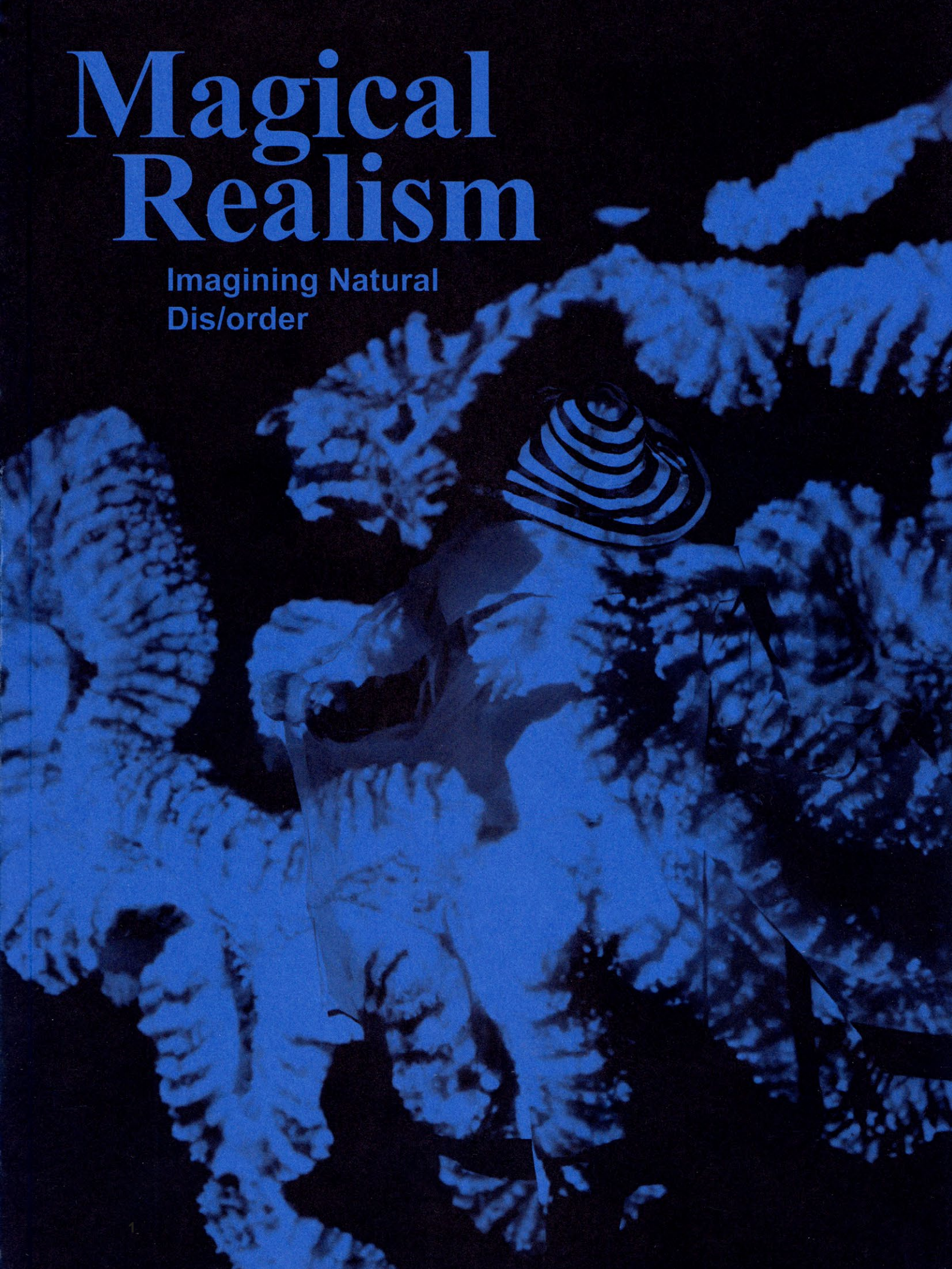


Magical Realism

Imagining Natural
Dis/order



Magisch realisme

Natuurlijke

wan/orde verbeeld

WIELS

Mercatorfonds / Fonds Mercator

**Distributed outside the Benelux by Yale University Press,
New Haven and London**

Inhoudstafel

- 4** Voorwoord
Michel Moortgat
- 5** Inleiding
Dirk Snauwaert, Sophie Rocca
- 6** Kantelpunten in ecologie en verbeelding
Dirk Snauwaert
- 7** Een proloog tot *Magisch realisme: Natuurlijke wan/orde verbeeld*
Sofia Dati

Kosmologieën & kosmogonieën: Conversaties over hoe verhalen het universum vormgeven

- 11** De poëtica van het wilde
Een gesprek tussen Vinciane Despret en Leticia Renault
- 18** Verschuivende kosmogonieën
Een gesprek tussen Federico Campagna en Febe Lamiroy

Ecosystemen van f(r)ictie: Reflecties op bevende landschappen

- 24** Variaties op basis van een oproep: 1944 of het wonderlijk realisme van een Afro-Caribische filosofie
Chris Cyrille-Isaac
- 28** TransMaterialiteiten: Trans*/materie/realiteiten en queer politieke verbeelding
Karen Barad
- 36** Vijf stenen: Een verzameling verhalen
Shayma Nader

Materiële confrontaties: Van ijs tot klei

- 42** Ijsgeheugen
Susan Schuppli
- 49** Klei eten is geen eetstoornis
Zayaan Khan
- 55** Kunstenaarsbiografieën
- 60** Auteursbiografieën
- 62** Colofon

Voorwoord

Net zoals kunstenaars nieuwe vormen en ervaringen creëren en uitvinden, bieden zij ook nieuwe benaderingen van uiteenlopende culturen, geschiedenissen, mythologieën en verbeeldingssystemen die ons helpen de complexiteit van de wereld te begrijpen.

Door tentoonstellingen te organiseren op een schaal die vergelijkbaar is met die van biënnales en de grootste kunstevenementen, benadrukt WIELS de rol van kunstenaars als denkers en als vormgevers van talen en ‘concepten’ die de uitdagingen die ons omringen en achtervolgen kaderen.

Vanuit Brussel, de administratieve hoofdstad van Europa en vruchtbare bodem voor de historische stroming van het magisch realisme, zet WIELS zich in voor de verspreiding van innovatieve ideeën en praktijken, in samenwerking met partners en ondersteuners van zowel artistieke excellentie alsook van de thematische uitdagingen die aan bod komen.

WIELS prijst zichzelf gelukkig dat het een grote groep ondersteuners heeft kunnen samenbrengen om *Magisch Realisme* te realiseren, en opnieuw een symbiose tot stand brengt – met onder andere de Fondation Willame en de WIELS Patrons, die het mogelijk hebben gemaakt dat de drie tentoonstellingen binnen deze grootschalige cyclus hun ambities konden waarmaken – en met coproductiepartners zoals TBA21, Serpentine Ecologies, Publiek Park, TONO Festival en L’Internationale Online, naast de bijzondere steun van onze sponsors, aan wie wij onze dank betuigen: De Nationale Loterij; TheMerode; Acción Cultural Española (AC/E); de Franse ambassade in België en het Institut français; Lafayette Anticipations – Fonds de dotation Famille Moulin; Pro Helvetia – Swiss Arts Council; het Institut Ramon Llull; Lhoist; Xavier Hufkens, Brussel; Mendes Wood DM, Brussel, Parijs en São Paulo.

De samenwerking met argos centre for audio-visual arts stelde WIELS in staat om de thema’s van de tentoonstelling te articuleren via het medium van videokunst. Dankzij een netwerk van lokale en internationale allianties weerspiegelt *Magisch Realisme* een hernieuwde dynamiek binnen de artistieke en creatieve ecosystemen waarin we opereren.

Dit netwerk van samenwerkingen heeft het mogelijk gemaakt om een brede waaier aan kunstenaars, denkers en beoefenaars samen te brengen rond bepaalde sleutelvragen. Dit resulteerde in

nieuwe werken in opdracht, een rijk publiek programma en deze publicatie, die wij u hierbij uitnodigen te ontdekken.

Michel Moortgat

Voorzitter van de Raad van Bestuur, WIELS

Inleiding

De voortzetting van een cyclus die even relevant en krachtig is als die waaruit de grootschalige tentoonstellingen *Het Afwezige Museum* en *Risquons-Tout* voortkwamen, gerealiseerd door de teams van WIELS en hun partners, getuigt van de innovatieve geest van ons artistieke project. Ook hier werd een thematische invalshoek ontwikkeld die weerklank vindt bij de agenda's en vraagstukken van de wereld van vandaag, met dit keer de focus op de uitbuiting van de hulpbronnen van de planeet en de ecologische gevolgen die daaruit voortvloeien.

We zijn het tijdperk van het Antropoceen binnengetreken, waarin wetenschappers en experts waarschuwen voor onvoorspelbare en dreigende geologische turbulentie. Tegelijkertijd zien we het ontstaan van facties binnen overheden en samenlevingen die zelfs zo ver gaan dat ze de klimaatcrisis ontkennen.

Het idee dat de 'harde' wetenschap de kwalen van de mensheid zal genezen, wordt nu steeds vaker ter discussie gesteld door de noodzaak van een paradigmaverschuiving. In een wereld gekenmerkt door meervoudige crisissen wordt de vruchtbare rol van artistiek werk steeds duidelijker: een praktijk die, dankzij haar vermogen tot vernieuwing en experiment voortkomt uit een verlangen om onze kennis van de werkelijkheid te verdiepen – fysiek, spiritueel of zelfs limbisch. Vergelijkbaar met het CERN-model, dat onze verbeelding op wetenschappelijk vlak verruimt en abstracte modellen tot voorbij hun grenzen duwt.

De uitdagingen van vandaag vragen om nieuwe vormen, ideeën, herinneringen en gewaarwordingen om de relaties met onze leefomgeving opnieuw vorm te geven. Kunst en creativiteit reiken middelen aan om deze nieuwe dimensies te verkennen en realiseren. We zijn dan ook verheugd dit werk met het publiek te kunnen delen – mogelijk gemaakt dankzij de inzet van onze teams, de steun van talrijke overheden, sponsors en mecenas, en de generositeit van de kunstenaars.

Voor WIELS, en voor ons publiek, vormt dit een nieuwe mijlpaal – een volgende stap in het verleggen van de grenzen van wat we kennen.

Dirk Snauwaert
Artistiek Directeur, WIELS

Sophie Rocca
Administratief en Financieel Directeur, WIELS

Kantelpunten in ecologie en verbeelding

Dirk Snauwaert

Binnen de groot opgezette, programmatische en thematische cyclus van tentoonstellingsprojecten van WIELS vormt *Magisch Realisme* het derde hoofdstuk, waarvan de reikwijdte opnieuw samenvalt met de bredere diplomatieke kalender van de mondiale ‘buitenwereld’. Binnenin de opeenvolgende chronologische focus vormt klimaatopwarming vandaag de meest dwingende en urgente ontwikkeling, met ingrijpende gevolgen voor het leven op onze planeet. Het Akkoord van Parijs heeft verschillende data vastgesteld waarop de getroffen maatregelen ter vermindering van de opwarming van de aarde daadwerkelijk effect moeten sorteren. Een belangrijk kantelpunt in het afbouwen van ondersteuning aan fossiele brandstoffen valt dit jaar, in 2025.

Deze realiteit, onderzocht binnen de ‘harde’ of ‘positieve’ wetenschappen, treft onvermijdelijk de ‘interne’ dimensies van de gevoelens, affecten, veronderstellingen en denkbeelden die de menswetenschappen, literatuur en kunsten bewegen. Het ‘magische’ denken van dit innerlijke leven biedt weerstand tegen de schokgolven van de moderniteit, die worden veroorzaakt door ingrijpende technologische, industriële en stedelijke ontwrichtingen.

De combinatie van deze twee ogenschijnlijk tegengestelde termen, ontspruit uit de narratieve tradities waarin vervreemding en verwarring centraal staan. In de stijlbeweging die ‘magisch realisme’ wordt genoemd, weerspiegelt dit hoe de disrupties van de moderniteit diep ingrijpen in zowel de psyche als het lichaam. Hierbij wordt een strikt rationele en feitelijke benadering van de werkelijkheid verrijkt met fantastische, mythologische of bovennatuurlijke elementen, terwijl de duidelijke grensafbakeningen tussen dimensies zoals tijd en ruimte, organismen en mensen en energie of materie fluïde en poreus worden. In tegenstelling tot de ideologische en theoretische orthodoxie van het surrealisme, ontbrak bij het magisch realisme een manifest of een doctrine. De toeschrijving aan deze stijl is veeleer gebaseerd op losse elementen die de conventionele logica doorbreken met illogische of para-rationele componenten.

Wanneer we dit perspectief hanteren, wordt duidelijk hoe abstracte modellen die de fundamentele wetenschappen aanreiken om voorbij de grenzen

van het denkbare en voorstelbare te gaan, vaak bijna magisch kunnen lijken wanneer ze in verband met het nuchtere realisme worden geplaatst. Theorieën die lange tijd binnen de wetenschap als sluimerende hypothesen bestonden – zoals bewustzijn bij dieren, bomen en andere organismen, of het idee dat dingen zelf communicerende en voelende wezens kunnen zijn – vormen al eeuwenlang een constante in fabels en mythen. Ook concepten zoals tijdsprongen of het buigen van licht en ruimte worden theoretisch steeds voorstelbaarder, toetsbaarder en zelfs toepasbaar, terwijl ze in mythen en verbeeldingswerelden altijd al moeiteloos werden ingezet. Dit geldt niet alleen voor de subgenres van sciencefiction en fantasy, maar ook voor de ancestrale en archaïsche mythologieën van gemarginaliseerde en ondergerepresenteerde groepen.

De enorme omwentelingen die ons te wachten staan en die de koers van de evolutie onherroepelijk zullen veranderen, zijn zo omvangrijk en abstract dat ze slechts kunnen worden begrepen binnen paradoxale logica’s zoals die in het magisch realisme. Hierin kunnen zowel vooruitgang als regressie, archaïsmen en futurologie zich tegelijkertijd manifesteren. De ontwrichtingen veroorzaakt door klimaatverandering en de versnelde ontregeling van ecologische, oceanische en organische cycli – tegelijkertijd met de verwachting dat de singulariteit van artificiële superintelligentie sneller zal intreden dan voorspeld, waardoor technologie geacht wordt alle problemen tijdig op te lossen – putten het volledige bestaande verbeeldingsvermogen uit.

Magisch Realisme is een tentoonstelling en publicatie waarmee WIELS een alternatief belicht: het loslaten van de logica van ongebreidelde extractie en exploitatie van de planeet als grondstof. In plaats daarvan kunnen we overstappen op symbiotische en metabole, regeneratieve groeiprocessen, waarin magie, intuïtie, het mythische, het onderbewustzijn en het nog-niet-toetsbare niet langer worden uitgesloten, maar worden geïntegreerd in ons wereldbeeld.

In een wereld die wordt gekenmerkt door een nieuwe golf van expansionisme – met een honger naar zeldzame mineralen en de winst van een ongebreidelde markt – voeden de vormen en verhalen die hier zijn samengebracht andere denkbeelden. Ze bieden een glimp van hoe een bewoonbare wereld eruit zou kunnen zien.

Een proloog tot *Magisch realisme: Natuurlijke wan/orde verbeeld*

Sofia Dati

Elke nieuwe milieumwenteling brengt ons dichterbij het gevoel van een dreigende catastrofe of apocalyps. Voor onze ogen en te midden van oorlog en politieke onrust vindt een klimaattransformatie plaats en wordt de weg geëffend voor mistroostige scenario's die een dystopische toekomst voor de mensheid aankondigen. Onze context van ecologische, economische en sociale uitputting berust grotendeels op de scheiding tussen menselijke en niet-menselijke werelden, tussen biologische wezens met het recht op leven en leeg te plunderen geologische formaties.¹ *Magisch realisme* is een bespiegeling over de rol van de verbeelding bij de creatie van een alternatieve ruimte-tijd die bewoonbaar is en niet onderhevig aan netwerktechnowetenschap en het almaar toenemende kapitaal.

Hoe kunnen we onze onderlinge verbondenheid terugwinnen wanneer ons rigide, binaire categorieën worden opgedrongen via abstracties als 'de natuur', 'de mens' of zelfs 'middelen'? De manier waarop we ecologische kwesties benaderen is fundamenteel verbonden met de manier waarop we de wereld(en) in en om ons heen opvatten. Dat veel inheemse talen geen woord hebben voor 'de natuur' komt doordat 'natuur' in hun wereldbeeld geen substantief is: 'De natuur is meer dan wat de natuur vastlegt. Het zijn de dingen die met elkaar verbonden zijn: alles wat met elkaar verbonden is.'² De brede waaier aan praktijken samengebracht in *Magisch realisme* streeft naar een hernieuwde manier om zich te verhouden tot 'natuurlijke' omgevingen en doet hierbij beroep op een hertoveringsstrategie, niet als een romantisch gebaar dat de sublieme kwaliteit van de natuur hooghoudt, maar eerder als een gebaar om (zich) de dingen anders voor te stellen. Het magisch realisme dat hier aan de orde is, gaat verder dan de manier waarop het in de literaire kritiek beschouwd wordt als een genre dat een scheidslijn trekt tussen 'twee contrasterende visies op de wereld (de ene rationeel, modern en discursief; de andere magisch, traditioneel en intuïtief) alsof ze niet tegenstrijdig zijn'.³ Door denkbeeldige maaksels op te roepen die al in de materie van de wereld besloten liggen, proberen we afstand te nemen van een oppositioneel kader waarin magie wordt verdrongen door wetenschap en de werkelijkheid wordt onderworpen aan het dictaat van moderne kenniskaders.

