¹³

De serie *Distant Bodies* die Patricia Kaersenhout maakte in 2011 bestaat uit acht collages van textiel, garen, kralen, verf en digitaal geprinte foto's. De collages tonen foto's van naakte of deels bedekte gekleurde vrouwen die afkomstig zijn van 'exotische ansichtkaarten' die gedurende de negentiende eeuw vanuit de koloniën naar Europa werden verstuurd.²¹⁴ De foto's kunnen worden geïnterpreteerd als een stereotypische representatie van het gekleurde lichaam en de gekleurde vrouw: ze geven de visie van de negentiende-eeuwse Europeaan op deze personen weer. Kaersenhout verwijst met de collages naar theorie van Edward Said over Oriëntalisme en de *postcolonial gaze*.²¹⁵ Hierin stelt Said dat een subject/object relatie, oftewel een *The Self/Other* dichotomie, nodig is voor een cultuur om diens eigen identiteit te construeren en ontwikkelen. In de context van het kolonialisme impliceert deze theorie dat het Westen middels diens perceptie van 'de ander', namelijk de bevolking van gekoloniseerde landen, zijn eigen identiteit vormgeeft.²¹⁶ Kaersenhout tracht deze *postcolonial gaze* bij de beschouwers van *Distant Bodies* te vertroebelen middels de positionering van applicaties op de vrouwenlichamen. Zo zijn er met stukken stof gezichten bedekt, maken pailletten en kralen het beeld slecht zichtbaar en vormen smalle stroken textiel zelfs een kruis over de lichamen. De kunstenaar hoopt de focus te verleggen van de naaktheid van de vrouwen naar hun identiteit, waardoor de beschouwer de rol krijgt van 'de ander'.²¹⁷ Dit vertoont gelijkenis met Mohanty's kritiek op de representatie van de 'derde wereld vrouw' als passief object.²¹⁸ De foto's zijn geprint op *pangi* textiel, een stof die de Surinaamse marrongemeenschap droeg gedurende de slavernij. Het signaleerde niet alleen het lidmaatschap van die gemeenschap, maar ook de individualiteit van de drager.²¹⁹

²¹³ Bekono, "Tempel: 'Rebelse trots'."

²¹⁴ 'Distant Bodies', Website Patricia Kaersenhout, geraadpleegd 8 oktober 2021, <https://www.pkaersenhout.com/copy-of-fabrics-2015>.

²¹⁵ 'Distant Bodies'. Website galerie Wilfried Lentz Rotterdam.

²¹⁶ A. K. Ramakrishnan, "The gaze of Orientalism: Reflections on linking postcolonialism and international relations," *International Studies* 36(1999)2: 130-133.

²¹⁷ 'Distant Bodies', Website Patricia Kaersenhout.

²¹⁸ Mohanty, "Under Western Eyes," 333-336, 338.

²¹⁹ 'Distant Bodies'. Website galerie Wilfried Lentz Rotterdam.



Afb. 8. Patricia Kaersenhout, *Distant Bodies*, foto's: <https://wilfriedlentz.com/work/distant-bodies-2011/>, geraadpleegd 6 augustus 2021.

In de serie *Distant Bodies* wordt het koloniale verleden van Nederland en Suriname aangehaald door middel van de gebruikte media, namelijk de foto's afkomstig van 'exotische ansichtkaarten' en de *pangi* stof. Zowel de foto's als de stof zijn een direct resultaat van de kolonisatie van Suriname. Waar de *pangi* stof een aspect uit de cultuur van de Surinaamse marrongemeenschap laat zien, geven de foto's inzicht in de Europese omgang met diens koloniën. De foto's tonen onbekende vrouwen uit de koloniën, een aspect dat vergelijkbaar is met *Brokodei ini Dritabiki* van Iris Kensmil. In dit werk toont Kensmil twee onbekende vrouwelijke marrons die het haar invlechten.²²⁰ Nog een overeenkomst tussen deze werken zijn de verwijzingen naar de cultuur van marrons. Kensmil doet dit middels de weergave van een activiteit en muurschildering; Kaersenhout gebruikt hiervoor de *pangi* stof.²²¹ Uit de bestudering van de casussen van Kaersenhout blijkt dat vormgeving, materiaal en techniek telkens bijdragen aan de verwerking van het koloniale verleden.²²² Dit kunnen we verklaren middels het koloniaal discours zoals omschreven door Gayatri Spivak en Edward Said.²²³ Hiernaast is het opvallend dat de collages nadruk leggen op de erkenning van het individu achter de foto's.²²⁴ Bij *Rebelse Trots* werd tevens waarde gehecht aan het weergeven van personen als individuen.²²⁵ Het belang van het individuele blijkt in *Distant Bodies* zowel uit

²²⁰ Galerie Ferdinand van Dieten – d'Eendt, *Iris Kensmil*, 19-23.

²²¹ Dobbeleir, Sarrazyn, van der Straeten, Willems en Van Maele, *De politieke mobilisatie*, 11.

²²² Cheney, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*; Bekono, "Tempel: 'Rebelse trots'."

²²³ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 86-88; Said, *Orientalisten*, 25-29.

²²⁴ 'Distant Bodies', Website Patricia Kaersenhout.

²²⁵ Bekono, "Tempel: 'Rebelse trots'."

de materialen en technieken, namelijk de *pangi* stof en de applicaties die het beeld vertroebelen, als de inhoudelijke verwijzing naar theorie van Said.²²⁶ In dit kunstwerk sluiten media en inhoud naadloos op elkaar aan.