Toen de ene wereld in aanraking kwam met wat zij de Nieuwe Wereld noemde, vond er een botsing plaats. De impact daarvan was zo groot dat we het begin van het antropoceen kunnen terugvoeren tot de 'ontdekking' van de Nieuwe Wereld en de vestiging van het slaven-suikercomplex.⁴ Er werd een lijn getrokken tussen een wereldbeeld gebaseerd op de rede en een ander gebaseerd op bijgeloof en 'de natuur' werd gecreëerd als een ruimte die getemd, gereguleerd en finaal ook geëxploiteerd moest worden als een bron van grondstoffen. De opkomst van de cartesiaanse methode in de zeventiende eeuw bekrachtigde de hegemonie der berekenbaarheid: wat niet binnen de verifieerbare schema's van de wetenschap valt, wordt gedefinieerd en weggezet als magie of bijgeloof. De invloedssfeer die magie categoriseerde als de tegenpool van rationeel denken, stichtte ook de natuurwetenschappen en het natuurrecht, als instrumenten voor hegemonie, staatsvorming en extractivisme. De gescheidenheid van natuur en mens die al eeuwenlang werkzaam is in het westerse wereldbeeld, heeft bijgedragen aan het ontstaan van een grote (machts)kloof. De manier waarop 'wij' ons in een kapitalistisch milieu verhouden tot de natuur en tot landschappen als te exploiteren en extraheren omgevingen, wordt fundamenteel door deze kloof beïnvloed en geteisterd. Hoe kunnen we op een andere manier omgaan met de verschuivende grenzen van de werkelijkheid *zoals die al gekend is*?

Zowel dit boek als de bijbehorende tentoonstelling kijken naar hoe verbeelding, fantasie en speculatie een symbiotische ecologie kunnen ontketen, waar de veelheid van naast elkaar bestaande wereldbeelden het mogelijk maakt de grens tussen ongrijpbare werelden en controleerbare feiten te vervagen. In wat volgt introduceren we vier personages die op weg zijn naar een dergelijke symbiotische afbuiging van de werkelijkheid. Het wilde, de heks, de gedaanteverwisselaar en de tijdreiziger duiken vaak op in onze denkbeelden rond magisch realisme en fantasie. Ze belichamen de vreemdheid die wordt toegeschreven aan de infiltratie van magische gebeurtenissen in een vertelling van realistische, aardse kwesties. Elk personage roept het magisch realisme op als de potentiële basis voor een nieuwe, andere wereld op de ruïnes van de antropogene aarde.

het wilde

'Wildheid is de afwezigheid van orde, de entropische kracht van een chaos die voortdurend

wegdraait van elke biopolitieke poging om leven, lichamen en verlangens te beheersen.’⁵

Het idee van de wildheid van de natuur voedde de verbeelding van het onbekende en versterkte de succesverhalen van ontdekkingsreizigers die ziektes trotseerden en wilde dieren temden voor de groei van ‘de beschaving’ en het kapitaal. Het beeld van het wilde bezoedelde de romantische visioenen van uitgestrekte, sublieme en lege landschappen. Nu bijna elke hoek van de planeet ‘verkend’ is, proberen we het wilde te ‘beschermen’ door beschermde zones in te stellen en af te bakenen. Maar het wilde weet deze afbakeningen te omzeilen. Het gedijt op plekken die ontsnappen aan de bekoring van kapitalistische afscheidingen en biedt ruimte voorbij de ‘wetten’ die dingen zoals privébezit en binaire (gender)verhoudingen ‘naturaliseren’. Het wilde roept ‘magische en betoverende processen’ op die de weg vrijmaken voor de creatie van nieuwe epistemologische schema’s.⁶ De verschijning van het wilde stelt ons in staat om ons de natuur voor te stellen als een chaotische stroom van correlaties die zich onttrekt aan vaste grenzen en beheerbare territoria.

de heks

‘Het punt is niet om ons af te vragen of we de Godin moeten “aanvaarden” die hedendaagse heksen in hun rituelen aanroepen. Als we tegen hen zouden zeggen “jullie Godin is slechts een fictie”, dan zouden ze ongetwijfeld glimlachen en ons vragen of wij tot diegenen behoren die geloven dat fictie machteloos is.’⁷

In de zestiende eeuw werd er onder leiding van de Kerk een dodelijke campagne gelanceerd, de zogenaamde heksenvervolgingen. Hun aanval op het magische wereldbeeld was essentieel voor de vorming van het moderne kapitalisme, aangezien de magie die heksen kenbaar maakten ‘een animistische opvatting van de natuur’ bepleitte ‘die geen enkele scheiding toestond tussen materie en geest, en de kosmos voorstelde als een *levend organisme*’.⁸ Het idee van de kosmos als een levend organisme was onverenigbaar met het vooruitgangsverhaal, dat om ruwe grondstoffen en wegwerparbeidskrachten vroeg – en nog steeds vraagt. Het project om de magie uit te roeien onder auspiciën van de Kerk, of van de verlichting, diende om een wereldbeeld in stand te houden waarin de ene kant van de scheidslijn mocht

plunderen en de andere kant enkel bestudeerd, geclassificeerd en tot (fossiele) energie verbrand mocht worden. Zoals Isabelle Stengers zegt ‘veronderstellen wij diegenen te zijn die de harde waarheid hebben aanvaard dat we alleen zijn in een stomme, blinde, maar kenbare wereld – een wereld die wij ons moeten toe-eigenen’.⁹ De heropleving van de magie zoals die belichaamd wordt door de heks, verstoort de extractieve logica van het raciaal kapitalisme en het patriarchaat door de mobilisatie van een verlangen naar transformatie en verzet.

de gedaanteverwisselaar

‘Onze omgeving is metamorfose.’¹⁰

Wanneer Gloria Anzaldúa haar verhaal over *conocimiento* (bewustzijn) vertelt, plaatst ze de gedaanteverwisselende figuur Naguala op een kruispunt op het pad naar kennis. Naguala beschikt over het vermogen om werelden tussen werelden te bezoeken. Anzaldúa gaat dieper in op het Mexicaanse kennissysteem van het *nagualismo* en vormt de gedaanteverwisselaar om tot een droomachtig bewustzijn dat in staat is om portalen te openen die binnen-, buiten- en andere werelden met elkaar verbinden. De gedaanteverwisselaar neemt vele gedaanten aan en reist door lichamen en subjectiviteiten. Ze beschikt over een verhoogd waarnemingsvermogen omdat ze op meerdere manieren tegelijk ziet. De gedaanteverwisselaar omarmt het vooruitzicht op ‘verhalen en vertellingen als manieren van leven’ die denkers als Sylvia Wynter en Katherine McKittrick associëren met onze inherente hybriditeit.¹¹ Wat ons bepaalt is niet de som van onze biologische componenten, noch de som van de verhalen en mythen die een geschiedenis vertellen van het universum en onze plaats daarin. Onze hybriditeit ligt juist in het besef dat we bestaan uit en getransformeerd worden door verhalen *en* hun effect op onze fysiologische samenstelling. Meer dan één ding tegelijk zijn impliceert dat er niet slechts één verhaal kan zijn. De gedaanteverwisselaar belichaamt deze toestand door gelijktijdig meerdere verhaallijnen te bewonen, zoals Naguala, die op het kruising staat van ‘tegengestelde versies, perspectieven of geloofssystemen’.¹²

de tijdreiziger

‘In deze verwarrende tijden is de urgentie om de tijd te verwarren, door elkaar te schudden en collectieve

denkbeelden te produceren die de alomtegenwoordige tijdsopvattingen die vooruitgang als onvermijdelijk beschouwen en het verleden als iets dat voorbij is, zo tastbaar en visceraal dat we het in onze individuele en collectieve lichamen voelen.¹³

Het gebrek aan tastbare oplossingen om de ineenstorting van het milieu te doen stoppen, schept het beeld van een werkelijkheid die op het punt staat uit te sterven. ‘De tijd loopt gelijk met een toekomst zonder toekomst’, zegt Karen Barad terwijl ze haar eigen klokken instelt op meerdere beginpunten.¹⁴ De heersende opvatting van tijd wordt aangedreven door de voorwaartse beweging van lineaire vooruitgang. Voorwaarts werd de natuurlijke richting van de menselijke tijd, ontworpen voor de westerse imperialistische onderneming. De tijdreiziger maakt gebruik van droomtijd, van diepe geologische tijd, van het belichaamde geheugen en de grenzeloze kosmologie en roept zo een tijd van geesten op. In navolging van Ursula K. Le Guin’s beschrijving van het werk van een sciencefictionschrijver is de tijdreiziger een ‘realist van een grotere realiteit’¹⁵ die de macht heeft om gedaante te geven aan wat nog niet als werkelijk of mogelijk wordt erkend. Deze beweging in de richting van een uitbreiding van de werkelijkheid is een uitnodiging om de klok om te buigen naar parallelle tijdzones, de necropolitiek van het heden uit te vergroten en onmogelijke toekomst(en) op te voeren.

Wan/orde oproepen wanneer het over de natuur gaat, is een poging om de werkelijkheid te herwortelen in een meervoudig, hybride verhaal dat zich beweegt langs spiraalvormige tijdzones. Dit boek en deze tentoonstelling leggen zich toe op manieren van leven die de kracht bevestigen van gesitueerde verhalen, belichaamde kennis en gemetaboliseerde data bij de verbeelding van leefbare werelden voorbij en naast de grenzen van de rede. Dit project sluit zich aan bij de oproep om terug te winnen wat bij *the great divide* begraven werd, om ‘de navelpaden van de wereld’ opnieuw te leren bevaren.¹⁶

Noten

- Ik ontleen dit onderscheid tussen *geos* en *bios* aan Kathryn Yusoff, *Geologic Life: Inhuman Intimacies and the Geophysics of Race* (Durham: Duke University Press), 2024. Yusoff noemt de scheiding tussen Leven en Aarde en tussen menselijk en niet-menselijk de *geos-bios*-scheidslijn, die haar oorsprong vindt in het rassenbegrip en voortleeft in de nasleep van ‘koloniale materialismen’.
- Graeme Reed et al., ‘There is no word for “nature” in our language: rethinking nature-based solutions from the perspective of Indigenous Peoples located in Canada’, *Climatic Change* 177, nr. 32, februari 2024, p. 32, <<https://doi.org/10.1007/s10584-024-03682-w>>.
- Liam Connell, ‘Magic Realism: Modernism, Anthropology, and Critical Practice’, in: *ARIEL: A Review of International English Literature* 29, nr. 2, april 1998, p. 101.
- Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None* (Minneapolis: University of Minnesota Press), 2018.
- Jack Halberstam, *Wild Things: The Disorder of Desire* (Durham, NC: Duke University Press), 2020, p. 7.
- Ibid., p. 67.
- Isabelle Stengers, ‘Reclaiming Animism’, in: *e-flux Journal*, nr. 36, juli 2012 <<https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism>>.
- Silvia Federici, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation* (New York: Autonomedia), 2004, p. 141.
- Isabelle Stengers, ‘Reclaiming Animism’.
- Ailton Krenak, *Ancestral Future*, ed. Rita Carelli, trans. Alex Brostoff and Jamille Pinheiro-Dias (Cambridge: Polity Press), 2024, p. 23.
- Katherine McKittrick, *Dear Science and Other Stories* (Durham, NC: Duke University Press), 2021, p. 126.
- Gloria E. Anzaldúa, ‘Now let us shift ... the path of conocimiento ... inner work, public acts’, in: Gloria E. Anzaldúa and Analoise Keatine (red.), *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation* (Londen: Routledge), 2002, p. 547.
- Karen Barad, ‘Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-turning, Re-membering, and Facing the Incalculable’, in: *New Formations*, nr. 92, september 2017, p. 57, <<https://doi.org/10.3898/NEWF.92.05.2017>>.
- Ibid., p. 58.
- Ursula K. Le Guin, ‘Speech in Acceptance of the National Book Foundation Medal for Distinguished Contribution to American Letters’, 19 november 2014 <<https://www.ursulaklequin.com/nbf-medal>>.
- Malcom Ferdinand, *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*, vert. Anthony Paul Smith (Cambridge: Polity Press), 2022, p. 235.

Kosmologieën & kosmogonieën: Conversaties over hoe verhalen het universum vormgeven

De poëtica van het wilde

Een gesprek tussen Vinciane Despret en Leticia Renault

I. Dierenliteratuur

Leticia Renault: Om te beginnen zou ik je willen bedanken voor je bereidwilligheid om thema's te bespreken die nauw aanleunen bij het enactivisme, zoals de continuïteit van geest en leven. Het concept van enactie steunt op een theorie over levende wezens die in de jaren zeventig is ontwikkeld door Humberto Maturana en Francisco Varela.¹ Volgens hun theorie zijn levende wezens gebaseerd op een bepaald soort organisatie, namelijk de autonome organisatie. Vertrekende van dit idee stelt het enactivisme dat cognitie iets is dat betekenis creëert, en dus de mogelijkheid om zowel zichzelf als een wereld te creëren (*autopoiesis*). Ik zou graag willen weten hoe dit cognitiebegrip tot uiting komt in het denken van een wetenschapper van de toekomst zoals Joey von Batida.

Vinciane Despret: Joey von Batida is een denkbeeldig personage, dat echter evengoed in de realiteit verankerd zou kunnen zijn en reëel zou kunnen worden. Hij verschijnt in mijn laatste project, *Autobiographie d'un poulpe (Autobiografie van een octopus)*, waarin ik besloot om de ware geschiedenis te vertellen van de therolinguïstiek, de studie van de literatuur van het wilde of de wilden. *Thèr* betekent 'wild dier' in het Grieks – zijnde: spinnen, octopussen, wombats en alles wat niet menselijk is.²

In de geschiedenis van de therolinguïstiek hebben we uiteraard Michel Serres met zijn 'gegeneraliseerd schrift', Gilles Deleuze en Félix Guattari met hun 'alles schrijft, alles is signatuur', Étienne Souriau en zijn 'dieren zijn kunstenaars' of William James met zijn 'de dingen van de wereld hebben een verhaal'. Er is ook Baptiste Morizot met zijn volgpraktijken, die ons leren lezen wat dieren schrijven in andere talen dan de onze. En dat brengt ons bij Ursula K. Le Guin, de grote pionier van de therolinguïstiek, die in 1974 de archieven van de Vereniging der Therolinguïstiek³ bedacht.

Met al deze voorlopers kunnen we ons een beeld vormen van de toekomstige pistes van de therolinguïstiek. En dan met name van de mogelijke opkomst van een wetenschapper genaamd Joey von Batida. Zijn naam is een totemnaam. Batida refereert naar de wetenschappelijke naam van de wombat, het dier dat in de Australische bossen leeft en beroemd is geworden tijdens de grote bosbranden omdat zijn neiging om meerdere hollen te graven andere dieren in staat stelde hun toevlucht te zoeken in de onbezet gebleven hollen. En Joey is hoe een wombatjong genoemd wordt. Joey von Batida is een therolinguïst die dus wel over echte expertise en talent moet beschikken, niet alleen wat de kennis van evolutietheorieën betreft die hem hebben gefascineerd, maar ook wat de poëzie betreft, vooral de zogenaamde percussionistische poëzie. Orale poëzie, met andere woorden, die speelt met het muzikale zonder daarom ook melodieus te zijn. Maar wel ritmisch, met 'kr', 'p' en 't'. Kortom, percussiepoëzie, een poëzie van de geluiden van de wereld.

Joey von Batida blijkt een theorie te hebben: hij zegt dat elk levend wezen geleid wordt door projecten – uiteraard niet in de liberale zin van het woord. Elk levend wezen zou gedreven worden door wat hij creatiedrang noemt, die verschillende vormen kan aannemen. Op het meest elementaire niveau neemt het de vorm aan van *simpelweg leven*, jezelf creëren als levend wezen. Een andere vorm van creatiedrang is het voeden van andere levens en andere levende wezens. Joey von Batida had zich prima kunnen laten inspireren door de ecologen van de Chicago

School, die beweerden dat de meest voorkomende en belangrijkste banden tussen levende wezens de proto-samenwerkingsverbanden zijn. Wanneer een wezen sterft aan het oppervlak van de oceaan, zal het de wezens voeden die zich in de diepzee-diepten bevinden en zonder die voeding niet zouden kunnen overleven. Zo worden jager-prooi-relaties proto-samenwerkingsrelaties. Joey von Batida heeft deze creatiedrang-historie onderbouwd door te zeggen dat er in de wereld van levende wezens geen ethische verantwoordelijkheid bestaat, maar eerder een ontologische verantwoordelijkheid die steunt op deze proto-samenwerkende onderlinge afhankelijkheid van alle wezens. De creatiedrang is niet alleen gericht op het voortbestaan van levende wezens in hun zijn, maar ook op het feit dat anderen de voorwaarde zijn van hun eigen bestaan en dat zij de voorwaarde zijn voor het bestaan van anderen. Elk wezen heeft dus een ontologische verantwoordelijkheid, die betekent dat zijn eigen bestaansintensiteit zowel voorkomt uit het feit dat zijn leven een voorwaarde is voor de mogelijkheid van andere levens als uit het feit dat het zijn eigen bestaansvoorwaarde krijgt van andere bestaansvormen.

Joey von Batida verbond dit met de therolinguïstiek, en dus met literatuur, en voegde eraan toe dat deze manier om het eigen bestaan en dat van anderen te verzekeren bereikt kan worden via verhalen, aangezien verhalen niet alleen wezens, maar ook vertellingen en herinneringen tot bestaan brengen. Meer nog, ik zou zeggen dat verhalen zorgen voor een erkenning van de banden die wezens verenigen. Het gaat hier niet over holisme, we gaan niet beweren dat alles met alles verbonden is. Maar elk wezen is op zijn minst met een paar anderen verbonden.

II. Narrativiteit en anamorfose

LR: Het idee van een ontologische verantwoordelijkheid die wordt gecreëerd door de relatie en de verhalen die we onderhouden met andere wezens is een verschuiving van het idee dat verhalen van een complexiteit zijn waar dieren geen toegang toe hebben.