2.4. De kunst van Patricia Kaersenhout: verklaring vanuit het postkoloniaal feminisme

Wederom zijn er verbanden gevonden tussen de manier waarop het koloniale verleden van Nederland en Suriname wordt aangehaald in de kunst van Patricia Kaersenhout en het postkoloniaal feminisme. Net als bij de casussen van Iris Kensmil kwam hier een fundamenteel verband naar voren met postkoloniale feministische theorie. Dit betreft het gebruik van het perspectief van de gekleurde en/of niet-westerse vrouw.²²⁷ Bij *Guess Who's Coming to Dinner Too?* bleek dit uit de genodigden, die allen gekleurde vrouwen zijn.²²⁸ In *Rebelse Trots* werd een verhaal over de Nederlandse zwarte vrouwenbeweging in de jaren '80 van de vorige eeuw centraal gesteld.²²⁹ *Distant Bodies* gaat in op de erkenning van de individualiteit van gekoloniseerde vrouwen van kleur.²³⁰

Een gedetailleerdere bestudering van de verbanden tussen postkoloniale feministische theorie en de kunst van Patricia Kaersenhout toont aan dat de concepten intersectionaliteit, koloniaal discours en representatie een significante rol spelen in de behandeling van het koloniale verleden. Het begrip 'intersectionaliteit', dat is ontwikkeld door Kimberlé Crenshaw, heeft betrekking op de vormen van discriminatie die ontstaan op basis van de samenkomst van meerdere aspecten van iemands sociale identiteit, zoals gender en ras.²³¹ De inhoudelijke reactie op Judy Chicago's werk in *Guess Who's Coming to Dinner Too?* kan worden onderbouwd middels intersectionaliteitstheorie. Kaersenhouts installatie erkent de ontwikkeling die feministische kunst heeft doorgemaakt dankzij onder andere Chicago, maar bekritiseert ook de uitsluiting van factoren zoals ras, seksualiteit en locatie in *The Dinner Party*.²³² Kaersenhout benadrukt het belang van intersectionaliteit voor het feminisme door

²²⁶ Ramakrishnan, "The gaze of Orientalism," 130-133.

²²⁷ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 7-8; Hooks, *Feminist Theory*, 1-17; Lorde, "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House," 25-27; Mohanty, "Under Western Eyes," 333-336, 338.

²²⁸ Keijer, "Expo in De Appel."

²²⁹ Bekono, "Tempel: 'Rebelse trots'."

²³⁰ 'Distant Bodies', Website Patricia Kaersenhout.

²³¹ Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex," 139-148.

²³² Hageaars, "'In het westen is de geschiedenis stil, dood, vergeten'"; Cheney, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*.

vrouwen uit te nodigen aan tafel die dergelijke intersecties belichamen.²³³ Het kunstwerk *Rebelse Trots* speelt eveneens in op intersectionaliteit, doordat het vertelt over pioniers van een zwarte vrouwenbeweging die de problematiek gerelateerd aan intersecties van gender met ras of klasse erkenden.²³⁴ Discriminatie waarbij iemands sociale klasse een rol speelt, wordt structurele intersectionaliteit genoemd. Bij gekleurde vrouwen vormt dit een derde variabele van hun sociale identiteit, tezamen met gender en ras, die hun ervaringen met discriminatie beïnvloedt.²³⁵ Eén van de geportretteerden in *Rebelse Trots* is Gloria Wekker, zij benadrukte het belang van de intersectie van gender en ras voor beleidsvorming en kennisproductie bij de Nederlandse overheid en universiteiten.²³⁶ Het gebrek hieraan omschreef zij als onderdeel van een discours dat de witte en mannelijke norm bij genoemde instituten in stand houdt.²³⁷ Het kunstwerk haalt de witte dominantie onder Nederlandse feministen aan, dit maakt Wekkers weergave op het doek toepasselijk.²³⁸

De installatie *Guess Who's Coming to Dinner Too?* tracht met diens reactie op Chicago's *The Dinner Party* het feministische kunsthistorische canon te verbreden.²³⁹ Een dergelijke vraag om verandering van de canon doet denken aan Chela Sandovals theorie over de vervanging van hegemonische modellen en *differential consciousness*. Bij *The New Utopia Begins Here* van Iris Kensmil verklaarde deze theorie de strategie van het werk om op esthetisch niveau de hegemonische, westerse canon te omarmen en binnen deze normen diens kritiek te verkondigen.²⁴⁰ Echter is hier bij het werk van Kaersenhout geen sprake van; de inspiratie van de installatie is herkenbaar aan diens driehoekige gedekte tafel, maar op elk ander vlak verwerpt het de westerse kunsthistorische normen. Dit blijkt uit de gebruikte West-Afrikaanse symboliek, het glaswerk en de Surinaamse en Afrikaanse eettraditie waar dit voor staat en de borduursels die vluchtelingenvrouwen en vrouwen in West-Afrika hebben uitgevoerd.²⁴¹ Bij *Rebelse Trots* werd gebruikgemaakt van een Afrikaanse traditie, namelijk een portretdoek, en werd het doek deels geborduurd door Senegalese vrouwen.²⁴² Voor

²³³ Cheney, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*.

²³⁴ Bekono, "Tempel: 'Rebelse trots'"; Smallenburg, "Kunstenaar Patricia Kaersenhout."

²³⁵ Crenshaw, "Mapping the Margins," 1245-1246, 1282-1283.

²³⁶ Wekker, *Witte onschuld*, 77-80.

²³⁷ *Ibid*, 96-103.

²³⁸ Smallenburg, "Kunstenaar Patricia Kaersenhout."

²³⁹ Hagenars, "'In het westen is de geschiedenis stil, dood, vergeten'"; Cheney, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*.

²⁴⁰ Van Leeuwen, "Het Nederlandse paviljoen op de Biënnale van Venetië"; Sandoval, "US Third-World Feminism," 85-92.

²⁴¹ Cheney, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*.

²⁴² Bekono, "Tempel: 'Rebelse trots'."