VD: Er bestaan heel wat wegen om tot een verhaal te komen. Bijvoorbeeld bij Carlo Ginzburg, die het heeft over sporen en aanwijzingen. Volgens Ginzburg waren de eersten die een verhaal maakten jagers die van hun uitjes terugkwamen met verhalen in een samenhangende volgorde. En als dat bepaalt wat een verhaal is – een verzameling handelingen in een samenhangende volgorde die verteld kunnen worden – dan kan ik ook vogels, wolven en everzwijnen beschouwen als verhalenmakers. Het zijn andere volgordes, maar als geheel vertonen ze wel een zeker samenhang. Neem bijvoorbeeld de wolf van Baptiste Morizot: hij laat urinesporen achter en feromonensporen die vrijkomen uit klieren tussen zijn zoelkussens. Hij laat een heleboel sporen achter die een verhaal vertellen aan de andere wolven. De sporen zeggen niet alleen *dit is mijn territorium*. Ze zeggen ook *met hoeveel we zijn, hoe oud de leider van de roedel is, of er vrouwtjes zijn, of er mannetjes zijn, enzovoort*. De sporen vertellen iets, ze vormen een signatuur. En een signatuur is al een begin van een autobiografie. Ik denk dat er extreem veel verhalen voorkomen in de niet-menselijke wereld.

Er zijn veel meer talen dan je zou denken. Als een bij terugkomt van het honing verzamelen en ‘een kaart danst’, zoals Morizot zegt, bevinden we ons al in het verhaal. Bijen kunnen je de richting vertellen, de hoeveelheid voedsel, de afstand en of het gevaarlijk is om erheen te gaan. Het is ongelooflijk hoeveel informatie er vervat zit in één luttel dansje.

In deze markeringsen, in dit gezang, zitten een heleboel aanzetten tot een verhaal, een vorm van schrijven die ik efemeer zou willen noemen. Daarmee bedoel ik

dat vogelgezag wellicht een vorm van schrijven is, maar dan een vorm die leenplichtig is aan de orale literatuur.

LR: Het gaat hier om een vorm van betekenis- en wereldcreatie die van ons een zekere aandacht vereist. We moeten bepaalde verhalen leren lezen en vertalen.

VD: Ik zal je een anekdote vertellen. De Franse filosoof Étienne Souriau stelt zich een kind voor dat alleen aan het spelen is in de woonkamer, met zijn moeder in de kamer ernaast. Het kind besluit zijn moeder een cadeautje te geven. Dus neemt hij alle voorwerpen die hij kan vinden en zet ze bij elkaar op een manier die hij zelf mooi vindt. Zijn moeder komt, heeft het kleine bordje nodig en haalt daarom het bordje uit het geheel. Het kind barst in tranen uit. De moeder vraagt wat er mis is. Hij legt het uit en de moeder zegt: 'Ik wist niet dat iets was.'⁴ Wat is dat 'iets'? Een bepaalde wereld vanuit het oogpunt van het kind, maar helemaal niet vanuit het oogpunt van iemand anders. En wat is 'een bepaalde wereld vanuit iemands oogpunt'? Dat is wat we in de kunst een anamorfose noemen, dat wil zeggen iets, een motief, dat pas op een schilderij (of een beeldhouwwerk) verschijnt wanneer we het frontale perspectief opgeven dat we doorgaans innemen als we naar een schilderij kijken. Anamorfose is geen kwestie van subjectiviteit, maar eerder een kwestie van jezelf op een punt te plaatsen dat vooraf door de kunstenaar is bepaald om het ding te kunnen zien.

Ik denk dat dierenverhalen in zekere zin anamorfoses zijn, wat betekent dat bepaalde dieren ze voelen en zien. Misschien is dat ons probleem met dieren-geschriften. Dat wij aan hen vragen om zich in onze plaats te stellen en onze talen te leren. We vragen dieren niet om ons tegemoet te komen, we vragen ze om tot bij ons te komen.

III. Agentiviteit en de middenvorm

LR: Het is prachtig, dit idee om dierengeschriften tegemoet te treden, het pad naar een ander perspectief. Het doet denken aan een van de bekommernissen van het enactivisme, namelijk de interesse in subjectiviteit en het zogenaamde 'eerstepersoonsperspectief'. En dan is er ook nog de kwestie van de agentiviteit. Wanneer men het heeft over autonomie en creatiedrang, bedoelt men ook afhankelijkheid en onderling afhankelijke relaties met andere wezens. Waar bevindt zich de agentiviteit in de creatie van deze verhalen?

VD: Ik ben van mening dat verhalen een uitzonderlijk plek zijn om de kwestie van de agentiviteit (of het handelingsvermogen) te herdenken, precies omdat we er een totale fragmentatie van de agentiviteit kunnen waarnemen. Bij het creëren van verhalen beseffen we dat er geen autonomie is, tenzij het gaat om een definitie van autonomie à la Bruno Latour, namelijk onderlinge afhankelijkheid met meerdere wezens.

Het is mooi om te zien dat deze vorm van schrijven als autonoom denken gevoed wordt door wat *in wording* is. Hij wordt gevoed door een heel verleden, door veranderingen van meningen, door de verrassingen die je ontdekt. Je schrijft een zin en beseft dan dat de betekenis die hij had toen je hem schreef anders en veel interessanter is wanneer je hem herleest. Latour zei altijd dat de autonomie-kwestie vergiftigd is door de behoefte aan ongebondenheid en door de beheersing van actie en controle. Hij zal zeggen 'dat we er niet zo van overtuigd zijn dat we in een wereld leven waarin alleen de mensen actief zijn en de rest van de wereld passieve objecten zijn'.

In zijn artikel ‘Factures/fractures’ gebruikt Latour een heel eenvoudig voorbeeld.⁵ Hij neemt één tekening van een stripverhaal waarin Mafalda haar vader ziet roken en tegen hem zegt: ‘Rook jij, papa?’ Ietwat verrast omdat het toch duidelijk is dat hij aan het roken is, antwoordt de vader: ‘Natuurlijk rook ik, Mafalda, wat denk je zelf?’ En Mafalda antwoordt: ‘Ik dacht dat de sigaretten jou rookten.’ Vervolgens zien we de vader, als voorbeeldige moderne westerling bezeten door autonomie, zijn pakje sigaretten in duizend stukjes knippen omdat hij het idee dat de sigaretten hem roken niet kan verdragen. Voor Latour hebben noch Mafalda noch de vader gelijk. We kunnen niet beweren dat de sigaret de vader rookt, maar de vader kan ook niet beweren dat hij volledig autonoom is wanneer hij zijn sigaret rookt. In feite *doet* de sigaret hem *roken*. Er zijn dus wezens die heel sterk zijn in het *doen doen* en er zijn wezens met wie over de dingen wordt onderhandeld. Dit is wat Latour de middenvorm noemt: een grammaticale structuur die het mogelijk maakt om actie te situeren zonder alle activiteit aan de ene kant en alle passiviteit aan de andere kant de houden. De middenvorm is heel interessant, want als je eenmaal in deze termen denkt, besef je dat de wereld ons onophoudelijk dingen *doet doen*, dat de wereld ons onophoudelijk uitnodigt, mobiliseert, aanspoort, oproept, enzovoort.

Ik vond dit een erg interessante kwestie omdat we gewend zijn dieren in de passieve vorm te zetten. Zodra je in een hyperbiologiserend discours terechtkomt, met instincttheorieën, worden dieren vervoegd in de passieve vorm. Ze worden gedreven door hun instincten, bepaald door endorfines, de biologische cyclus, hormonen, door programma’s à la Lorenz.⁶ Ze worden ook bepaald door wat ik kosmische krachten zou willen noemen, maar die biologen aanduiden als zonneschijn, lichtsterkte, temperatuur etc. Als men het heeft over het feit dat een dier geprogrammeerd is om te overleven en zich voort te planten, zijn we al druk bezig te vergeten dat het dier mogelijk zelf handelt – en ‘aangezet wordt tot handelen’, natuurlijk. Als we de middenvorm gebruiken en zeggen ‘de lente doet de vogels zingen’, dan is dat geen determinisme meer. We onderhouden een extreem interactieve relatie met de dingen die ons vormen, die ons maken en die wij op onze beurt weer maken.

IV. Compostgemeenschappen en geassocieerd leven

LR: Ik zou graag willen ingaan op een citaat dat me opviel in *Autobiographie d'un poulpe*, waar je over de symtaal van de Ulyssen schrijft dat ‘het onderwerp slechts de tijdelijke ontvanger is van een werkwoord dat het aangrijpt. Elk onderwerp is in wording, niet in zijn eigen handelen, maar in een veelheid aan handelingen die het overweldigen.’⁷

VD: Donna Haraway beeldt zich een wereld in waarin er symbioses bestaan tussen mensen van vijf generaties na ons en bijvoorbeeld monarchvlinders. Uit deze symbiose ontstaan compostgemeenschappen, met andere woorden gemeenschappen die een zeer beschadigde wereld *terugwinnen* en proberen te regenereren. Het zijn een soort *zones à défendre* van de toekomst. Ik zei tegen mezelf: ik heb nood aan te verdedigen zones, aan compostgemeenschappen, aan collectieven die leven naar het benijdenswaardige beeld dat anarchistische gemeenschappen ons hebben getoond.

Ik wilde heel graag over octopussen werken en daarom beeldde ik me een compostgemeenschap in die voortkomt uit een symbiose met octopussen. Wat voor vaardigheden zou deze gemeenschap moeten verwerven om op symbiotische wijze met de octopussen te kunnen samenleven, in de wetenschap dat er veel verschillende manieren zijn om symbiose te bereiken? De Ulyssen zijn kinderen die op een

heel speciale manier worden opgevoed. Men transformeert hoe ze over zichzelf denken en hoe ze de wereld voelen, niet opdat ze octopussen zouden worden maar opdat ze zich zouden kunnen voorstellen hoe een wereld geassocieerd met een octopus eruitziet. Ik spreek over een geassocieerde wereld, een *monde associée* omdat dat is hoe Gilles Deleuze Jakob von Uexkülls *Umwelt* vertaalde.⁸

Ik vind het heel interessant om de *Umwelt* niet te beschouwen als de wereld om ons heen of de wereld die van betekenis is voor elk levend wezen, maar als een wereld geassocieerd met elk levend wezen. Het levende wezen staat niet in het centrum van deze wereld, maar in associatie met een wereld.

Wat voor soort perceptie zou er geconstrueerd moeten worden voor een wereld geassocieerd met een wereld van octopussen? Ik begon eerst te zoeken in de gram-matica, met de hulp van Nietzsche, Deleuze en Benveniste, op zoek naar linguïsti-sche types die de almacht van het 'ik', de actieve vorm zouden kunnen afzwakken. Toen realiseerde ik me dat het geen mentale kwestie was en dat het via het lichaam moest gaan. Het is het lichaam dat moet leren om een geassocieerde wereld te creëren en te bewonen: leren te bewonen omdat het de wereld creëert en leren te creëren omdat het erin kan wonen. Ik stelde me voor dat de Ulyssenkinderen niet de taal van hun gemeenschap zouden leren, maar dat ze een speciale taal zouden uitvinden gericht op alle actieve werkwoorden. De zin die je net citeerde, bijvoor-beeld, is een manier om na te denken over wat een werkwoord als *handelen* of *denken* wordt in een geassocieerde wereld waar de macht om te handelen verdeeld is over alle wezens, zoals waarschijnlijk het geval is bij octopussen, wiens intelli-gentie verdeeld is over acht armen die wij de mantel noemen.

LR: Dit vermogen om samen met andere wezens te leren en om het in ons lichaam vast te leggen is bijzonder fascinerend. Het is een manier om andere manieren van levend zijn in ons te activeren.

VD: Ja, al was het maar om het zich in te beelden, zodat het mogelijk wordt om te leven met het idee van een octopus.

V. Poëtica van de octopus

LR: Ik zou het probleem van het schrijven opnieuw willen aanroeren, vooral het schrijven van de octopussen. We hebben vaak het idee dat octopussen – en dieren in het algemeen – doen wat ze doen om te overleven. Hun acties moeten noodzakelijkerwijze verbonden zijn met nut, met het in stand houden van het leven. In *Autobiographie d'un poulpe* hebben we plots te maken met een poëtisch schrijven. De beelden zijn uitdrukkingen van schoonheid. Hoe zit het juist met de mogelijkheid van gebaren die niet noodzakelijk of onmiddellijk verbonden zijn met een dui-delijk biologisch nut?

VD: Dat is een domein dat me bijzonder interesseert en ik heb geprobeerd om het zo ver mogelijk door te drijven in *Autobiographie d'un poulpe*. Het is waar dat er een soort principe bestaat, een reeks dogma's die onderzoekers en biologen drijven en heel moeilijk in vraag te stellen zijn.

Het eerste dogma is dat dieren alleen doen wat nuttig is: overleven, zich voort-planteren en zoveel mogelijk nakomelingen achterlaten. Ze worden gedreven door een soort monomaan programma van utilitaire motieven. Het tweede dogma is dat de natuur in haar basis egoïstisch is. Altruïsme is dus een uitzondering die enkel te verklaren valt met behulp van het eerste dogma: *in bepaalde omstandigheden is het*

beter om altruïstisch te zijn omdat je je dan beter voortplant en beter kan overleven. Het derde dogma is dat dieren noodzakelijkerwijze concurrenten zijn, omdat een vierde dogma zegt dat de wereld noodzakelijkerwijze een wereld met eindige middelen is. Deze vier dogma's samen leiden tot kleine eigenaartjes die de burgerlijke evolutiemoraal volgen: je verspilt niets, je doet niets onnodigs. Als je mooi bent, is het omdat het nuttig is voor de voortplanting. Als je groot bent, is het omdat het nuttig is om te overleven. En als we delen – een totale anomalie voor egoïsten zoals ons – is het omdat het op de een of andere manier nuttig is om meer kleintjes te produceren, om onszelf te beschermen of om wederkerigheid aan te moedigen.

Er zijn tegenwoordig een aantal onderzoekers die zich interesseren voor schoonheid, voor het idee van de evolutie van schoonheid omwille van de schoonheid. Buitendijk biedt een goed theoretisch uitgangspunt.⁹ Hij zegt dat het ontstaan van een mutatie – zoals de groei van een vleugel of een veer – eerst geen nut heeft maar later wel nuttig zal zijn. In de tussentijd is er een soort nuttigheidsvakantie, en dat is waar de creativiteit om de hoek komt kijken. Het gaat veel verder dan alleen overleven. Verder is er exaptatie, de permanente recyclage van een functie voor iets anders.

LR: Het is zoals het schrijven van de octopussen, een afleiding ten gunste van de expressiviteit.

VD: Toen ik me inbeelde dat octopussen konden schrijven, volgde ik een heel logische lijn en ging ik gewoon een stap verder. Er bestaan twee manieren van camouflage bij octopussen. De eerste is inkt. De octopus stoot een wolk inkt uit, waardoor het roofdier de octopus niet meer ziet. Het creëert een scherm. Maar octopussen hebben de techniek geperfectioneerd en kunnen met inkt ook vormen maken. We hebben gezien hoe octopussen een inktwolk uitstoten en er tegelijkertijd in slagen om de wolk de vorm van een octopus te geven. Het is een afgeleide vorm van de wolk, geen simpele camouflage maar iets expressiefs.

Het tweede type camouflage is kleur. Men denkt dat octopussen oorspronkelijk de kleur van hun omgeving aannamen, niet als camouflage maar als extra visueel element. Ze zien via hun huid. Omdat hun ogen niet alles kunnen zien, tekent de octopus de wereld op zijn huid, voelt de tekening en kan daardoor cognitief weten *waar er zeewier is, waar er zand is, waar er een rots is*. Vervolgens werd deze insteek omgeleid, gerecycleerd en ondermijnd en op een gegeven moment kon de octopus ze gebruiken om zichzelf te camoufleren. Met andere woorden, door zijn omgeving vast te leggen en dat steeds natuurgetrouwer te doen, werd hij niet langer gezien, noch door zijn roofdieren noch door zijn prooien. Men heeft ook ontdekt dat sommige octopussen hun emoties uitdrukken met behulp van kleuren. De octopus drukt zijn woede uit, zijn angst, zijn staat van tevredenheid. Hij gebruikt strategieën die aanvankelijk camouflage- en waarnemingsstrategieën waren om met anderen te communiceren. En om nog een stap verder te gaan, zouden we kunnen zeggen dat hij verhalen vertelt.

Dit fragment komt uit een gesprek dat werd georganiseerd als onderdeel van een online conferentie, gehouden door GRIMTÉ in januari 2023.

- 1 Maturana en Varela publiceerden hun baanbrekende werk *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living* in 1980. Deze versie is een vertaling van de oorspronkelijke tekst die in 1972 in Chili werd gepubliceerd onder de titel *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis. La organización de lo vivo* (https://des-juj.infod.edu.ar/sitio/educacion-emocional-2019/upload/De_maquinas_y_Seres_Vivos_-_Maturana.pdf).
- 2 Het glossarium in *Autobiographie d'un poulpe* bevat de volgende definitie: 'Therolinguïstiek (subst., v.): de term 'therolinguïstiek' werd bedacht op basis van het Griekse *thēr* (θήρ), 'wild beest'. Het verwijst naar de tak van de linguïstiek die zich bezighoudt met het bestuderen en vertalen van werken geschreven door dieren (en later planten) in de literaire vorm van de roman, de poëzie, het epos, het pamflet of het archief... Naarmate deze wetenschap de zogenaamd wilde wereld verkent, zullen er andere expressieve vormen verschijnen die verder gaan dan de menselijke literaire categorieën (en die dan binnen een ander specialisatiegebied zullen vallen, dat van de kosmofone en paralinguïstische wetenschappen). De term 'therolinguïstiek' dook voor het eerst op in 1974, in Ursula K. Le Guin's sf-novelle *The Author of the Acacia Seeds. And Other Extracts from the Journal of the Association of Therolinguistics*.
- 3 In 1974 publiceerde Ursula K. Le Guin de novelle *The Author of the Acacia Seeds. And Other Extracts from the Journal of the Association of Therolinguistics* (<https://xenoflesh.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/03/ursula-k.-le-guin.pdf>).
- 4 David Lapoujade, *The Lesser Existences: Étienne Souriau, An Aesthetics for the Virtual*, vert. Erik Beranek (Minneapolis: University of Minnesota Press), 2021, p. 25. *Souriau, An Aesthetics for the Virtual*, vert. Erik Beranek (Minneapolis: University of Minnesota Press), 2021, p. 25.
- 5 Bruno Latour, 'Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement', in: André Micoud & Michel Peroni, *Ce qui nous relie*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 2000, pp. 189–208 (<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/76-FAKTURA-FR.pdf>).
- 6 Konrad Lorenz (1903–1989) was een zoölogisch onderzoeker, bekend als een van de vaders van de moderne ethologie, de discipline die het gedrag van dieren bestudeert.
- 7 Op. cit., p. 59.
- 8 De Duitse bioloog en filosoof Jakob von Uexküll (1864–1944) ontwikkelde het begrip *Umwelt* om het idee te definiëren van een wereld die specifiek is voor elke soort, of een wereld waarvan de perceptie gebaseerd is op de zintuiglijke ervaring van onze omgeving.
- 9 Frédéric J.J. Buytendijk, *L'homme et l'animal. Essai de psychologie comparée*, Parijs, Gallimard, 1965 [1ste druk: 1958]. (<https://archive.org/details/FrdricBuitendijkLhommeEtLanimalEssaiDePsychologieComparee1958/page/72/mode/2up>).

Verschuivende kosmogonieën

Een gesprek tussen Federico Campagna en Febe Lamiroy

Febe Lamiroy: De tentoonstelling *Magisch realisme* (2025) ontleent haar titel aan de samen-vloeiing van de woorden en werelden van Magie en Realisme (en niet zozeer aan de gelijknamige literaire beweging). Ze verkent het kruispunt van wetenschappelijke en kosmogonische verhalen, mythen en speculatieve verhalen, evenals theorieën en kosmologieën die het spoor volgen van de geschiedenis van het universum en zijn organismen. De premisse van de tentoonstelling weerspiegelt het onderscheid dat u in uw boek *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality* (2018) maakt tussen twee vormen van realiteitsvorming. De ene is gebaseerd op wat u ‘absolute taal’ noemt: alles wat onuitsprekelijk is, bestaat niet in het centrum van de Techniek-kosmogonie en leidt tot een soort metafysische dood. De Magie-kosmogonie komt anderzijds voort uit het *onuitsprekelijke*, dat wat in geen enkele vorm door taal gevangen kan worden. Misschien is het een goed idee om te beginnen bij die Techniek- en Magie-kosmologieën, en hoe zij versies van de werkelijkheid vormen.

Federico Campagna: Techniek en Magie zijn slechts twee manieren van kosmogonese of wereldvorming en ze zijn gebaseerd op verschillende principes. Het zijn niet de enige mogelijkheden en geen van beide is meer waar of onwaar dan de andere. Het is belangrijk om dat in gedachten te houden. Werelden kunnen niet worden afgemeten aan de mate waarin ze overeenkomen met de werkelijkheid, omdat de werkelijkheid zelf – ‘de dingen zoals ze werkelijk zijn’ – niet gebonden is aan de beperkingen van ons cognitieve apparaat. In de woorden van Wallace Stevens: ‘Things as they are / Are changed upon the blue guitar.’ Werelden zijn net de linguïstische vorm die we aan onze waarnemingen opleggen op basis van onze cognitieve en perceptieve beperkingen en onze culturele en persoonlijke voorkeuren. Elke wereld is fundamenteel een fictie en bijgevolg is het bouwen van een wereld een soort mythevorming. Techniek en Magie zijn twee mogelijke mythopoëtische modi, verschillende metrumen waarin je een kosmogonisch gedicht over de wereld kunt zingen.

FL: Hoe verhoudt uw opvatting van Magie zich tot anders-zijn en tot de constructie van de werkelijkheid?

FC: Ik heb de term ‘magie’ inderdaad gekozen vanwege het impliciete element van ‘het andere’. Ik wilde een werkelijkheidssysteem beschrijven dat ‘anders’ is, verschillend, vreemd aan het systeem dat momenteel dominant is op vele plaatsen op onze planeet. Welke naam geven we het? Magie. De Grieken hebben het woord ‘magie’ overgenomen uit het Perzisch. In de oudheid waren de Grieken verspreid over veel verschillende stadstaten; hun cultuurgebied was gefragmenteerd. Om politieke, geopolitieke, culturele en filosofische redenen waren de Perzen voor hen de absolute ‘ander’. Het viel de Grieken op dat bij de zoroastrische Perzen de priesterklasse – degenen die de communicatiemiddelen tussen de gevestigde macht en de menselijke samenleving in handen hadden – ‘magi’ werden genoemd. Om de praktijken en krachten van de magi te definiëren bedachten ze de term *magike techne*. *Magike* betekent ‘van de magi’ en *techne* betekent ‘kunst’. Samen vormt dat ‘de kunst van de magi’ – de kunst van de ‘ander’. Dat is wat magie is.

Voor mij is het aspect van ‘het andere’ belangrijk. Er schuilt een voordeel in het omgaan met dingen die niet onmiddellijk herkenbaar zijn als eigen aan onszelf. We beschouwen onszelf als deel van een traditie, een samenleving, een identiteit,

een etniciteit of iets van die aard. Het is nuttig om te proberen zich in een andere traditie, een andere beschaving, een andere samenleving of een ander gender te verplaatsen, om zo op een fundamenteel belichaamde manier de ander te worden. Het is een oefening die de grenzen van je eigen werelddefinities vooral poreuzer en flexibeler maakt en ervoor zorgt dat je minder bang bent om ze te verliezen – en om je wereld te verliezen. Je beseft dat je tegelijkertijd ‘dit’ en ‘dat’ kunt zijn, dat je kunt overgaan van het ene naar het andere zonder te verdwijnen.

FL: Het belichamen van het andere wordt zo ook een manier om over co-existentie na te denken. Hoe kunnen verschillende manieren om de werkelijkheid te construeren en te vertellen naast elkaar bestaan en welke gevolgen heeft het wanneer we een beroep doen op Magische kosmogonieën in een wereld die Techniek heeft omarmd als de dominante manier van wereldvorming?

FC: Hoewel ze beide fictief zijn, bieden Magie en Techniek andere mogelijkheden en hebben ze andere gevolgen. Op existentieel vlak geven ze vorm aan onze perceptie van onszelf, onze omgeving en de zin van ons leven; op epistemologisch vlak geven ze vorm aan de organisatie van ons denken en leren; op politiek vlak bakenen ze de mogelijkheden af, het idee van goed en kwaad, de sociale instellingen die we creëren. Elk van deze niveaus is afhankelijk van het wereldvormende basisniveau. Ieder persoon neemt deze wereldvormende taak individueel op, maar wanneer we als maatschappij samenleven, moeten we een manier zien te vinden om onze individuele wereldvormingsprocessen te synchroniseren, zodat we gelijkaardige noties hebben van identiteit, tijd en ruimte, van wat bestaat en niet bestaat, enzovoort. Via complexe en hoogst politieke processen synchroniseren mensen zich rond een bepaald ritme van wereldvorming, dat sociaal dominant wordt. Wie een minoritaire wereldvorming blijft aanhangen in een samenleving met een andere, dominante vorm wordt natuurlijk op allerlei wijzen gediscrimineerd.

Het wereldvormingsproces van een minderheidsgroep heeft zeker subversief potentieel. Tot op zekere hoogte vindt dit idee van het omarmen van een minderheidswereldvorming, die mogelijk verband houdt met Magie, nu al plaats. Elke groep vrienden of elke groep geliefden heeft zijn eigen private wereldvorming, inclusief eigen metafysica. Ze hebben hun eigen kosmogonische ritme, waarbij zaken tot bewustzijn komen via specifieke metafysische situaties die soms afwijken van het maatschappelijke meerderheidsmodel. Dit is niet zo verschillend van wat de Britse anarchist Colin Ward zei over anarchie, namelijk dat zelfs in een autoritaire samenleving elke echte relatie of vriendschap een anarchistische cel is. Zolang het een privé-aangelegenheid blijft, is er geen probleem; het is pas een probleem wanneer je in het openbaar een andere wereldvorming omarmt en probeert om de conventionele metafysica van je samenleving hierdoor te vervangen. Dan ontstaat er een botsing, omdat je het bestaan van zaken verdedigt die andere mensen om je heen – alsook de maatschappij en de instellingen – niet als bestaand erkennen. Of je stelt, omgekeerd, dat zaken die zij als bestaand erkennen eigenlijk bijgeloof zijn. Stel je voor dat je door een grenscontrole moet met een wereldbeeld dat natiestaten als bijgeloof beschouwt in plaats van als ‘echte’ entiteiten: dat veroorzaakt een botsing. Als het gaat om de publieke opvoering van een wereldbeeld, heeft iemand die in de minderheid is twee opties. Je kunt strijden voor hegemonie of je kunt je wegsteken. Strijden voor hegemonie betekent dat je echt probeert om er een meerderheidsstandpunt van te maken. Het is een zeer legitieme poging, maar het nadeel is dat je kunt winnen – wanneer je wint, loop je het risico de ene wereldvorming door een andere te vervangen en zo de bestaande controle- en onderdrukkingssystemen te herhalen. Dit is de inherente paradox van elke bevrijdingsstrijd.

Aan de andere kant hebben we dissimulatie, zich wegsteken, een oude en geliefde kunst aan de Middellandse Zee, waar ik vandaan kom. De Middellandse Zee is een gebied waar iedereen elkaar op een bepaald moment in de geschiedenis veroverd, onderworpen en gekoloniseerd heeft. En waar verschillende geloofssystemen zich vaak vermengden, met elkaar botsten of elkaar overlaptten. Minderheidsovertuigingen en wereldvormingen hebben er zich gedurende zeer lange periodes moeten wegsteken. Er bestaan filosofische verhandelingen over het belang en de modaliteiten van dissimulatie. Als je Magie omarmt in een wereld van Techniek, bewijs je misschien naar buiten toe lippendienst aan Techniek terwijl je stiekem een andere wereldvorming aanhangt en waar mogelijk knaagt aan de fundamenteën van het heersende systeem om je heen. Dat klinkt als een nederlaag, maar dat hoeft het niet te zijn. Op de lange termijn kan dissimulatie de bestaande heersende positie uithollen. Het kan zich verspreiden via precedënten in plaats van propaganda, om zo uiteindelijk de ineenstorting van een bestaand wereldsysteem tweeweg te brengen.

FL: Om bij het idee van ineenstorting te blijven, zou u kunnen uitleggen wat deze notie van het ‘einde van de wereld’, die zo centraal staat in uw filosofie, voor u betekent?

FC: Allereerst is het einde van de wereld altijd het einde van *een* wereld; het is eerder het einde van je eigen wereld. Dat is de apocalyps. Er zijn in de geschiedenis meerdere apocalypsen geweest, zoals er ook in ieders leven meerdere zijn. De overgang van kindertijd naar volwassenheid, het einde van een grote liefde of een belangrijk verlies kunnen voor iemand het einde betekenen van een bepaalde wereldvorming. Het einde van de wereld kan abrupt tot stand komen, zoals bij de ineenstorting van bepaalde wereldvormingen in Meso-Amerika ten tijde van de Spaanse kolonisatie. Of het kan langzaam gebeuren, zoals bij het secularisatieproces dat het einde betekende van een bepaalde wereldorde in West-Europa – het langzaam afbrokkelen van de theocratische, op theologie gebaseerde wereldorde van het christendom in de moderne tijd. Een wereld kan eindigen door een externe factor: een invasie, een aanval, een catastrofe groot genoeg om de metafysische fundamenteën van de wereld en de verbeelding van zijn bewoners te vernietigen. Maar een wereld kan eveneens van binnenuit instorten. Soms zijn er interne krachten die strijden om de metafysische hegemonie en de ineenstorting van een bestaande wereld tweewegbrengen.

Wat gebeurt er na het einde van de wereld? Simpel gezegd: in het begin is er geen gedeelde metronoom meer om je kijkt op de wereld te organiseren. Er is versnippering, een veelheid aan wereldvormingssystemen die naast elkaar opduiken. Dit kan een verontrustend effect hebben, omdat het oncommunicerbaarheid lijkt te creëren en de afgrond van de Realiteit onthult. Men wordt zich bewust van de kwetsbaarheid en de fictionaliteit van de eigen wereld, en van alle andere werelden. Het einde van de wereld is ook een kans om weer andere vormen van wereldvorming uit te vinden. Maar belangrijker nog is het een kans om de onuitsprekelijke werkelijkheid te leren kennen, de werkelijkheid zoals ze is – niet alleen een beangstigende afgrond, maar ook de grond en de pijler van het bestaan en van het bewustzijn. Het is de mogelijksvoorwaarde waaruit alle mogelijke werelden ontspruiten. Het einde van de wereld is een apocalyps in de letterlijke betekenis: een onthulling. *Apokalypstein* betekent ‘onthullen’. En zoals alle onthullingen is het schokkend en dwingend.

FL: Bij dit proces van wereldvorming, het maken en uit elkaar halen van werelden, bewegen we ons door systemen van orde en wanorde. Welke rol spelen de verschuivende systemen van

orde en chaos bij de apocalyps en bij het bouwen van nieuwe werelden op de ruïnes van hun voorgangers?

FC: De strijd tussen chaos en orde is een terugkerend thema in mythologieën en theologieën en heeft doorgaans te maken met het begin of het einde van de wereld. We zeggen *chaos* en *orde* of beter: *chaos* en *kosmos*. Enige terughoudendheid is hier gepast omdat *chaos* verwarring lijkt te suggereren, eindeloze beweging, terwijl het bij *kosmos* om stabiliteit en duidelijkheid zou gaan. In feite zou het eerlijker zijn om *chaos* te zien als de werkelijkheid voorbij de fictie van de wereld. *Chaos* verwijst naar wat ik het ‘onuitsprekelijke’ noem, de toestand van de dingen zoals ze *werkelijk* zijn. Het is de werkelijkheid onder, rond en voorbij het beperkte beeld dat we van onze wereld hebben. Het is onuitsprekelijk omdat het de grenzen van onze taal, onze verbeelding en onze kennis overstijgt en overschrijdt. Dat is wat *chaos* is. *Kosmos* is daarentegen de voortdurende verschuiving en wanorde van dingen die doorheen de tijd bewegen. Vanuit het oogpunt van het neoplatonisme, een filosofisch systeem waarmee ik me nauw verwant voel, is er één niveau, het niveau van de pure werkelijkheid, waaraan ik een absoluut bestaan toeken. Dit niveau bestaat uit dingen zoals ze *werkelijk* zijn. De wereld en de dingen die ik fictief creëer, bestaan niet op de manier zoals de werkelijkheid bestaat. Het is een afgeleide vorm van bestaan. Het is minder echt, maar niettemin echt.

FL: Uw manier om de praktijk van het bouwen van een wereld te benaderen als een synchronisatiekwestie op basis van axiomatische keuzes doet denken aan de manier waarop een muzikale compositie tot stand komt. Als we de praktijk van het bouwen van een wereld beschouwen als die van een stem die tijdssegmenten synchroniseert, dan speelt esthetiek een belangrijke rol in kosmogonische vertellingen. Hoe plaats je esthetiek binnen de Techniek- en Magie-kosmogonieën?

FC: In mijn ogen is esthetiek heel belangrijk, vooral vanuit het perspectief van wat ik ‘Magie’ noem. Maar laat ons niet te veel belang hechten aan de term. Beschouw het als een wegwijzer. Magie moet worden opgevat als een wereldvorming die zich ten eerste bewust is van de onuitsprekelijke werkelijkheid en van de fictionaliteit van de wereld. Waarom is esthetiek zo belangrijk? Mijn antwoord zal je misschien teleurstellen, omdat esthetiek mijns inziens niets te maken heeft met kunst of muziek, maar eerder met waarneming – zoals in de Griekse etymologie van het woord, die verwijst naar waarneming. Wanneer we een wereld beginnen te bouwen, worden we overspoeld door een lawine van ruwe waarnemingen en die moeten we systematiseren in de vorm van een *kosmos*. Hoe systematiseren we onze waarneming? Op basis waarvan? Dat is het esthetische domein: het moment waarop je beslist welke wereldvorming je zal omarmen. En je moet deze beslissing puur op basis van je eigen ‘neiging’ nemen. Ik haal de term ‘neiging’ bij de oude Romeinse epicuristische dichter Lucretius: toen hij beschreef hoe de stroom van atomen volgens de epicuristische fysica substantie creëert, zei hij dat de atomen in een rechte lijn vallen, maar dat ze op een gegeven moment afwijken. Deze afwijking noemde hij *clinamen* – ‘neiging’. Op basis van dit beeld kunnen we stellen dat wij allemaal een neiging hebben die richtinggevend is voor onze fundamentele esthetische beslissingen over welke metafysische parameters we gebruiken voor onze wereldvorming.