Distant Bodies benutte de kunstenaar *pangi* textiel, een stof die werd gedragen door Surinaamse marrons gedurende de slavernij.²⁴³ Telkens benut Kaersenhout een niet-westerse beeldtaal, wat tot uiting komt in de esthetiek, materialen en technieken. De kunst zet zich af tegen westerse kunsthistorische normen, om vervolgens diens kritiek te verkondigen en hierbij het koloniale verleden aan te halen.

Deze niet-westerse beeldtaal vertoont geen heldere overeenkomsten met *differential consciousness*, maar kan wel worden verklaard middels het koloniale discours. Edward Said omschreef hoe het Westen middels een koloniaal discours zijn macht over de rest van de wereld behoudt.²⁴⁴ In feite kan de kunsthistorische canon worden gezien als een koloniaal discours, omdat het voornamelijk oog heeft voor witte en westerse kunst, maar wordt beschouwd als universele status quo.²⁴⁵ Hier is *The Dinner Party* een voorbeeld van; het werk wordt geprezen om diens belang voor het feminisme, echter wordt het Westen hierbij als ijkpunt voor feministen wereldwijd gebruikt. Kaersenhout bekritiseert de westerse (kunst)geschiedenis en neemt hierbij Judy Chicago's werk als voorbeeld in *Guess Who's Coming to Dinner Too?*.²⁴⁶ Met haar niet-westerse esthetiek, materialen en technieken kan de kunst deze kritiek verbeelden: het is de belichaming van Kaersenhouts verzet tegen een witte en westerse standaard. *Rebelse Trots* en *Distant Bodies* bevatten geen opvallende referenties aan de westerse kunstgeschiedenis, maar bekritisieren alsnog het gebrek aan erkenning van gekleurde en niet-westerse vrouwen binnen een witte, westerse structuur.²⁴⁷ Daarmee gaan ook zij in tegen een koloniaal discours middels diezelfde beeldtaal. Het feit dat alle casussen van Kaersenhout het koloniale verleden (van Nederland en Suriname) aanhalen en dat diens esthetiek, materiaal en techniek hieraan bijdragen, versterkt de verklaring met het koloniaal discours.²⁴⁸

Zowel *Guess Who's Coming to Dinner Too?* als *Rebelse Trots* bekritisieren het gebrek aan erkenning en representatie van bijdragen van vrouwen van kleur en/of afkomstig uit niet-westerse landen in de westerse geschiedschrijving. Waar deze historische vrouwen bij het installatiekunstwerk zijn verwerkt met hun namen op tafellopers en symboliek, zijn zij bij het

²⁴³ 'Distant Bodies'. Website galerie Wilfried Lentz Rotterdam.

²⁴⁴ Said, *Orientalisten*, 25-29.

²⁴⁵ Tempel, Kensmil en Jungerman, *The Measurement of Presence*, 10-15.

²⁴⁶ Cheney, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*.

²⁴⁷ 'Distant Bodies', Website Patricia Kaersenhout; Smallenburg, "Kunstenaar Patricia Kaersenhout."

²⁴⁸ Hageaars, "'In het westen is de geschiedenis stil, dood, vergeten'"; "Ode aan pioniers van zwart feminisme," *Socialisme.nu*; 'Distant Bodies'. Website galerie Wilfried Lentz Rotterdam.

portretdoek figuratief afgebeeld in een groepsportret.²⁴⁹ Gayatri Spivak verklaarde met het koloniale discours waarom de westerse vrouw wordt gerepresenteerd als superieur aan de niet-westerse vrouw.²⁵⁰ Deze westerse dominantie blijkt uit het verhaal dat *Rebelse Trots* verbeeldt, namelijk dat van de zwarte vrouwenbeweging die haar ervaringen niet vertegenwoordigd zag bij de dominante feministische groep.²⁵¹ Bij *Guess Who's Coming to Dinner Too?* blijkt westerse dominantie uit het gebrek aan representatie van gekleurde en niet-westerse vrouwen in de geschiedschrijving.²⁵² Beide kunstwerken presenteren de vrouwen als belangrijke historische figuren en bekritisieren zo het koloniale discours dat hun representatie negatief beïnvloedde. Zowel Gayatri Spivak als Audre Lorde benadrukken de wetenschappelijke lacune door gebrekkige representatie van gekleurde vrouwen en vrouwen uit de niet-westerse wereld.²⁵³ *Guess Who's Coming to Dinner Too?* en *Rebelse Trots* halen beiden de productie van kennis aan en zetten hun verbeelde of afgebeelde figuren in om de representatie van deze sociale groep en de gevolgen hiervan voor wetenschappelijke kennis te bespreken.²⁵⁴ Deze figuren en hun daden zijn verbonden aan het koloniale verleden van Nederland en Suriname.²⁵⁵ Zo plaatsen de kunstwerken zich binnen postkoloniale feministische theorie.

Distant Bodies wordt eveneens verbonden aan theorie over representatie, echter verschilt de serie inhoudelijk van de andere casussen omdat hier geen historische figuren met relevante bijdragen aan de geschiedenis of wetenschap worden afgebeeld of verbeeld. Hierdoor is er geen relatie met de terugkerende kritiek van Patricia Kaersenhout over de representatie van dergelijke bijdragen van vrouwen van kleur of afkomstig uit niet-westerse landen.²⁵⁶ Dit impliceert dat noties van Gayatri Spivak en Audre Lorde over representatie minder toepasselijk zijn bij *Distant Bodies*, echter zijn opmerkingen van Chandra Mohanty over representatie van de 'derde wereld vrouw' wél toepasselijk.²⁵⁷ Mohanty schreef over de stereotypische representatie van de 'derde wereld vrouw' als een monolithisch, passief object,

²⁴⁹ Cheney, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*; Bekono, "Tempel: 'Rebelse trots'."

²⁵⁰ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 86-87.

²⁵¹ Smallenburg, "Kunstenaar Patricia Kaersenhout."

²⁵² Keijer, "Expo in De Appel."

²⁵³ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 7-8; Lorde, "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House," 25-27.

²⁵⁴ Cheney, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*; Bekono, "Tempel: 'Rebelse trots'"; Smallenburg, "Kunstenaar Patricia Kaersenhout."

²⁵⁵ Hagens, "'In het westen is de geschiedenis stil, dood, vergeten'"; Bekono, "Tempel: 'Rebelse trots'."

²⁵⁶ 'Distant Bodies', Website Patricia Kaersenhout.

²⁵⁷ Morton, *Gayatri Chakravorty Spivak*, 7-8; Lorde, "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House," 25-27.

wat onderdeel is van een westers discours met koloniserend effect op de betreffende vrouw.²⁵⁸ *Distant Bodies* bekritiseert de objectivering van gekoloniseerde vrouwen door het Westen, wat blijkt uit de ‘exotische ansichtkaarten’ met expliciete foto’s. Middels theorie van Edward Said licht de kunstenaar toe dat dit een manier was van de bezetter om diens eigen identiteit te vormen.²⁵⁹ Dit maakt de gefotografeerde vrouwen tot passieve objecten die een functie hebben voor de dominante ander. Kaersenhout pleit voor de erkenning van deze vrouwen als autonome personen met een eigen identiteit. Hierin volgt zij Mohanty’s kritiek op. Door het zicht op de foto’s te beperken met applicaties komt dit standpunt visueel tot uiting.²⁶⁰ De gebruikte *pangi* stof versterkt de connectie met Mohanty’s theorie, omdat deze stof aangeeft dat de drager tot de Surinaamse marrongemeenschap behoort; het is een markering van identiteit.²⁶¹

De kunst van Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout en diens behandeling van het koloniale verleden van Nederland en Suriname is geanalyseerd middels postkoloniale feministische theorie. Uit deze analyse is gebleken dat de kunstwerken meerdere middelen inzetten om dit verleden aan te halen, namelijk het afbeelden of verbeelden van (historische) figuren en gebeurtenissen, het inhoudelijk en visueel refereren aan de westerse kunstgeschiedenis en het benutten van een niet-westerse beeldtaal. Een nadere bestudering van deze middelen vanuit het postkoloniaal feministisch perspectief heeft aangetoond dat dit kan worden verklaard met theorieën over representatie, koloniaal discours, *differential consciousness* en intersectionaliteit van Gayatri Spivak, Audre Lorde, Edward Said, Chandra Mohanty, Chela Sandoval, Kimberlé Crenshaw en Gloria Wekker. Beide kunstenaars behandelen de koloniale geschiedenis van Nederland en Suriname als onderdeel van hun kritiek op kolonialisme, racisme, seksisme en westerse hegemonie in westerse geschiedschrijving en kunstgeschiedenis. Hierbij besteden zij de meeste aandacht aan hoe deze verschijnselen zich verhouden tot vrouwen van kleur en vrouwen afkomstig uit niet-westerse landen. Deze theoretische verklaring maakt het mogelijk om tot breder toepasbare inzichten te komen die bijdragen aan het inclusiviteitsdebat in de kunst- en cultuursector.

²⁵⁸ Mohanty, “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses,” 333-336, 338.

²⁵⁹ Ramakrishnan, “The gaze of Orientalism,” 130-133.

²⁶⁰ ‘Distant Bodies’, Website Patricia Kaersenhout.

²⁶¹ ‘Distant Bodies’. Website galerie Wilfried Lentz Rotterdam.

Conclusie

Dit onderzoek focuste zich op de behandeling van het koloniale verleden van Nederland en Suriname in hedendaagse kunst. Hiervoor zijn verschillende kunstwerken afkomstig uit de oeuvres van Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout geanalyseerd. De postkoloniale feministische invalshoek moest verklaringen bieden voor de omgang met deze geschiedenis in hun kunst. De beantwoording van de eerste deelvraag, ‘Hoe behandelt de kunst van Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout het koloniale verleden van Nederland en Suriname?’, bracht meerdere manieren aan het licht waarmee deze geschiedenis wordt behandeld. Met behulp van de tweede deelvraag, ‘Hoe kan postkoloniale feministische theorie de kunst van Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout verklaren’, konden deze bevindingen theoretisch worden onderbouwd. Een van de geconstateerde manieren hiertoe is de afbeelding en verbeelding van (historische) figuren en gebeurtenissen die gerelateerd zijn aan dit koloniale verleden, wat theoretisch wordt verklaard met het belang van de representatie van een sociale groep, in dit geval de niet-witte en/of niet-westerse vrouw, om tot een inclusiever beeld van de geschiedenis te komen. Deze bevinding is van toepassing op alle casussen. Hiernaast zijn in de kunst van Kensmil zowel inhoudelijke als visuele referenties aan de westerse kunstgeschiedenis geconstateerd, wat strategisch wordt ingezet om kritiek te verkondigen die gerelateerd is aan de koloniale geschiedenis. Hier is een significant verschil tussen de casussen gebleken, want in de kunst van Kaersenhout vinden tevens inhoudelijke referenties aan de westerse kunstgeschiedenis plaats – waarbij de intersectionaliteitstheorie fundamenteel is – maar op visueel vlak benut deze kunst juist een niet-westerse beeldtaal. Deze beeldtaal staat soms in direct verband met het koloniale verleden van Nederland en Suriname. Dit verschil wordt theoretisch verklaard middels de aanwezigheid of afwezigheid van *differential consciousness*. Overeenkomstig tussen alle casussen is de kritiek die zij belichamen; deze richt zich telkens op het koloniale discours dat de westerse geschiedschrijving en kunstgeschiedenis structureert volgens een witte, westerse en mannelijke norm.