Door zich bewust te blijven van esthetiek, dat wil zeggen, van het fictieve element, van de neiging, van de vrijheid die meespeelt in de manier waarop men een wereld bouwt, ontstaat een lawine van gevolgen. Je beschouwt de productie van een wereld niet langer als de ontdekking van een al bestaande, netjes geordende natuur, zoals negentiende-eeuwse antropologen of botanici dat plachten te doen,

maar je beseft dat de manier waarop je een narratieve fictie bewoont een vorm van ‘spelen’ is, zoals in een toneelstuk of een spel. Je betreedt een wereld van handelingen waar de dingen niet waar of onwaar zijn: ze zijn fictief. Hoe gedraag je je in een fictieve wereld als je niet langer kunt vertrouwen op natuurlijke regels die je vertellen wat goed en fout is – als je niet langer kunt vertrouwen op ethiek? Hoe geef je richting aan je gedrag? In plaats van je gedrag en je waardeoordelen richting te geven op ethische basis maak je van het spel je thuis, hetgeen betekent dat je een speelstijl ontwikkelt die alleen een esthetische dimensie heeft, geen ethische.

FL: Laat ons eindigen met een vraag over de toekomst voorbij onszelf. In *Profetic Culture: Recreation for Adolescents* (2021) stelt u dat wij als cultuurproducenten een kans hebben. Omdat we aan het einde van een bepaald historisch tijdperk staan, bezegelen we de erfenis van deze tijd en hebben we de kans om verraad te plegen en niet zomaar in een tijdcapsule vast te leggen wat deze wereldvorm, deze maatschappij werkelijk was. We hebben niet de verantwoordelijkheid om waarheidsgetrouw te zijn; we mogen liegen. Hoe houdt deze notie van verraad verband met de praktijk om zich de wereld anders voor te stellen?

FC: Het is ondertussen wellicht duidelijk dat ik een fluïde verhouding heb met het begrip waarheid. Zoals pragmatische filosofen doen, zou je kunnen zeggen dat een ‘waarheid’ gemeten moet worden naar wat ze mogelijk maakt en niet op basis van de feitelijke werkelijkheid. Dit enkel om het begrip ‘liegen’ te introduceren in de context van een culturele erfenis die van dienst zou kunnen zijn voor de mensen die na het einde van onze toekomst komen. Ik zeg het einde van ‘onze’ toekomst omdat de begrippen verleden, heden en toekomst en tijdslijnen altijd verbonden zijn met bepaalde werelden. Wanneer een wereld eindigt, eindigt zijn tijdlijn en dus ook zijn toekomst. We hebben vele toekomstën achter ons, vele voorbijge werelden. Het doet me denken aan het boek *Contro-passato prossimo* (1975) van de Italiaanse schrijver Guido Morselli. Hij stelde zich een Eerste Wereldoorlog voor die helemaal anders afliep. Duitsland en Oostenrijk wonnen, Europa werd de Unie van Europese Socialistische Republieken, het nazisme vond nooit plaats, enzovoort. Een kleine onderbreking in het midden van het boek resulteert in een prachtige uitwisseling tussen de schrijver en een redacteur die zegt: ‘Dit kun je niet maken; je kunt de geschiedenis niet herschrijven.’ Waarop de schrijver antwoordt: ‘Natuurlijk wel.’ Daar ben ik het mee eens: het is belangrijk om je eigen verleden te kunnen herschrijven. Want als je erover nadenkt, is de toekomst het actieterrein van de machtigen. Dat zien we vandaag de dag helaas steeds meer. Het actieterrein van de zwakkeren is het verleden. Ook al hebben we niet de macht om de toekomst te veranderen, we hebben altijd de macht om het verleden te veranderen en we kunnen ons verleden oneindig creatief opnieuw verbeelden. Ik denk bijvoorbeeld aan hoe Drexciya de trans-Atlantische slavenhandel heruitvond als sciencefiction-mythologie en zo andere manieren om het heden te bewonen mogelijk maakt. Mijn omgang met het verleden is erg fluïde, hoewel ik de academische historici en archeologen die ons voorzien van belangrijke documentatie over het feitelijke verleden dankbaar ben – het feitelijke verleden is niet het enige verleden. Dat is de rol van filosofen: mogelijkheden en voorbeelden tonen van hoe je een beter verleden kunt produceren en een volledig fictieve wereld kunt omarmen, op een manier die noch overdreven serieus, noch wanhopig is. Het houdt het vermogen in om met één voet in de afgrond en met de andere in de wereld te staan en te voelen dat de afgrond paradoxaal genoeg stabiel is en de wereld vluchtig, maar wel een mooi en prachtig spel.

Ecosystemen van $f(r)$ ictie: Reflecties op belevende landschappen

Variaties op basis van een oproep: 1944 of het wonderlijk realisme van een Afro-Caribische filosofie

Chris Cyrille-Isaac

In het voorwoord van zijn roman *Het koninkrijk van deze wereld* uit 1949 introduceerde de Cubaanse schrijver Alejo Carpentier de term *real maravilloso* ('het wonderlijk reële').¹ Dit concept wordt vaak in verband gebracht met het wonderlijk realisme, voor het eerst geformuleerd door de Haïtiaanse schrijver Jacques Stephen Alexis op het Eerste Internationale Congres van Zwarte Schrijvers en Kunstenaars aan de Sorbonne in 1956.² Hoewel deze twee begrippen niet exact dezelfde realiteit dekken, noch deel uitmaken van dezelfde context, verwijzen ze beide naar Haïti – Alejo Carpentier ontwikkelde het idee van het *real maravilloso*³ tijdens een reis naar Haïti in 1943 en Jacques Stephen Alexis zou zich bij het uitdenken van zijn concept baseren op de Haïtiaanse realiteit. Beide wijzen bovendien op een zekere onbepaaldheid tussen werkelijkheid en fictie in de Caribische realiteit. Zowel het wonderlijk realisme als het wonderlijk reële roepen een manier van denken op die te maken heeft met het imaginaire, het poëtische en de kracht van de fantasie.

In 1944 begaf ook de dichter Aimé Césaire zich naar Haïti om een reeks seminars te geven, waaronder een seminarie over poëzie en kennis dat een filosofische weergave vormde van de reflecties en esthetiek die zich op dat moment aan het ontwikkelen waren in de Caribische en de Afrikaanse literatuur.⁴ Zelfs al gebruikte Aimé Césaire de term *real maravilloso* niet en was hij ook niet de bedenker van het begrip wonderlijk realisme, toch vertoonde zijn manier van denken op het Eerste Inter-Amerikaanse Filosofie Congres in Port-au-Prince duidelijke sporen van deze filosofische houding.

Maar waarom is het idee van een Afro-Caribische realiteit, die zowel heel eigen is als kritisch staat ten opzichte van de Europese moderniteit, juist vanuit Haïti geformuleerd? Was de geschiedenis van de Haïtiaanse onafhankelijkheid, die gevoed werd door het 'voodoo-denken',⁵ niet die van de ondergang van de koloniale macht, van het in vraag stellen van het binaire denken van de Europese moderniteit en van de opkomst van een origineel Afro-Caribisch kritisch denken? Zoals de Haïtiaanse filosoof en psychoanalyticus Willy Apollon uitlegt, werd het voodoo-denken

tijdens de revolutie in Santo Domingo – een echte politieke omverwerping van de koloniale macht – een culturele, antropologische en esthetische gebeurtenis die de waarden van de Europese moderniteit en haar grote universalia, zoals de Mens en de Rede, op hun kop zette. Het maakte de ontwikkeling mogelijk van een ander concept van de mens, een ander concept van de rede. Het is dan ook niet verwonderlijk dat er precies in Haïti een kritisch Afro-Caribisch denken is ontstaan, waarin het wonderlijke zich als een volwaardige categorie profileert die zich verzet tegen de hegemonie van de Rede.

Het Afro-Caribische *wonderlijk realisme* biedt een heel eigen benadering van de wereld, door deze vanuit een specifieke geschiedenis te beschouwen als een *relationeel geheel*. Het was dit perspectief, de deconstructie van de binaire tegenstellingen geërfd van de Europese moderniteit – wetenschap/poëzie, materie/vorm, natuur/cultuur, mens/dier, mens/plant – dat Aimé Césaire in 1944 tot een theorie omvormde die vervolgens zou worden overgenomen door de Jamaicaanse filosofe Sylvia Wynter en de Martinikaanse filosoof Édouard Glissant. Een dergelijke herziening vereist een ontologie van materie en verbeelding, herbekeken vanuit een Caribisch perspectief, en maakt de weg vrij voor een andere manier om in de wereld te staan – of die nu levend is of stervend.

Ik zal dus stilstaan bij Sylvia Wynters en Édouard Glissants variaties op de tekst van Aimé Césaires lezing, evenals bij drie verbuigingen van het wonderlijke die verband houden met materie, taal en de wereld.

Aimé Césaire en het wonderlijke van de materie

1944. We bevinden ons in Haïti, waar Aimé Césaire een lezing geeft over de relatie tussen poëzie en kennis. Het jaar daarop wordt de lezing gepubliceerd in het tijdschrift *Tropiques*, dat Aimé Césaire samen met de filosoof René Ménil en de dichteres Suzanne Césaire uitgeeft.

In de gepubliceerde tekst betoogt en verklaart Césaire dat poëzie een vorm van kennis is – en niet slechts een vorm van expressie – die nog *totaler* is dan de wetenschappelijke methode. De poëzie dringt door tot de kern, terwijl de wetenschap aan de oppervlakte blijft: 'Poëtische kennis ontstaat in de grote stilte van wetenschappelijke kennis.'⁶ De wetenschap blijft verarmd omdat ze zo versnipperd is, terwijl de poëzie alles uit de kast haalt om de allergrootste

enigma's te doorgronden. Dat is het verschil dat Aimé Césaire maakt tussen poëzie en wetenschap met betrekking tot kennis.

Geïnspireerd door Bergson en Nietzsche stelt het césaireaanse standpunt de *a priori's* van kennis – en bijgevolg van de epistemologie – ter discussie. Voor Césaire is kennis niet beperkt tot louter feiten of verschijnselen; kennen is niet de stroom der dingen stilleggen om elders waarneembare en reproduceerbare feiten te reproduceren. Kennis is net het verbreken van de band tussen subject en object om in aanwezigheid te zijn *van datgene wat oproept tot zijn*:

‘Alles wordt opgeroepen.’⁷ Deze ‘kennis’ is alleen kennis voor zover we deelnemen aan de wereld en breken met de illusie van wetenschappelijk objectivisme. Daarin (in de poëzie) ligt het metafysische verlangen naar totaliteit en de mogelijke oplossing ervan met behulp van de verbeelding en de poëtische intuïtie: ‘Hiermee – via het poëtische – zijn twee van de meest angstaanjagende antinomieën opgelost die er bestaan: de antinomie van het ene en het andere, de antinomie van het Ik en de Wereld.’⁸

Het kennende subject is een subject dat voelt en verbeeldt, dat in relatie staat tot alles, dat veelvormig is en voortdurend in wording, naar het beeld van de wereld zelf: ‘In ons, de mens van alle tijden. In ons, alle mensen. In ons, het dierlijke, het plantaardige, het minerale. De mens is niet alleen mens. Hij is *universum*.’⁹ Wat kennis het subject van de kennis bijbrengt is niet meer beheersing, maar meer schoonheid, meer verwondering. ‘Bij het wonderlijke contact van de innerlijk totaliteit en de uiterlijke totaliteit, verbeeldend en tegelijkertijd waargenomen door de dichter, of beter gezegd in de dichter, komen wonderlijke ontdekkingen tot stand.’¹⁰

Laten we ons dus niet vergissen. Het wonderlijke is hier niet slechts een esthetisch oordeel; we kiezen ervoor om het in de tekst van Césaire vooral te interpreteren als een contactkwesitie. Het wonderlijke is niets anders dan een poëtica van het contact waarvan de bron de verbeelding is en waarvan het principe wording is. Het is precies het tegenovergestelde van contact in een koloniaal regime, dat vanuit het identieke poogt te verdelen en te scheiden. Het wonderlijke is het spirituele contact van alles met alles in verschil. Op die manier brengt het hybriditeit voort. In de immanentie van de fysieke wereld lijkt een vorm van spiritualiteit te huizen, niet als externe transcendentie, maar als een innerlijke impuls die alles in een diepe sympathie verbindt en verenigt. Deze impuls her-kennen is hem direct ervaren, als schoonheid en vreugde, een oproep tot leven die

enkel de poëzie volledig weet uit te drukken. Want door zichzelf te verkennen onthult de poëzie haar eigen ‘zijn’, een ontologie van relatie en wording. Vanuit dit perspectief, en in de geest van de filosofie van Gaston Bachelard, zou men kunnen zeggen dat de poëtische materie voor Césaire tegelijkertijd geologisch, geografisch, kosmisch en mythologisch is.

We zien hier hoe deze positie het gehele oeuvre van de Martinikaanse filosoof Édouard Glissant zal beïnvloeden, maar ook dat van de Jamaicaanse filosofe Sylvia Wynter, die op zoek zal gaan naar de materiële relatie tussen poëzie – als een linguïstisch feit – en materie, het organisme, het biologische. Bij Césaire is het woord, als poëtische act, transformerend, het is *naturaliserend*: ‘De poëtische benadering is een naturalisatiebenadering die zich voltrekt onder de krankzinnige impuls van de verbeelding.’¹¹ Dat is wat de filosofe zal proberen te begrijpen via een analyse van het wonderlijke en het geweld van het Woord.

Sylvia Wynter: geweld of het wonderlijke van het Woord

In zijn tekst riep Aimé Césaire op tot een ‘nieuwe wetenschap’.¹² Sylvia Wynter gaf hieraan gehoor en zou enkele jaren na de conferentie spreken over een ‘*science of the Word*’.¹³ Hoewel Césaire niet de bedoeling had om een wetenschap in de strikte zin van het woord te ontwikkelen – met ‘nieuwe wetenschap’ bedoelde hij wellicht een wetenschap van het poëtische, een poëtische wetenschap die het beeld en de wetenschappelijke benadering op zich fundamenteel zou veranderen – riep hij wel op tot een heroverweging van de waarde van het woord. Voor Sylvia Wynter zal het Woord meer gelezen en geïnterpreteerd worden als het Woord-als-discours en, in het bijzonder, als-discours-over-de-Mens. Wat volgens Wynter achter het Woord schuilgaat, is de Mens als concept – hetgeen niet noodzakelijkerwijs het geval was voor Césaire. Wynter zal de césaireaanse oproep gebruiken, maar er ook een draai aan geven, eromheen variëren, om de fictie van de Mens binnen de westerse filosofische traditie te bekritisieren en in plaats daarvan een Caribische filosofische antropologie voor te stellen waarin het verhaal, de mythe – en dus het Woord – een rol spelen in de constructie van de mens als mens, een rol die even bepalend is als puur biologische of economische determineringen – determineringen die van groot belang waren in de ontwikkeling van de

moderne Europese wetenschap en de economie als wetenschap. Voor de filosofe spelen verhalen, het culturele apparaat – of wat zij *mythoi*¹⁴ noemt – een ontologische rol, die door de moderne wetenschap ontleed en onzichtbaar gemaakt werd ten gunste van *bios*¹⁵: het biologische of het ‘natuurlijke’. Dat is de scheiding natuur/cultuur. Deze scheiding tussen enerzijds de rede en de cultuur en anderzijds het irrationele en de natuur is ontstaan vanuit de rassenmatrix die zich doorzette tijdens de kolonisatie van de Amerika’s en die vanaf de andere kant van de oceaan het rassubject naar de duisternis van het irrationele en het niet-zijn heeft verbannen, om zo in Europa de uitvinding van de Mens als rationeel subject te bevorderen.

Het is deze opsplitsing die Sylvia Wynter doorbreekt wanneer ze gehoor geeft aan de poëtische oproep van Césaire, die kritisch stond ten op zichte van het binarisme van de wetenschappelijke methode, waarbij subject en object, natuur en cultuur van elkaar worden gescheiden, en aan de manier waarop de moderne wetenschap de mens en de wereld geconstrueerd, of misschien eerder verarmd heeft. Maar in tegenstelling tot Césaire richt Wynter zich meer op de politieke en culturele omstandigheden van de productie van het Woord-als-discours. Het Woord is ook de politieke ideologie die transcendentiaal functioneert, niet alleen het positieve materiaal van de poëtische materie. Het gaat dus evenzeer om het ontrafelen als om het her-maken van het woord, evenzeer om het uitvinden als om het deconstrueren ervan, steeds weer, om te ontsnappen aan de dominante ficties en er nieuwe uit te vinden. Het ontrafelen is dus evenzeer een vorm van geweld als een kans.

We moeten enkel nog die wetenschap van het Woord opbouwen die toegang zou geven tot een nieuwe poëtica (van de hybriditeit) en de mens begrijpelijk zou maken als ‘Homo narrans’¹⁶ in plaats van als ‘Homo oeconomicus’.¹⁷ In die zin strijdt Sylvia Wynter, aan de zijde van Aimé Césaire, voor een andere zijnswijze, ver verwijderd van elk kapitalistisch en kolonialistisch zijn. Het wonderlijk realisme van haar filosofie is het eindeloze spel van de materie, dat voortdurend gecamoufleerd wordt door ideologische naturalisering. Het is het spel van de materie en dat van de taal, die zich in haar hybriditeit bewust moet worden van haar relativiteit en materialiteit, en dus van haar emancipatorisch transformatievermogen.

Voor Sylvia Wynter blijft de horizon van deze transformatie de omverwerping van een van de

grootste ficties van de moderniteit: ras. Vandaar het politieke belang voor de schrijfster van de emancipatie van door ras getekende gebieden zoals Afrika en het Caribisch gebied, om zo een andere zijnswijze tot stand te brengen, een nieuwe antropologie van de mens, een nieuwe wetenschap van de mens vanuit Afrika en het Caribisch gebied.