De combinatie van deze resultaten maakt het mogelijk om een antwoord te formuleren op de hoofdvraag van dit onderzoek, namelijk ‘Hoe kaarten Surinaams-Nederlandse vrouwelijke kunstenaars door middel van hun werk het koloniale verleden aan en wat is de bijdrage hiervan aan het inclusiviteitsdebat?’. Het is gebleken dat er meerdere manieren zijn om het koloniale verleden van Nederland en Suriname aan te kaarten. Het representeren van (historische) figuren en gebeurtenissen die verbonden zijn aan deze geschiedenis is een van die manieren. Volgens de resultaten van dit onderzoek is representatie een zeer bruikbaar

middel om vertellingen van de geschiedenis inclusiever te maken en de kennis over het betreffende onderwerp te vergroten. Dit vormt een belangrijk inzicht voor het inclusiviteitsdebat in de kunst- en cultuursector. Het sluit aan op de verwachting bij ICOM dat een meerstemmige vertelling van problematische geschiedenissen leidt tot een inclusiever historisch en intercultureel bewustzijn in de samenleving.²⁶² Ten tweede is uit dit onderzoek gebleken dat dezelfde inhoudelijke kritiek omtrent kolonialisme, racisme en seksisme op uiteenlopende manieren kan worden geuit in een kunstwerk. Dit tonen de verschillende stilistische benaderingen van Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout aan: waar Kensmil de normen uit de westerse kunsthistorische canon omarmde, verwierp Kaersenhout deze juist volledig. Toch zaten de casussen op inhoudelijk niveau zeer op één lijn. Deze constatering leidt tot het inzicht dat een thema vanuit meerdere perspectieven kan worden behandeld, zo ook het koloniale verleden van Nederland en Suriname. Dit benadrukt nogmaals het belang van meerstemmige vertellingen van de geschiedenis en vormt een belangrijke bijdrage aan het inclusiviteitsdebat in de kunst- en cultuursector. Deze methode is af en toe al terug te vinden in de praktijk; zo presenteerde het Rijksmuseum Amsterdam bij diens tentoonstelling over slavernij in 2021 de verhalen van tien verschillende historische personen die op diverse manieren betrokken waren bij de slavernij.²⁶³ Het is een praktisch voorbeeld van wat de kunst- en cultuursector kan leren over inclusie, diversiteit en de omgang met problematische geschiedenissen van de kunst van Iris Kensmil en Patricia Kaersenhout, wanneer bekeken vanuit een postkoloniaal feministisch perspectief.

Een belangrijke overkoepelende conclusie die kan worden getrokken uit de resultaten van dit onderzoek, is dat de behandeling van het koloniale verleden door de bestudeerde kunstenaars zeer waardevol en leerzaam is voor de Nederlandse samenleving. De manieren waarop deze kunstenaars de geschiedenis aanhalen met hun werk laten zien dat zij hierin vooruitlopen op de situatie in de Nederlandse maatschappij, zoals geconstateerd door verschillende onderzoekers en journalisten.²⁶⁴ Het is van belang dat wij als Nederlandse samenleving meer aandacht besteden aan dit onderdeel van onze geschiedenis om tot een inclusiever historisch en intercultureel bewustzijn te komen. Dit onderzoek heeft hier een

²⁶² Altayli en Viau-courville, "Editorial," 4-7.

²⁶³ 'Slavernij', Rijksmuseum Amsterdam, geraadpleegd 13 mei 2021, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/stories/slavernij>.

²⁶⁴ Abels, "Helpt Nederlanders trots op zijn koloniaal verleden"; Osendarp, "Vandaag is het Keti Koti: moet dat een nationale feestdag worden?"; Esajas, *Je moet twee keer zo hard werken*, 60-64.

relevante en vooruitstrevende bijdrage aan geleverd door in kaart te brengen hoe Surinaams-Nederlandse vrouwelijke kunstenaars dit doen.

Dit onderzoek benutte het postkoloniale feministische perspectief als onderzoeksmethode, wat impliceerde dat de casussen werden geanalyseerd met veel aandacht voor diens maatschappelijke en politieke inhoud.²⁶⁵ Dit kon mogelijk een probleem vormen, aangezien het feit dat de casussen beeldende kunstwerken zijn het onderzoek juist onderscheidde van vergelijkbare studies, die bijvoorbeeld literatuur bestudeerden. Het onderzoek is erin geslaagd om aan deze valkuil te ontkomen, door de visuele aspecten van de kunstwerken te betrekken in de analyse. Er zijn zelfs verbanden geconstateerd tussen aspecten zoals de vormgeving, materialen en technieken van de kunst enerzijds en inhoudelijke noties van de kunst anderzijds. Het theoretische raamwerk heeft succesvol de analyse van de casussen mogelijk gemaakt. De hieruit voortgekomen inzichten laten zich eenvoudig vertalen naar praktische middelen voor de Nederlandse kunst- en cultuursector en zo draagt dit onderzoek actief bij aan het omschreven inclusiviteitsdebat. De onderzoeksvraag is hiermee accuraat beantwoord. De analyse had nog doeltreffender kunnen worden uitgevoerd, wanneer de kunstenaars waren geïnterviewd ten behoeve van het onderzoek. Deze primaire bronnen hadden de analyse mogelijk nog uitvoeriger gemaakt, maar dit is niet haalbaar gebleken. Dankzij het gebruik van reeds bestaande interviews met de kunstenaars is dit gebrek zoveel mogelijk verholpen.

Het onderzoek heeft met diens resultaten zijn wetenschappelijke en maatschappelijke relevantie bewezen. Het zou daarom waardevol zijn voor toekomstig onderzoek om te analyseren of de resultaten uit deze studie tevens van toepassing zijn op de situatie in andere landen, aangezien hier werd gefocust op de Nederlandse kunst- en cultuursector en de geschiedenis van Nederland en Suriname. Het is hierbij van belang om dezelfde onderzoeksmethode te gebruiken als in deze studie, zodat resultaten wetenschappelijk verantwoord kunnen worden vergeleken.

²⁶⁵ Bahri, "Feminism in/and postcolonialism," 199-202.

Bronnenlijst

Bibliografie

- Abels, Romana. "Helpt Nederlanders trots op zijn koloniaal verleden." *Trouw*, 11 maart 2020.
- Altayli, Afşin en Viau-courville, Mathieu. "Editorial." *Museum International* 70(2018)3-4: 3-8.
- Al-wazedi, Umme. "Postcolonial Feminism." In *Companion to Feminist Studies*, red. Nancy A. Naples, 155-173. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2021.
- "Amsterdam Museum neemt afscheid van 'Gouden Eeuw'." *NOS Nieuws*, 12 september 2019.
- Bahri, Deepika. "Feminism in/and postcolonialism." In *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, red. Neil Lazarus, 199-220. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Bekono, Simone Atangana. "Tempel: 'Rebelse trots' van Patricia Kaersenhout." *Mister Motley*, 3 april 2019.
- Bruinen, Marsha. "Eerst blues, dan sunrise – een middag met Iris Kensmil in Museum Kranenburgh." *Metropolis M*, 1 februari 2020.
- Buikema, Rosemarie en Anneke Smelik, red. *Women's Studies and Culture: A feminist introduction*. 2e druk. Londen en New Jersey: Zed Books, 1995.
- Chambers, Claire en Watkins, Susan. "Postcolonial feminism?". *The Journal of Commonwealth Literature* 47(2012)3: 297-301.
- Chatterjee, Sushmita. "What does it mean to be a postcolonial feminist? The artwork of Mithu Sen." *Hypatia*, 31(2016)1: 22-40.
- Cheney, Hannah en Vivian Zihel redactie *Guess Who's Coming to Dinner Too?*. Amsterdam: De Appel, 2019. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in De Appel, Amsterdam, 5 oktober – 1 december 2019. Geraadpleegd 30 juli 2021.
<http://deappel.nl/nl/events/online-publication-guess-whos-coming-to-dinner-too>.
- Crenshaw, Kimberlé. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics." *University of Chicago Legal Forum* 1989(1989)1: 139-167.
- Crenshaw, Kimberlé. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color." *Stanford Law Review* 43(1991)6: 1241-1300.
- Da Lima, Julia. *Als de nood hoog is: Onderzoek naar hulpverleningsmogelijkheden*. Den

- Haag: Ministerie van Sociale Zaken en Werkgelegenheid, 1988.
- De Wolf, Joke. “Zwarte trots in tinten grijs.” *De Groene Amsterdammer* 23(2019) nr. “The Measurement of Presence”: 12-15.
- Dobbeleir, Céline, Jeroen Sarrazyn, Tineke van der Straeten, Els Willems en Pieter Van Maele. *De politieke mobilisatie en organisatie van vijf etnische groepen in Suriname*. Onderzoeksrapport Universiteit Gent, 2012.
- Esajas, Mitchell. *Je moet twee keer zo hard werken: Racisme, discriminatie en de sociaaleconomische positie van de Surinaamse Nederlander*. Amsterdam: Surinaams Inspraak Orgaan, 2017.
- Esajas, Mitchell en Jessica de Abreu. “Dit vergeten echtpaar streed honderd jaar geleden al tegen racisme.” *De Correspondent*, 7 mei 2018.
- Esajas, Mitchell en Jessica de Abreu. “The Black Archives: Exploring the Politics of Black Dutch Radicals.” *Open Cultural Studies* 3(2019): 402-413.
- Galerie Ferdinand van Dieten – d’Eendt, red. *Iris Kensmil: Negroes [are oké]*. Amsterdam: Galerie Ferdinand van Dieten – d’Eendt, 2008.
- Goldberg Moses, Claire. ““What’s in a Name?” On Writing the History of Feminism.” *Feminist Studies* 38(2012)3: 757-779.
- Hagenaars, Hanne. “‘In het westen is de geschiedenis stil, dood, vergeten’ – Patricia Kaersenhout in De Appel”. *Mister Motley*, 21 juli 2021.
- Hensbergen, Carolien. “Activiste en kunstenaar Patricia Kaersenhout: “De pijn is mijn kracht””. *NH Nieuws*, 2 september 2020.
- Hochberger, Colleen. “The Other Art History: The Non-Western Women of Feminist Art.” *Artspace*, 2 maart 2018.
https://www.artspace.com/magazine/art_101/the_big_idea/the-other-art-history-the-non-western-women-of-feminist-art-55280 (geraadpleegd 26 april 2021).
- Hofman, Agnes. “Interview Iris Kensmil.” *Why the Caged Birds Sing*, 1(2020)2.
https://kunstlinie.magzmaker.com/why_the_caged_birds_sing_oktober/copy_intervieu_iris_kensmil (geraadpleegd 9 juni 2021).
- Hooks, Bell. *Feminist Theory: From Margin to Center*. 2^e druk. Londen: Pluto Press, 2000 [eerste uitgave 1984].
- Hosken, Fran. “Female Genital Mutilation and Human Rights.” *Feminist Issues* 1(1981)2: 3-23.
- Jansen van Galen, John. *Afstand van de koloniën: Het Nederlandse dekolonisatiebeleid 1942-2010*. Doctoraalscriptie Universiteit van Amsterdam, 2013.