Édouard Glissant en het wonderlijke van de wereld

Ook de dichter-filosoof Édouard Glissant zal de oproep van Aimé Césaire beantwoorden, in een tekst getiteld *Image de l'être, lieux de l'imaginaire*,¹⁸ die hij in mei 2005 uitsprak in het kader van een conferentie in Parijs georganiseerd door de Cercle freudien en Espace analytique. In tegenstelling tot het antropocentrisme van Sylvia Wynter, die zich meer richt op de vraag naar de mens en het menselijke, vat Glissant het vraagstuk van de poëzie op als deel van de wereld en de aarde. In die zin staat hij dicht bij Césaire. In deze lezing, opgenomen in zijn boek *Une nouvelle région du monde. Esthétique I*, neemt Glissant het césaireaanse onderscheid tussen poëtische en wetenschappelijke kennis over. Hij spreekt over ‘naïef denken’ en ‘wetenschappelijk denken’¹⁹ en analyseert kennis in relatie tot wat hij een ‘antropomorfisme’ van het denken noemt of, daaraan tegengesteld, een ‘geomorfisme’.²⁰

Het naïeve denken – en dus ook de poëzie – zou zowel geneigd zijn te antropomorfiseren, wanneer het mythen gebruikt als politiek instrument ter legitimering van het bezit van een grondgebied door een bepaalde gemeenschap, als te geomorfiseren, ‘wanneer het probeert, via een volledig omgekeerde beweging, de basisbestanddelen van de gehele mensheid terug te brengen tot een poëtische geografie en geologie die deze overstijgen en integreren’.²¹ We zouden dus kunnen zeggen dat poëtische kennis voor Édouard Glissant niet in de eerste plaats politiek is, maar wel een benadering en uitdieping via de verbeelding van de geografieën en de geologie van het zijn.

Waar de mythen – die, laten we dat niet vergeten, in de eerste plaats een politieke functie hebben ter legitimatie van een grondgebied door een gemeenschap – van de Europese moderniteit de wereld hebben geconsolideerd en in territoria hebben verdeeld – vanuit een rassengrammatica en beginnend bij de kolonisatie van Afrika en de Amerika’s (en bovendien ten koste van de aarde), is het voor Glissant zaak om een andere poëtica voor te stellen, andere

mythen die gebaseerd zijn op een poëtische ontologie van relatie en wording – dicht bij de aarde en als een dekolonisering van de oude benaderingen. Glissant stelt voor wat hij in een andere context een ‘omzetting van het “zijn”’²² noemt, dat wil zeggen een andere manier van bewonen, gebaseerd op onze relatie met de aarde en vanuit wat we een poëtica van de geologie en de geografie zouden kunnen noemen, namelijk een bepaalde relatie tot ruimte en haar beweging vanuit een verbeelding van de wereld zelf die in beweging is.

De verbeelding is Édouard Glissants politiek: als ook de aarde het product is van de materialiteit van onze ficties, dan betekent het veranderen van onze ficties het veranderen van de materialiteit van de aarde – en niet alleen van het biologische lichaam, zoals bij Wynter het geval is. Daar ligt de poëtische kennis.

Het wonderlijke van de glissantiaanse filosofie is de onvoorspelbare, onberekenbare en onontwarbare relatie die aan de grondslag ligt van de wereld en de aarde, van hun voortdurende beweging. Het is het voor altijd utopische deel van de wereld en de aarde, in de wetenschap dat beide uiteindelijk zullen verwezenlijkt worden – dat wil zeggen getotaliseerd – in een oneindige reeks steeds nieuwe verschillen, hun onderlinge spel eindeloos herhalend zonder dat we het ooit kunnen stoppen. Het is het wonderlijke van het zijn van de wereld, in zoverre er altijd een raadsel zal opduiken waaraan wij zullen deelnemen.

Het wonderlijke van het opene

Uiteindelijk strijdt het filosofische wonderlijk realisme vanuit de specifieke geschiedenis van de Caraïben tegen de bewoningsvorm van de Europese filosofische traditie, tegen haar universalisme en het opdringen van haar economische, culturele en politieke model. Het opent de weg naar een Afro-Caribische onto-epistemologie van relaties, waarin de wetenschap ‘poëzie leert spreken’,²³ om het in de woorden van de Martinikaanse dichter Monchoachi te zeggen.

Als we het denken van de genoemde filosofen verder doortrekken, barst het wetenschap/poëziebinarisme in stukken. De poëzie is wetenschappelijk, de wetenschap is altijd poëtisch, vervuld van en gevuld met beelden, dromen en mijmeringen, maar ook nachtmerries, waanideeën, soms dwaasheden en hallucinaties. Of ze nu via de wetenschap of via de poëzie wordt aangesneden, kennis is altijd een

manier om de Aarde te bewonen, om te leren leven in de aanwezigheid van de totaliteit van wat leeft en ook met wat stervende is.

Tot slot: kennen, is *opreizen uit de Aarde*.

Noten

- 1 Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 2012 [1ste ed. 1949], p. 17 [Nederlandse vertaling: *Het koninkrijk van deze wereld*, vert. Arthur H. Seelemann, Haarlem, Uitgeverij In de Knipscheer, 1997.]
- 2 Alexis, Jacques Stephen, ‘Du réalisme merveilleux des Haïtiens’, in: *Présence africaine*, 2002, nr. 165–166, pp. 91–112 (https://classiques.uqam.ca/classiques/Alexis_Jacques_Stephen/Du_realisme_merveilleux_Haitiens/Du_realisme_merveilleux_Haitiens_texte.html). Over het congres, zie Sarah Frioux-Salgas, ‘Le 1^{er} Congrès international des écrivains et artistes noirs (Paris, Sorbonne, 19–22 septembre 1956): replay’, in: *Hommes & Migrations* [online], 1332 | 2021, doi.org/10.4000/hommesmigrations.12279.
- 3 ‘Het is na zijn reis naar Haïti in 1943 dat Carpentier zijn roman over de koloniale geschiedenis van Saint-Domingue schrijft, meer bepaald over de slavenopstand, die gedomineerd werd door de even charismatische als mythische figuur van Mackandal. In zijn voorwoord lijkt het concept *réel merveilleux* te ontstaan uit de observatie van het landschap en de geschiedenis van Haïti, die onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn’, vert. in Vanessa Besand, ‘Réalisme magique et réalisme merveilleux. Autour de quelques enjeux terminologiques depuis Alejo Carpentier’, in: *Savoirs en lien*, 2022/1, online gepubliceerd op 15 december 2022 (doi:10.58335/sel.171).
- 4 Aimé Césaire, ‘Poésie et connaissance’, in: *Tropiques*, Fort-de-France, januari 1945, nr. 12, pp. 157–170 (<https://blogs.law.columbia.edu/nietzsche1313/files/2016/10/PC.pdf>).
- 5 Willy Apollon, *Le vaudou. Un espace pour les voix*, Paris, Éditions Galilée, 1976, p. 19.
- 6 Césaire, *op.cit.*, p. 157.
- 7 *Ibidem*, p. 162.
- 8 *Ibidem*, p. 163.
- 9 *Ibidem*, p. 162.
- 10 *Ibidem*, p. 170.
- 11 *Ibidem*, p. 169.
- 12 *Ibidem*, p. 164.
- 13 Katherine McKittrick, *Sylvia Wynter. On Being Human as Praxis*, Durham, Duke University Press, 2015, p. 14.
- 14 *Ibidem*, p. 18.
- 15 *Idem*.
- 16 *Ibidem*, p. 25.
- 17 *Ibidem*, p. 20.
- 18 Édouard Glissant, ‘Image de l’être, lieux de l’imaginaire’, in: *Une nouvelle région du monde. Esthétique 1*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 176–187.
- 19 *Ibidem*, p. 176.
- 20 *Ibidem*, p. 177.
- 21 *Ibidem*, p. 176.
- 22 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 14–15.
- 23 Monchoachi, *Retour à la parole sauvage*, Paris, lundimatin, 2023, p. 247.

TransMaterialiteiten: Trans*/materie/realiteiten en queer politieke verbeelding

Karen Barad

Een bliksem is een reiken naar, een vlamboog vormende dis/junctuur, een treffend antwoord op geladen verlangens.¹ Een donkere hemel. Diepe duisternis, geen sprankel licht om je oog te laten rusten. Ragfijne elektrische schetsen, gekrabbeld in vloeibaar licht, komen zomaar uit de lucht gevallen, verschijnen en verdwijnen sneller dan het menselijk oog kan waarnemen. Af en toe lichten flitsen van potentieel op, hints van mogelijke verbindinglijnen. Het verlangen groeit terwijl de lucht knettert van verwachting. Bliksemschichten worden geboren uit dergelijke geladen verlangens. Vertakkende uitdrukkingen van verlengd verlangen, nauwelijks zichtbare draadvormige gebaren, onsamenvhangende aarzelen lichtgevende krabbels – de minste prikkeling van dit verlangend veld biedt een eventueel en suggestief vermoeden van de lichtshow die nog komt. Geen enkel ononderbroken pad van de hemel naar de grond kan de wilde verbeelding stillen, de aandrang om te experimenteren met verschillende mogelijke manieren om verbinding te maken, een spel met allerlei dwaalsporen in een virtuele verkenning van diverse vormen van koppeling en verbroken/verbonden verwantschap. Tegen een donkere hemel is het mogelijk een glimp op te vangen van de wilde energie der onbepaaldheid in actie.

Net zoals de bliksem is dit artikel een verkenning van geladen verlangens en het gevonk van nieuwe verbeeldingen. Het is een experimenteel artikel over de experimentele aard van materie – haar neiging om elk on/voorstelbaar pad, elke on/mogelijkheid uit te testen.

Elektrisch intermezzo: virtuele aanraking

Aanraking is voor een natuurkundige slechts een elektromagnetische interactie.² Een veelgehoorde verklaring voor de fysica van de aanraking is dat er alvast geen aanraking bij komt kijken. Dat wil zeggen, er is geen daadwerkelijk contact. Je denkt misschien dat je een koffiemok aanraakt wanneer je haar naar je mond brengt, maar je hand raakt de mok niet echt aan. Uiteraard voel je het gladde oppervlak van

de buitenkant van de mok op de plek waar je vingers ermee in contact komen (of lijken te komen), maar wat je eigenlijk voelt, zo vertellen natuurkundigen ons, is de elektromagnetische afstoting tussen de elektronen van de atomen waaruit je vingers bestaan en die waaruit de mok bestaat.³ Wat je ook probeert, je kunt twee elektronen niet rechtstreeks met elkaar in contact brengen.

De reden dat het bureau stevig aanvoelt, of de vacht van de kat zacht, of dat we koffiekopjes en elkaars handen (zelfs maar) kunnen vasthouden, is een effect van de elektromagnetische afstoting. Het enige wat we echt voelen is het elektromagnetische veld, niet de ander naar wiens aanraking we op zoek zijn. Atomen bestaan grotendeels uit lege ruimte en de elektronen aan de uiterste randen van een atoom kunnen geen direct contact verdragen. Elektromagnetische afstoting: negatief geladen deeltjes die vanop een afstand met elkaar communiceren duwen elkaar weg. Dat is het verhaaltje dat de natuurkunde doorgaans over aanraking vertelt. De afstoting in het hart van de aantrekking. Ga maar na hoe ver je met dit verhaal komt bij geliefden. Geen wonder dat de romantische dichters er genoeg van hadden.

Bliksem: reacties op een verlangend veld

Bliksem is een energiereactie op een sterk geladen veld. De opbouw naar bliksem elektriseert de zintuigen; de lucht knettert van verlangen.⁴ Door een mechanisme dat wetenschappers nog niet volledig weten te verklaren, raakt een onweerswolk elektrisch extreem gepolariseerd – elektronen worden ontdaan van de atomen waar ze ooit aan vastzaten en verzamelen zich in het onderste deel van de wolk het dichtst bij de aarde, waardoor de wolk als geheel een negatieve lading krijgt. Als reactie hierop graven de elektronen van de atomen van het aardoppervlak zich in in de grond om verder weg te komen van de opbouw van negatieve ladingen aan de onderrand van de wolk, waardoor het aardoppervlak als geheel een positieve lading krijgt. Op deze manier ontstaat er een sterk elektrisch veld tussen de aarde en de wolk, en het verlangen zal niet worden bevredigd zonder ontlading. Het verlangen om een geleidend pad te vinden dat de twee verbindt, wordt allesverterend.

De eerste vermoedens van een pad hebben een bescheiden start en wijzen niet op een aankomende bliksemschicht. ‘Het begint als een klein vonkje in de wolk vijf mijl hoger. Een stroom elektronen

stormt naar buiten, legt honderd meter af en houdt dan een paar miljoenste van een seconde halt. Dan slingert de stroom een andere kant op, houdt op-nieuw en opnieuw halt. Vaak vertakt en splitst de stroom zich. *Dit is nog geen bliksemschicht* (mijn nadruk).’ Deze nauwelijks lichtgevende eerste gebaren worden ‘voorontlading’ genoemd. De opbouw van negatieve ladingen (elektronen) in de lagere regionen van de wolk lost zichzelf echter niet op via een directe stroom van elektronen die zich een weg naar de aarde banen. In plaats daarvan reageert *de grond* met een eigen opwaarts signaal. ‘Wanneer die voorontlading minder dan tien of honderd meter van de grond is, is de grond *zich ervan bewust* dat er een groot overschot’ aan lading is en ‘bepaalde objecten op aarde reageren door kleine stralen richting de voorontlading te lanceren, zwaklumineuze plasmadraden die verbinding zoeken met wat er naar beneden komt’. Dit is een teken dat objecten op de grond ingaan op de avances van de wolk. Wanneer een van de opwaartse reacties een neerwaarts gebaar ontmoet, krijgen we een explosief resultaat: er ontstaat een krachtige ontlading in de vorm van een bliksemschicht. Maar zelfs nadat er speels een verbindend pad is gesuggereerd, verloopt de ontlading niet op continue wijze: ‘Het deel van de stroom dat zich het dichtst bij de grond bevindt, zal eerst leeglopen, daarna opeenvolgend de hogere delen en tenslotte de lading uit de wolk zelf. De zichtbare bliksemschicht beweegt zich dus van de grond omhoog naar de wolk naarmate de massieve elektrische stromen naar beneden stromen.’

Wellicht de meest verlevendigende, levendige reactie op verschil ooit. Bliksemexpert Martin Uman legt deze vreemd bezielde onbezielde verhouding uit met de volgende woorden: ‘Het is belangrijk om te weten... dat een voorontlading doorgaans vanuit de wolk vertrekt zonder enige “kennis” van de gebouwen of geografie beneden. Er wordt zelfs gedacht... dat de voorontlading zich “niet bewust” is van de objecten beneden totdat zij enkele tientallen meters van het uiteindelijke inslagpunt is. Wanneer het “bewustzijn” intreedt, wordt er vanaf het punt dat geraakt moet worden een aanzet tot een reizende vonk gegeven die zich opwaarts voortplant om de neerwaarts bewegende voorontlading te ontmoeten en het pad naar de grond te voltooiën.’⁵ Welk mechanisme is er aan het werk in deze communicatieve uitwisseling tussen hemel en grond wanneer *bewustzijn* aan de basis ligt van deze vreemd bezielde onbezielde verhouding? En hoe loopt deze uitwisseling als het ware op de zaken vooruit?⁶ Wat voor

queer communicatie is hier gaande? Wat moeten we denken van een communicatie die zender noch ontvanger heeft totdat de overdracht heeft plaatsgevonden? Met andere woorden, wat moeten we denken van het feit dat het bestaan van zender en ontvanger uit een niet-lokale verhouding volgt en er niet aan voorafgaat? Wat voor vreemde causaliteit wordt hier tot stand gebracht?

Een bliksemschicht is niet simpelweg de oplossing van de opbouw van een ladingsverschil tussen de aarde en een onweerswolk: een bliksemschicht gaat niet gewoon van de onweerswolk naar de aarde langs een (weliswaar enigszins grillig) eenrichtingspad; het is eerder zo dat hier en daar en af en toe geflirt neerstrijkt naarmate voorontladingen en positieve stralen mogelijke vormen van verbinding aangeven. De weg die de bliksem aflegt is niet alleen onvoorspelbaar, maar verloopt ook niet volgens een of ander ononderbroken eenrichtingspad tussen hemel en aarde. Hoewel de schaal verre van microscopisch is, lijkt het erop dat we getuige zijn van een kwantumvorm van communicatie – een proces van iteratieve intra-activiteit.⁷

Trans*formaties

Wat de kwantumveldtheorie betreft, is het niet moeilijk om problemen te vinden – epistemologische problemen, ontologische problemen, problemen van soorten, van identiteiten, problemen die te maken hebben met de aard van aanraking en zelfaanraking, met zijn en tijd, enzovoort.⁸ Het is niet zozeer dat er om elke hoek problemen schuilen; volgens de kwantumveldtheorie wonen ze in ons en wonen wij erin, of beter gezegd, wonen problemen in alles en niets – materie en leegte.

Hoe begrijpt de kwantumveldtheorie de aard van de materie? Laten we beginnen met het elektron, een van de eenvoudigste deeltjes – een puntdeeltje – een deeltje zonder structuur. Zelfs het eenvoudigste beetje materie veroorzaakt allerlei moeilijkheden voor de kwantumveldtheorie. Want als gevolg van de onbepaaldheid van tijd en zijn bestaat het elektron niet als een geïsoleerd deeltje, maar is het altijd al onlosmakelijk verbonden met de wilde activiteiten van het vacuüm. Met andere woorden, het elektron is altijd (al) op alle mogelijke manieren aan het intrageren met de virtuele deeltjes van het vacuüm. Het elektron zal bijvoorbeeld een virtueel foton uitzenden en vervolgens weer absorberen. Deze mogelijkheid wordt begrepen als een elektromagnetische

intra-actie tussen het elektron en zichzelf. Een deel van wat een elektron is, is zijn zelfenergetische intra-actie.⁹

Maar deze zelfenergetische intra-actie is evenmin een geïsoleerd proces. Allerlei verwickelingen zijn mogelijk en vinden plaats in deze schuimende virtuele soep der onbepaaldheid die we ironisch genoeg beschouwen als een toestand van pure leegte. Naast het feit dat het elektron een virtueel foton met zichzelf uitwisselt (zichzelf aanraakt, met andere woorden), is het voor dat virtuele foton ook mogelijk om andere intra-acties met *zichzelf* te hebben: het virtuele foton kan bijvoorbeeld metamorfoser/overgaan – van identiteit veranderen. Het kan transformeren in een virtueel elektron-positron-paar, die elkaar vervolgens vernietigen en opnieuw veranderen in een enkel virtueel foton voordat het weer wordt geabsorbeerd door het elektron. (Een positron is het antideeltje van het elektron – het heeft dezelfde massa maar de tegenovergestelde lading en gaat terug in de tijd. Zelfs de richting van de tijd is onbepaald.) Enzovoort. Dit ‘enzovoort’ is een afkorting van een oneindige reeks mogelijkheden die elke mogelijke intra-actie met elk mogelijke virtueel deeltje waarmee het kan intra-ageren inhoudt. Er is dus een virtuele verkenning van elke mogelijkheid. En deze oneindige reeks mogelijkheden, of oneindige som van geschiedenissen, houdt in dat een deeltje zichzelf aanraakt, dat het deeltje dat de aanraking doorgeeft zichzelf transformeert, dat die aanraking zich vervolgens zelf aanraakt en transformeert en andere deeltjes aanraakt die het vacuüm vormen, enzovoort, tot in het oneindige. (Niet alles is mogelijk vanuit een bepaalde intra-actie, maar er is een oneindig aantal mogelijkheden.) Elk aanrakings-niveau wordt dus zelf aangeraakt door alle mogelijke andere niveaus. Zelf-intra-acties van deeltjes leiden tot deeltjesovergangen van de ene soort naar de andere, een radicaal ongedaanmaking der soorten – queer/trans*formaties.¹⁰ Vandaar dat *zelfaanraking een ontmoeting is met de oneindige alteriteit van het zelf. Materie is ingeplooidheid, ingewikkeldheid; ze kan niet anders dan zichzelf aanraken, en in dit aanraken van zichzelf komt ze in contact met de oneindige alteriteit die ze is.* Polymorfe perversiteit verheven tot de oneindige macht: over een queer/trans* intimiteit gesproken!

Wat hier in twijfel wordt getrokken is de aard van het ‘zelf’, niet alleen in zijns- maar ook in tijds-termen. Dat wil zeggen dat *het zelf* in belangrijke mate *verspreid/afgebogen wordt door de tijd en het zijn*.

In een opmerking die specifiek ging over de zelfenergetische intra-actie van het elektron, sprak de fysicus Richard Feynman, die een Nobelprijs won voor zijn bijdrage aan de ontwikkeling van de kwantumveldtheorie, zijn *afschuw* uit over de monsterlijke aard van het elektron en diens perverse manier van omgaan met de wereld: ‘In plaats van rechtstreeks van het ene punt naar het andere te gaan, gaat het elektron een tijdje mee en zendt dan plotse-ling een foton uit; vervolgens (oh horror!) absorbeert het zijn eigen foton. Dat lijkt iets “immoreels”, maar het elektron doet het gewoon!’¹¹ Deze zelfenergie/zelfaanraking is ook bestempeld als een pervertering van de theorie omdat de berekening van de bijdrage van de zelfenergie oneindig is, en dat is een onaanvaardbaar antwoord op elke vraag over de aard van het elektron (zoals: wat is zijn massa of lading?). Blijkbaar is zichzelf aanraken, of door jezelf aangeraakt worden – misschien is deze dubbelzinnigheid/onbeslisbaarheid/onbepaaldheid wel de sleutel tot het probleem – niet alleen problematisch maar een *morele* schending, de bron van alle problemen.

Auto-intra-acties

Het ‘probleem’ van zelfaanraking, vooral het zelf aanraken van de ander, is een perversiteit van de kwantumveldtheorie die veel dieper gaat dan we hier kunnen behandelen. De kern ervan gaat als volgt: deze perversiteit, die aan de basis ligt van een ongewenste oneindigheid, die de mogelijkheid van berekenbaarheid bedreigt, wordt ‘gerenormaliseerd’ (uiteraard – hadden we iets anders verwacht?!). Hoe gaat dit in zijn werk? Natuurkundigen opperden dat er in dit geval twee verschillende soorten oneindigheden/perversies betrokken zijn: de ene heeft te maken met zelfaanraking en de andere met naaktheid. Dat wil zeggen dat er naast de oneindigheid die verband houdt met zelfaanraking ook een oneindigheid is die te maken heeft met het ‘naakte’ puntdeeltje, met de aanvankelijke metafysische aanname dat er alleen een elektron is – het ‘uitgeklede’, ‘naakte’ elektron – en de leegte, apart van elkaar. Renormalisatie is het systematisch opheffen van oneindigheden: een interventie gebaseerd op het idee dat de aftrekking van oneindigheden (van verschillende grootte) een eindige grootte kan zijn. Perversie die perversie elimineert. Het opheffings-idee gaat als volgt: de oneindigheid van het ‘naakte’ puntdeeltje heft de oneindigheid geassocieerd met de ‘wolk’ van virtuele deeltjes op; op deze manier

wordt het 'naakte' puntdeeltje 'aangekleed' door de bijdrage van het vacuüm (dat wil zeggen, de wolk van virtuele deeltjes). Het 'aangeklede' elektron – het elektron *in drag* – of het fysische elektron wordt zo gerenormaliseerd, 'normaal' (eindig) gemaakt. (Ik maak hier gebruik van technische taal!)

Renormalisatie is het wiskundig behandelen/temmen van deze oneindigheden. Dat wil zeggen dat de oneindigheden van elkaar worden 'afgetrokken', hetgeen een eindig antwoord oplevert. Wiskundig gezien is dat een heuse krachttoer. Voor een queer theoreticus is het een conceptueel genot. Het toont dat alle materie, *materie in haar 'essentie' (en dat is natuurlijk precies wat hier in verwarring gebracht wordt), een enorme opeenstapeling van perversiteiten is: een oneindigheid van oneindigheden.*¹²

Samengevat kunnen we stellen dat de kwantumveldtheorie de ontologie van de klassieke fysica radicaal deconstrueert. De uitgangsontologie van deeltjes en leegte – een basaal reductionistisch essentialisme – wordt ongedaan gemaakt door de kwantumveldtheorie. Volgens de kwantumveldtheorie vormen perversiteit en monstrositeit de kern van het zijn – of beter gezegd, het is ervan doorregen. Alles wat aanraakt, brengt een oneindige alteriteit met zich mee, zodat het aanraken van de ander het aanraken van alle anderen is, inclusief het 'zelf', en het aanraken van het 'zelf' het aanraken van de vreemdeling binnen in zichzelf. Zelfs de kleinste beetjes materie zijn een onpeilbare veelheid. Elk 'individu' omvat altijd al alle mogelijke intra-acties met 'zichzelf' via alle mogelijke virtuele anderen, inclusief degenen (en zichzelf) die niet gelijktijdig met zichzelf zijn. *Elk eindig wezen is met andere woorden altijd al doorregen van een oneindige alteriteit die wordt afgebogen door het zijn en de tijd.* Onbepaaldheid is een ongedaan/maken van identiteit dat de fundamenteën van het niet/zijn op losse schroeven zet.

Elektronen zijn bijvoorbeeld inherent chimaerae – soortenkruisingen en mengsels – gemaakt van virtuele configuraties/herconfiguraties van ongelijksoortige wezens verspreid over ruimte en tijd, het ongedaan maken van soorten, van zijn/worden, afwezigheid/aanwezigheid, hier/daar, nu/dan. Tot zover de natuurlijke essentie. Het elektron – een puntdeeltje zonder structuur – is een lappendeken van soorten aan elkaar gehecht in unheimische configuraties. Het probeert nieuwe aanhangsels uit, gemaakt van verschillende deeltjes-antideeltjesparen, en produceert en absorbeert verschillen van elke mogelijke soort, een radicaal ongedaan maken van 'soort' als essentieel verschil: zijn identiteit is het ongedaan maken

van identiteit. Zijn natuur is onnatuurlijk, niet gegeven, niet vast, maar altijd in overgang en zichzelf transformerend. Elektronen (her)baren zichzelf in hun omgang met alle anderen, niet als een daad van zelfbaring, maar als een voortdurend herscheppen, ongedaan/maken van zichzelf. Elektronen zijn altijd al ontijdig. Perverse exploraties zijn voor elektronen geen occasionele activiteit: experimenten in intra-actieve trans*materiële performativiteit zijn wat een elektron is.¹³

Ontologische onbepaaldheid – radicale openheid, een oneindigheid aan mogelijkheden – is de kern van de materie. Wat vreemd dat onbepaaldheid, in haar oneindige openheid, de voorwaarde is voor de mogelijkheid van alle structuren in hun dynamisch herconfigurerende in/stabiliteit. In haar iteratieve materialisering is materie een dynamisch spel van on/bepaaldheid. Materie is nooit een afgehandelde materie. Ze is altijd al radicaal open. Afronding kan niet worden verzekerd wanneer de on/mogelijkheidsvoorwaarden en doorleefde onbepaaldheden inherent zijn aan wat materie is, en niet supplementair. *In belangrijke mate, in adembenemend intieme zin, is aanraken en voelen wat materie doet, of beter gezegd, wat materie is: materie is verdichting van responsen, van respons-abiliteit.*

Elk beetje materie wordt gevormd door responsabiliteit; elk beetje wordt gevormd als verantwoordelijk voor de ander, in aanraking met de ander. *Materie is een ontijdige en unheimisch intieme materie, verdichtingen van zijn en tijd.*

Virtuele trans/materie/realiteiten en queer politieke verbeelding

'Ik schaam me niet... om mijn egalitaire relatie met niet-menselijk materieel Zijn; alles komt voort uit dezelfde matrix van mogelijkheden.'
—Stryker, 'My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix'

Monsters beloven een regeneratieve politiek, een uitnodiging om nieuwe manieren van contact te verkennen, nieuwe wordingsvormen, nieuwe mogelijkheden voor verwantschap, affiniteiten en verandering.¹⁴ Regeneratie opgevat als een kwantumverschijnsel brengt het radicale potentieel van onbepaaldheid aan het licht. *De onbepaaldheid van zijn-tijd/tijd-zijn betekent dat materie/materialiteit een kwestie is van materiële omzwervingen/verwonderingen, een virtuele verkenning van wat zou kunnen zijn/is geweest,*

verspreid over ruimtetijdzijn en gecondenseerd in elk materieel beetje-hier-nu, elke morzel (elk 'aangekleed punt') ruimtetijdmateriëring.

Het virtuele is geen verzameling individuele mogelijkheden waarvan er één nog te realiseren of te actualiseren is.¹⁵ Virtuele mogelijkheden gaan niet om wat afwezig is in verhouding tot de aanwezigheid van het reële. Ze gaan niet om onbewandelde paden of een of andere ongerealiseerde potentiële toekomst als tegenhanger van de werkelijk beleefde realiteit. Het virtuele is een opeenstapeling van on/mogelijkheden, het energieke gebons van het niets, van materiële creatieve en generatieve krachten. Virtuele mogelijkheden zijn materiële exploraties die integraal deel uitmaken van wat materie is. Materie is niet het gegevene, het onveranderlijke, de naakte feiten van de natuur. Materie is niet onbeziel, levenloos, eeuwig. Materie is een verbeeldingsvolle materiële verkenning van niet/zijn, creatief regeneratief, een voortdurende trans*/vorming. Materie is een condensering van verspreide en meervoudige vormen van zijn-tijd, waar de toekomst en het verleden worden afgebogen tot het nu, tot elk moment. Materie is verwickeld in haar eigen veld van verlangens en die van anderen. Ze kan niet anders dan zichzelf aanraken, als een oneindige verkenning van haar (on/mogelijke) zijn (worden). Door zich/zelf aan te raken, is ze promiscue en pervers de partner van het andere, als een radicale voortdurende deconstructie en (her)configuratie van zichzelf. Materie is een wilde verkenning van trans* bezielheid, zelfexperimenten/zelfrecreaties, niet als autopoiesis, maar integendeel als een radicaal ongedaan maken van het "zelf", van het individualisme. Altijd levendig, nooit identiek aan zichzelf is de materie ontelbaar meervoudig, veranderlijk. Materie is niet louter zijn, maar het voortdurend ongedaan maken ervan. In haar voortdurende her(con)figuratie is de natuur handelende trans*materialiteit/trans-materie-realiteit, waarbij trans geen kwestie is van veranderen *in* de tijd, van dit naar dat, maar een ongedaan maken van 'dit' en 'dat', een voortdurende herconfiguratie *van* ruimtetijdmateriëring als de iteratieve herwerking van verleden, heden en toekomst die inherent is aan het spel der onbepaaldheid van zijn-tijd.¹⁶

Volgens de kwantumveldtheorie is de natuur een voortdurende bevraging van zichzelf – van wat natuurlijkheid is. De onbepaaldheid van de natuur zorgt inderdaad voor haar voortdurende ongedaanmaking. De natuur zelf *is* met andere woorden een voortdurende deconstructie van natuurlijkheid. Zoals ik in deze korte kennismaking met de kwantumveld-

theorie heb getoond, is de leegte 'het toneel van wilde activiteiten', perverse en promiscue koppelingen, queer gedrag waar pre-AIDS-badhuizen bij verbleken. De leegte is een virtuele verkenning van alle mogelijke trans*/formaties. De natuur is in de kern pervers; de natuur is onnatuurlijk. Voor trans*, queer en andere gemarginaliseerde mensen 'zijn de collectieve veronderstellingen over de genaturaliseerde orde [voor ons mogelijk] overweldigend. De natuur oefent zo'n domineer onderdrukking uit.'¹⁷ De inzet van de denaturalisering van de natuur is niet gering. Het tonen van de queerheid van de natuur, haar trans*-belichaming en het blootleggen van het monsterlijke gelaat van de natuur zelf door het ongedaan maken van natuurlijkheid heeft een aanzienlijk politiek potentieel. Het punt is dat de monsterlijk grote handelingsruimte die vrijkomt bij het onbepaalde spel der virtualiteit in al zijn doen en ondoen een transsubjectief materieel veld van on/mogelijkheden zou kunnen vormen dat het waard is om onderzocht te worden. En het politieke potentieel stopt niet bij regeneratie, want er zijn andere wilde dimensies binnen en buiten die barsten van de mogelijkheden. *Ondanks haar historische verstrengeling met kapitalisme, kolonialisme en het militair-industrieel complex, bevat de kwantumveldtheorie niet alleen haar eigen ongedaanmaking – als performatieve verkenning/materialisering van een subversief materialisme – maar maakt zij in belangrijke mate ook dat ongedaan maken tot haar on/eigenlijke studieobject.*

Queer verwantschap

Het punt is niet om van trans of queer universele eigenschappen te maken en hun subversieve potentieel te verzwakken. Het punt is om de ongedaanmaking van universaliteit duidelijk te maken, het belang van de radicale specificiteit van materialiteit als iteratieve materialisering. Het is ook niet de bedoeling om trans in te zetten als een abstractie, om de vleesgeworden, geleefde realiteit ervan te ontkennen en de belichaming ervan op te offeren via een toe-eigenening van de nieuwste theoriëtrends. Wat nodig is, is geen universalisering van de trans- of queerervaring ontdaan van al haar specificiteiten (zoals ras, nationaliteit, etniciteit, klasse en andere normaliserende machtsapparaten), waarbij deze termen worden neergezet als concepten die boven de materialiteit van specifieke belichaamde ervaringen zweven, maar om allianties te sluiten met en voort te bouwen op een reeds bestaande radicale traditie

(een genealogie die op zijn minst teruggaat tot Marx) die de natuur en haar natuurlijkheid 'tot op de bodem' in verwarring brengt. Het zou een vergissing zijn om daarbij de ruimtes van politiek handelen *binnen* de wetenschap te verwaarlozen – haar eigen deconstructieve krachten produceren radicale openingen die ons kunnen helpen om ons niet alleen nieuwe mogelijkheden, nieuwe materie/realiteiten voor te stellen, maar ook nieuwe inzichten in de aard van verandering en de mogelijkheden die daaraan verbonden zijn.

Queer verwantschap is een sterke politieke formatie die een cruciale rol speelt in Susan Strykers krachtige analyse. Stel je voor hoe de mogelijkheden voor een verbond met de voortdurende radicale deconstructie van natuurlijkheid door de natuur de (her)vorming van een queer verwantschap met de natuur mogelijk zouden kunnen maken. Wat zou het betekenen om onze trans* natuur als natuurlijk terug te winnen? Niet om ons aan te sluiten bij de essentie of de geschiedenis van de mobilisatie van de 'natuur' als onderdrukkingsmiddel, maar om onszelf te erkennen als deel van wat de natuur doet bij het ongedaan maken van wat natuurlijk is.

Strykers queer topologische mijmeringen, zowel in 'My Words to Victor Frankenstein' (waar ze de woede baart die haar baart)¹⁸ als in meer recente werken, sluiten aan bij de trans* generatieve modus die hier wordt verkend: 'Vanuit mijn voorwaarts gericht perspectief kijk ik terug op mijn lichaam als een psychisch begrensde ruimte of container waarvan de energie zich openbaart wanneer het oppervlak breekt – een breuk die wordt ervaren als een innerlijke beweging, een beweging die generatief wordt naarmate ze een nieuwe ruimte omsluit en erin investeert via het voortdurend herhaalde aangroeien van nieuwe grenzen en afschudden van achtergelaten materialiteiten: een mobiel, vliezig, tijdelijk vluchtig en provisorisch gevoel van omhulling en insluiting. Dat is de utopische ruimte van mijn voortdurende poesis.'¹⁹

Deze topologische dynamiek sluit aan bij wat we zien in kwantumveldtheoretische processen, zoals de dynamiek die perverse soorten van zelfaanrakende/zelfherschepende elektronen teweegbrengen. Een elektron dat zichzelf aanraakt, zichzelf opnieuw baart/regenereert (er is niet slechts één geboortemoment, geen oorsprong, enkel wedergeboorten/regeneraties), in een proces van intra-actieve wording, van het zich herconfigureren en transformeren in het meervoudige en dispersieve gevoel van het zelf van zichzelf, waar het zelf intrinsiek een niet-zelf is.