- Janssen, Nanda. “De rijke geschiedenis van de ‘Greater Dutch World’ – Iris Kensmil en Remy Jungerman over Venetië – Reflections #10”. *Metropolis M*, 26 juni 2019.
- Kaersenhout, Patricia. *Invisible Men: Work on paper by Patricia Kaersenhout*. Den Haag: Eindeloos Publishers, 2009.
- Kaersenhout, Patricia. “Rebelse trots.” *Tijdschrift voor Genderstudies* 18(2015)3: 339-344.
- Keijer, Kees. “Expo in De Appel: 39 strijdende vrouwen aan tafel.” *Het Parool*, 8 oktober 2019.
- “Keti Koti Tafel: Praten over slavernij ook dit jaar in de huiskamer”. *Het Parool*, 13 mei 2021.
- Krieger, Zaïre. “Post-Blackness in Museum Kranenburgh – Een tentoonstelling van Iris Kensmil.” *Mister Motley*, 15 januari 2020.
- Lammers, Carlien, “GO NO GO #232: Post-Blackness.” *Kunstmeisjes*, 11 februari 2020.
- Lewis, Reina en Sara Mills, red. *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*. New York: Routledge, 2003.
- Lorde, Audre. “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House.” [1984] In *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*, redactie Reina Lewis en Sara Mills, 25-28. New York: Routledge, 2003.
- Mac Devitt, Aedín. “A Note from the Managing Editor.” *Museum International*, 70(2018)3-4: 1-2.
- Modest, Wayne en Robin Lelijveld, red. *Woorden doen ertoe: Een Incomplete Gids voor woordkeuze binnen de culturele sector*. Amsterdam: Tropenmuseum, Afrikamuseum, Museum Volkenkunde en Wereldmuseum, 2018.
- Russo, Ann. “We Cannot Live Without Our Lives: White Women, Antiracism and Feminism.” In *Third World Women and the Politics of Feminism*, redactie Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo en Lourdes Torres, 297-311. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Mohanty, Chandra Talpade. “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses.” *Boundary 2* 12 (1986)3: 333-358.
- Morton, Stephen. *Gayatri Chakravorty Spivak*. Londen: Routledge, 2003.
- Moya, Paula M. L., red. *Learning from Experience: Minority Identities, Multicultural Struggles*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- “Ode aan pioniers van zwart feminisme.” *Socialisme.nu*, 17 juni 2015.
<https://socialisme.nu/ode-aan-pioniers-van-zwart-feminisme/> (geraadpleegd 2 augustus 2021).

- Osendarp, Julia. “Vandaag is het Ketu Koti: moet dat een nationale feestdag worden?” *Metronieuws*, 1 juli 2021.
- Polimé, Thomas. “Een impressie van Bosnegerkunst.” *OSO. Tijdschrift voor Surinaamse taalkunde, letterkunde en geschiedenis* 16(1997): 91-96.
- Said, Edward Wadie. *Orientalisten*. Amsterdam: Mets & Schilt uitgevers, 2005 [Nederlandse vertaling, oorspronkelijke uitgave New York: Pantheon Books, 1978].
- Sandahl, Jette. “Addressing Societal Responsibilities Through Core Museum Functions and Methods: The Museum Definition, Prospects and Potentials.” *Museum International* 71(2019)1-2: iv-v.
- Sandoval, Chela. “US Third-World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World.” [1991] In *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*, red. Reina Lewis en Sara Mills, 75-99. New York: Routledge, 2003.
- Smallenburg, Sandra. “Kunstenaar Patricia Kaersenhout: ‘Het enige wat ik wil, is het verhaal iets completer maken’.” *Nrc.next*, 10 oktober 2019.
- Smallenburg, Sandra. “Kwetsbare werken in Venetiaanse mist.” *Nrc.next*, 8 mei 2019.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “French Feminism in an International Frame.” *Yale French Studies* (1981)62: 154-184.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism.” *Critical Inquiry* 12(1985)1: 243-261.
- Swirsky, Jill M. en D.J. Angelone. “Equality, empowerment and choice: What does feminism mean to contemporary women?”. *Journal of Gender Studies* 25(2016)4: 445-460.
- Ramakrishnan, A. K. “The gaze of Orientalism: Reflections on linking postcolonialism and international relations.” *International Studies* 36(1999)2: 130-133.
- Reilly, Maura en Linda Nochlin, redactie *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. Brooklyn: The Brooklyn Museum, 2007. Catalogus bij de tentoonstelling *Global Feminisms* in The Brooklyn Museum, Brooklyn, 23 maart–1 juli 2007.
- Rossi, Alice S. *The Feminist Papers: From Adams to de Beauvoir*. Boston: Northeastern University Press, 1973.
- Tempel, Benno, Iris Kensmil en Remy Jungerman, red. *The Measurement of Presence: Iris Kensmil, Remy Jungerman*. Veunre: Hannibal Publishing, 2019. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Nederlandse paviljoen op de 58^e Biënnale van Venetië, 11 mei – 24 november 2019.
- Van Binsbergen, Sarah. “Eindelijk is de kunstwereld klaar voor het werk van Iris Kensmil. Zij

- geeft de ‘zwarte moderniteit’ een gezicht.” *De Volkskrant*, 5 december 2019.
- Van der Lint, Roos. “Een tafel voor de ongenode gast.” *De Groene Amsterdammer*, 9 oktober 2019.
- Van Houten, Douwe. “Werken aan inclusie.” *Journal of Social Intervention: Theory and Practice* 17(2008)3: 45-56.
- Van Leeuwen, Anna. “Het Nederlandse paviljoen op de Biënnale van Venetië: instant-iconen en een lekker visueel ritme.” *De Volkskrant*, 9 mei 2019.
- Wekker, Gloria. “Nesten bouwen op een winderige plek: Denken over gender en etniciteit in Nederland.” *Tijdschrift voor Genderstudies* 5(2002)3: 24-33.
- Wekker, Gloria. *Witte onschuld: Paradoxen van kolonialisme en ras*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017 [eerste uitgave 2016].

Websites

- ‘About me’. Website Patricia Kaersenhout. Geraadpleegd 14 mei 2021.
<https://www.pkaersenhout.com/bio>.
- ‘Blues Before Sunrise’. Museum Kranenburgh. Geraadpleegd 23 juli 2021.
<https://www.kranenburgh.nl/tentoonstelling/78/iris-kensmil-blues-before-sunrise>.
- ‘Code Diversiteit & Inclusie’. Code Diversiteit & Inclusie. Geraadpleegd 26 april 2021.
<https://codedi.nl/>.
- ‘Distant Bodies’. Galerie Wilfried Lentz Rotterdam. Geraadpleegd 23 juli 2021.
<https://wilfriedlentz.com/work/distant-bodies-2011/>.
- ‘Distant Bodies’. Website Patricia Kaersenhout. Geraadpleegd 8 oktober 2021.
<https://www.pkaersenhout.com/copy-of-fabrics-2015>.
- ‘Dutch Nurses’. Website Iris Kensmil. Geraadpleegd 11 juni 2021.
<https://iriskensmil.nl/work/#>.
- ‘Guess Who’s Coming to Dinner Too?’. De Appel. Geraadpleegd 15 mei 2021.
<https://deappel.nl/nl/exposities/guess-whos-coming-to-dinner-too>.
- ‘ICOM announces the alternative museum definition’. International Council of Museums. Geraadpleegd 26 april 2021. <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>.
- ‘Inclusiviteit’. Rijksmuseum Amsterdam. Geraadpleegd 26 april 2021,
<https://www.rijksmuseum.nl/nl/over-ons/wat-we-doen/inclusiviteit>.
- ‘Iris Kensmil’. Framer Framed. Geraadpleegd 14 mei 2021.

<https://framerframed.nl/mensen/iris-kensmil/>.

‘Patricia Kaersenhout’. Framer Framed. Geraadpleegd 14 mei 2021.

<https://framerframed.nl/mensen/patricia-kaersenhout/>.

‘Patricia Kaersenhout’. Galerie Wilfried Lentz Rotterdam. Geraadpleegd 28 juli 2021.

<https://wilfriedlentz.com/artists/patricia-kaersenhout/#bio>.

‘Slavernij’. Rijksmuseum Amsterdam. Geraadpleegd 13 mei 2021,

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/stories/slavernij>.

‘Surinaamse school’. Stedelijk Museum Amsterdam. Geraadpleegd 13 mei 2021,

<https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/surinaamse-school>.

‘The museum definition: A fact sheet’. ICOM Nederland. Geraadpleegd 26 april 2021.

https://www.icomnederland.nl/pdf/191129_fact_sheet_museum_definition_ENG.pdf.

‘Twaalf musea lanceren initiatief ‘Musea Bekennen Kleur’ voor meer inclusie en diversiteit’.

Museum Contact. Geraadpleegd 26 april 2021,

<https://museumcontact.nl/nieuws/twaalf-musea-lanceren-initiatief->

[%E2%80%98musea-bekennen-kleur%E2%80%98-voor-meer-inclusie-en-diversiteit](https://museumcontact.nl/nieuws/twaalf-musea-lanceren-initiatief-%E2%80%98musea-bekennen-kleur%E2%80%98-voor-meer-inclusie-en-diversiteit).

Overige bronnen

Meerjarenbeleidsplan 2021-2024. Kunstmuseum Den Haag.

Kensmil, Iris en Caspar Stalenhoef. *Iris Kensmil. Blues Before Sunrise*. Bergen: Museum

Kranenburgh, 2019. Podcast. [https://www.kranenburgh.nl/tentoonstelling/78/iris-](https://www.kranenburgh.nl/tentoonstelling/78/iris-kensmil-blues-before-sunrise)

[kensmil-blues-before-sunrise](https://www.kranenburgh.nl/tentoonstelling/78/iris-kensmil-blues-before-sunrise), geraadpleegd 25 juli 2021.

Afbeeldingenlijst

Afb. 1. Iris Kensmil, *The New Utopia Begins Here #1*, 2019, acrylverf op muur en olieverf op doek, 550 x 1596 cm (foto: Gerrit Schreurs).

Afb. 2. Iris Kensmil, *The New Utopia Begins Here #2*, 2019, inkt en acrylverf op muur, 210x 589 cm (foto: Gerrit Schreurs).

Afb. 3. Iris Kensmil, *Dutch Nurses*, 2015, inkt en pastel op papier, pigment op muur, 210x 589 cm (foto: <https://iriskensmil.nl/work/#>, geraadpleegd 10 juni 2021).

Afb. 4. Iris Kensmil, *Brokodei ini Dritabiki*, 2017, houtskool op papier, 200 x 300 cm (foto: <https://galleryviewer.com/nl/kunstwerk/31491/brokodei-ini-dritabiki>, geraadpleegd 24 juli 2021).

Afb. 5. Patricia Kaersenhout, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*, 2017-2019, textiel, garen, kralen en glas, 1000 x 1000 cm (foto: <https://deappel.nl/nl/exposities/guess-whos-coming-to-dinner-too>, geraadpleegd 31 juli 2021).

Afb. 6. Patricia Kaersenhout, *Guess Who's Coming to Dinner Too?*, 2017-2019, textiel, garen, kralen en glas, 1000 x 1000 cm (foto: <https://deappel.nl/nl/exposities/guess-whos-coming-to-dinner-too>, geraadpleegd 31 juli 2021).

Afb. 7. Patricia Kaersenhout, *Rebelse Trots*, 2015, textiel, garen en kralen, 100 x 200 cm, collectie Museum Arnhem (foto: <https://www.mistermotley.nl/art-everyday-life/tempel-rebelse-trots-van-patricia-kaersenhout>, geraadpleegd 2 augustus 2021).

Afb. 8. Patricia Kaersenhout, *Distant Bodies*, 2011, textiel, garen, kralen, verf en digitaal geprinte foto's, 40 x 30 cm, linker en rechter object zijn onderdeel van collectie Van Abbemuseum (foto's: <https://wilfriedlantz.com/work/distant-bodies-2011/>, geraadpleegd 6 augustus 2021).