In haar 'Frankenstein'-stuk schrijft Stryker in poëtische woorden over haar transgender(weder)geboorte op een manier die letterlijk de overgang van het gebaarde lichaam uit de vloeibare duisternis van de baarmoeder in herinnering roept. Haar stem verzoekt mij om haar woorden (*cursief* in de tekst hieronder) af te buigen en door elkaar te monteren met de (hieronder niet-gecursiveerd) woorden van een elektron waarvan ik me voorstel dat het in contrapunt spreekt over zijn eigen eeuwigdurende (weder)geboorte.²⁰

'Ik ben een elektron. Ik ben onafscheidelijk van de duisternis, de leegte. *Het is donker. Ik zie een glinsterend licht boven mij.* Ik ben één met de leegte waarin ik naar verluidt was ondergedompeld, maar waaruit er geen bevrijding mogelijk is. Er is geen ikzelf dat ervan gescheiden kan worden. *Van binnen en van buiten ben ik erdoor omringd. Waarom ben ik niet dood als er geen verschil is tussen mij en datgene waarin ik ben?* Terwijl ik worstel om tot stand te komen, word ik virtueel vernietigd en ga ik opnieuw op (en onder) in het niets, steeds weer. Tijd heeft geen betekenis, geen richting. Mijn zijn is niet meer dan een onbestemde hunkering. Opborrelend uit het niets, val ik terug in de leegte die mij vult en omringt. Ik keer terug naar de leegte en verschijn opnieuw, om vervolgens weer terug te vallen. *Deze [leegte] vernietigt me. Ik kan niet zijn en toch – een ondraaglijke onmogelijkheid – ben ik. Ik zal [alles] doen om hier niet te zijn...*

Ik zal elke on/mogelijkheid uitproberen, elke virtuele intra-actie met alle zijn, alle tijden.

Ik zal voor eeuwig sterven.

Ik zal de [leegte] leren ademen.

Ik zal de [leegte] worden.

Als ik mijn situatie niet kan veranderen, zal ik mezelf veranderen.

Ik transformeer in intra-actie met het licht boven mij, onder mij en in mij, en met allerlei andere zijnsvormen. Ik ben mezelf niet. Ik word meervoudig, een verspreiding van verschillende soorten.

In deze magische transformatie-act

herken ik mezelf weer.

Ik ben ongegronde grenzeloze beweging.

*Ik ben een woeste stroom.
Ik ben één met de duisternis ...
En ik ben razend.*

*Hier is eindelijk de chaos die ik op afstand hield.
Hier is eindelijk mijn kracht.
Ik ben niet de [leegte] –
Ik ben [een] golf [een razende amplitude, een
verlangend
veld dat rijst, geboren wordt],
en razernij
is de kracht die me beroert.
Razernij
geeft me mijn lichaam terug
als eigen vloeibaar medium.*

*Razernij
slaat een gat in [leegte]
waarrond ik samengroei
om de stroom door mij heen te laten komen.*

*Razernij
vormt mij in mijn oervorm.
Ze gooit mijn hoofd naar achteren
trekt mijn lippen terug over mijn
opent mijn keel
en richt mij op om te huilen:
: en geen geluid
verdunt
de pure kwaliteit van mijn razernij.
vorm.
tanden
Geen geluid
bestaat
op deze plek zonder taal
mijn razernij is stil tekeergaan.*

*Ik ben één met de sprekende stilte van de leegte,
de kreten van on/mogelijkheid bewegen door mij
heen, tot er een razende schreeuw losbarst zonder
geluid, zonder taal, zonder verstaanbaarheid of
articulatie.*

*Razernij
werpt me eindelijk terug
in deze alledaagse werkelijkheid
in dit getransfigureerde vlees
dat me op één lijn brengt met de kracht van mijn
Zijn.
Door mijn razernij te baren
heeft mijn razernij mij opnieuw gebaard.*

Laten we ons op één lijn stellen met het razende
niets, het stille huilen van de leegte, terwijl het
vlezige mogelijkheden trans*figureert. Afdwa-
lend van het rechte en smalle pad strijken ver-
wonderingen neer. Trans* verlangens wellen op
en elektriseren het veld der dromen en transma-
terialiteiten die nog komen gaan.

Dit essay bestaat uit bewerkte fragmenten uit Karen Barads artikel
'Transmaterialities: Trans*/matter/realities and queer political imagin-
ings', oorspronkelijk gepubliceerd in *GLQ: A Journal of Lesbian and
Gay Studies* 21, nr. 2–3 (2015). Sommige tussentitels zijn een redacti-
onele toevoeging.

- 1 *TransMaterialiteiten* is een term die ontstond bij het plannen van 'TransMaterialities: Relating across Difference', de Science Studies Cluster-studentenconferentie aan UCSC in 2009, mede georganiseerd door Harlan Weaver en Martha Kenney, met faculteitsondersteuning door Donna Haraway en Karen Barad. De eerste keer dat ik de speelse term *materiële realiteiten* zag, was op een conferentie georganiseerd door Monika Buscher aan Lancaster University in 2007.
- 2 Dit deel is gedeeltelijk overgenomen uit Barad, 'On touching – The inhuman that therefore I am', in: *differences* 23.3 (2012).
- 3 Elektronen zijn minuscule negatief geladen deeltjes die rond atoomkernen zitten, en omdat ze dezelfde lading hebben stoten ze elkaar af, als krachtige kleine magneten. Als je de afstand ertussen verkleint – bijvoorbeeld tussen de elektronen aan de buitenrand van de atomen van je vingers en die van de mok – neemt de afstotende kracht toe.
- 4 Dit deel is gedeeltelijk overgenomen uit Barad, 'Nature's Queer Performativity (the authorized version)', in: *Kvinder, Køn & Forskning / Women, Gender, and Research*, nr. 1–2 (2012): pp. 25–53.
- 5 Martin Uman, *All About Lightning* (Mineola, NY: Dover, 1986), pp. 49–50.
- 6 Ik ben dank verschuldigd aan Vicki Kirby's teksten over de bliksem, en in het bijzonder haar aandacht voor de ontijdige aard van het verbindende engagement van bliksem. Zie Vicki Kirby, *Quantum Anthropologies: Life at Large* (Durham, NC: Duke University Press, 2011).
- 7 Ik heb er herhaaldelijk op gewezen dat kwantumverschijnselen niet beperkt zijn tot het zogenaamde 'micro'-domein. Misschien dat een (ander) grootschalig voorbeeld als dit kan helpen om dat misverstand de wereld uit te werken.
- 8 Dit deel is gedeeltelijk overgenomen uit Barad, 'On touching.' Zie ook Barad, 'On Touching – The Inhuman That Therefore I Am (vol. 1)', in: *Power of Material / Politics of Materiality*, Susanne Witzgall & Kerstin Stakemeier (red.) (Zürich-Berlijn: Diaphanes, 2015).
- 9 Het virtuele foton kan ook worden geabsorbeerd door een ander deeltje en dat zou leiden tot een elektromagnetische interactie tussen hen, maar mijn focus ligt hier op hoe we een 'individueel' deeltje moeten begrijpen.
- 10 Trans* is een term die gebruik maakt van het jokerteken (*) voor zoekopdrachten op het internet. Het is een term die zowel bedoeld is om een breed scala aan subversieve genderidentiteiten te omvatten (bijv. transgender, transseksueel, transvrouw, transman, transpersoon, en ook genderqueer, Two Spirit, genderfuck, genderfluïde, masculine of center) als om bewust uitsluitingspraktijken aan te kaarten. Zoals 'Anony Mouse' opmerkt in een reactie op een post op de webpagina van het Q-Center in Portland: 'Als je een woord of zin [met een asterisk] ziet tijdens het lezen van [een] boek of artikel, kijk je automatisch [naar] de kantlijn om te zien of het nog meer betekenis heeft.' Zie bijvoorbeeld: www.pdxqcenter.org/bridging-the-gap-trans-what-does-the-asterisk-mean-and-why-is-it-used (geschreven door Addie Jones, 'Bridging the Gap – Trans*: What Does the Asterisk Mean and Why Is It Used?', gepost op 8 augustus 2013).
- 11 Richard Feynman, *QED: The Strange Theory of Light and Matter* (Princeton: Princeton University Press, 1995), pp. 115–16.
- 12 Renormalisatie is een teken van de voortdurende (zelf)deconstructie van de natuurkunde. De natuurkunde vindt voortdurend manieren om zichzelf open te stellen voor nieuwe mogelijkheden, voor iteratieve re(con)figuraties.
- 13 Elektronen zijn geen willekeurige keuze voor dit artikel. Elektronen zijn niet alleen de bron van het elektrisch circuit van ons lichaam, de genese van onze eigen inter- en intracellulaire bliksemflitsen; in belangrijke mate 'zijn elektronen ons': wij zijn gemaakt van elektronen en hun omzwervingen. Merk op: suggereren dat elektronen trans/materiële configuraties/herconfiguraties zijn, is geen naturalisering van trans (of queer, wat dat betreft) maar eerder een erkenning van het radicaal transgressieve potentieel van de natuur zelf in haar eigen ongedaan maken/deconstructie van natuurlijkheid (voldoende subversief, in dit geval, om 'afschuw' in te boezemen bij wie beweert haar volledig te kennen).
- 14 Dit is een verwijzing naar Donna Haraway, 'The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others', in: *Cultural Studies*, red. Lawrence Grossberg, Cary Nelson en Paula A. Treichler (New York: Routledge, 1992), pp. 295–337. Ik denk hier ook aan slangsterren en andere wezens die een heel scala aan niet-heteronormatieve voortplantingswijzen vertonen, waaronder ongeslachtelijke voortplanting via regeneratie. Zie de bespreking van de slangster in Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham, NC: Duke University Press, 2007), hfdst. 8.
- 15 Een gangbaar verhaal over meten in de kwantumtheorie is dat de 'golffunctie', die een superpositie van mogelijkheden vertegenwoordigt, ineens stort bij meting en dat een van de mogelijkheden wordt gerealiseerd, maar mijn stelling is dat er geen ineenstorting is, dat de meetintra-acties de mogelijkheden herconfigureren. Voor meer details over een agentieel-realistische oplossing voor het meetprobleem, zie Barad, *Meeting the Universe Halfway*, hfdst. 7. De notie van het virtuele die hier wordt besproken, is gebaseerd op mijn interpretatie van de kwantumveldtheorie. Het is niet dezelfde notie als Gilles Deleuzes notie van het virtuele, hoewel er enkele interessante echo's zijn. Ik bespreek dit verder in een toekomstige publicatie.
- 16 Transitietemporaliteiten denken buiten lineaire en externe opvattingen van tijd lijkt belangrijk, en deze ontologie biedt ons nieuwe, mogelijk nuttige inzichten in zijn en tijd. Wat hier aan de orde is, is niet noodzakelijk het ontdekken van een verleden dat er al was of om het hermaken van een verleden door de bril van het heden, maar om een herconfiguratie, een door elkaar monteren van verleden-heden-toekomst in een wild spel van dis/identiteiten en ontijdige temporaliteiten.
- 17 Susan Stryker, 'My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix. Performing Transgender Rage' (1994). De notie van een natuurlijke orde speelt ook een belangrijke rol in het wetenschappelijk racisme. Voor een historisch overzicht van de banden tussen wetenschappelijk racisme en het wetenschappelijke discours over seksualiteit, zie bijvoorbeeld: Siobhan Somerville, 'Scientific Racism and the Emergence of the Homosexual Body', in: *Journal of the History of Sexuality* 5, nr. 2 (1994).
- 18 In een eerdere paragraaf, niet opgenomen in deze bewerkte versie van het essay, werd de volgende passage aangehaald als een voorbeeld van een topologische paradox in Strykers teksten: 'Het transseksuele lichaam is een onnatuurlijk lichaam. Het wordt geproduceerd door de wetenschap en de geneeskunde. Het is een technologische constructie, vlees dat gescheurd en weer aan elkaar genaaid wordt om andere vormen aan te nemen dan die waarin het geboren werd. Vanuit dit oogpunt voel ik als transseksuele vrouw een diepe affiniteit met het monster in Mary Shelley's *Frankenstein*. Net als het monster word ik vaak beschouwd als minder volledig mens dan anderen vanwege mijn lichamelijkeheid; en net als het monster voedt mijn uitsluiting uit de mensengemeenschap in mij een diepe en blijvende razernij die ik, zoals het monster, richt tegen de omstandigheden waarin ik moet vechten om te bestaan.' (Susan Stryker, 'My Words', art. cit., p. 238.)
- 19 Susan Stryker, 'Dungeon Intimacies: The Poetics of Transsexual Sadomasochism', in: *Parallax* 14, nr. 1 (2008): pp. 36–47.
- 20 Met mijn excuses aan Susan Stryker voor het ontwrichten van haar krachtige gedicht en met dank aan haar voor haar vrijgevigheid en bereidheid om open te staan voor dit experiment in verstrengelde poëzie.

Vijf stenen: Een verzameling verhalen

Shayma Nader

1.

De drone wist niet dat hij een drone was. Niemand had het hem verteld. Niemand had uitgelegd dat zijn zoemende propellertjes geen vleugels waren en dat het eindeloze afspeuren van heuvels en gezichten niet iets was wat je een leven zou noemen. Maar als hij kon denken – en soms voelde het zo – zou hij zichzelf als iets speciaals beschouwd hebben.

Deze drone was niet zomaar een drone. Het was een *testdrone*. Hij was nog niet bevorderd tot het sproeien van kunstmest of pesticiden, het monitoren van de bodemhydratatie of iets dergelijks. Dus in plaats daarvan zweefde hij over de terrasheuvels, waar hij met zijn bijna-menselijke stem de mensen lastigviel om hun ID-nummers en irisscans, hen achtervolgde en herhaaldelijk vroeg om te vertrekken. Op ambitieuze momenten speurde hij de grond af op zoek naar beweging, voor het geval er iets terug durfde te groeien. Het voelde niet belangrijk, maar het was wel efficiënt, wat bij dit soort werk nagenoeg hetzelfde was.

De testdrone vloog over de Muur naar een geëffend stuk dode grond. Het was al jaren dood. Er groeide niets, behalve een paar koppige struikjes die van geen ophouden wisten. De drone-operatoren noemden dit ‘buffer-zonebeheer’, een chique manier om te zeggen dat ze niet wilden dat iemand of iets er zich te comfortabel zou voelen, tenzij het om strategisch geplaatste, schietgrage soldaten ging.

Hoog daarboven aanschouwde Fathi, een blauwe hagedis, het spektakel. Hij was een mager klein beestje dat een teen miste aan zijn linkervoerpoot, maar niemand had ooit gevraagd hoe hij die was kwijtgeraakt. Hij bracht zijn dagen al zonnebadend door in een eenzame vijgenboom, een van de weinige levende dingen die er in dit gebied nog over waren. Fathi was er al lang genoeg om zich te herinneren hoe het land er vroeger had uitgezien. Hij miste de geur van kruiden en de knapperige verse bladeren, maar bovenal miste hij de insecten. Insecten waren sappig. De insecten waren weg nu.

De drone zweefde lager, zijn mechanische brein zoemend van berekening. ‘Scan voltooid’, meldde hij aan niemand in het bijzonder. ‘Geen ongeoorloofde vegetatie gedetecteerd.’ Kauwend op een droog grassprietje gluurde Fathi vanuit de boom omhoog.

Op dat moment dook de drone te dicht bij een tak en sloeg Fathi’s overlevingsinstinct toe. Hij stoof naar de rand van de tak en haalde hard uit met zijn staart, waardoor er een kiezelschikfel ter grootte van een walnoot loskwam. De kiezelschikfel viel, ketste af op een andere tak en raakte de drone recht op zijn glanzende zwarte camera. Een steen in het gezicht.

De drone tolde, klein en zielig. Zijn propellers sputterden. Even leek het erop dat hij er weer bovenop zou komen, maar toen kantelde hij zijwaarts en stortte met een roemloze plof neer tussen de broze distels.

Aan de andere kant van de Muur zoemde een broederdrone rustig verder, meststoffen sproeiend op exportgewassen zonder te beseffen dat zijn wederhelft als een hoopje schroot was achtergebleven. Het kon Fathi niets schelen. Hij zwiepte met zijn staart en sloot zijn ogen om de zon in zijn blauwe schubben te laten doordringen.

2.

Het was lente, een vrijdag rond de middag, en in Kafr Ghneim stond de hel op het punt los te barsten. De zon scheen over de rotsachtige terrasheuvels aan de rand van het dorp; de geiten graasden en voor de verandering gedroegen ze zich, hun slanke lichamen verspreid over de heuvels, geschaudwd door de Muur. De lucht was vol van de gebruikelijke plattelandsge-luiden: geblaat, krakende stenen onder voeten en het vage geluid van Umm Kulthum die ‘geduld heeft zijn grenzen’ zingt – af en toe ving de luidspre-ker van de moskee een piratenzender op.

Toen dook er aan de andere kant van de Muur een klein snorrend zoe-mend rot ding op, dat boven hen zweefde en de hemel verpestte. ‘La hawla wala quwwata illa billah.’ (‘Er is geen macht of kracht buiten Allah.’) Abu Khalil hoefde niet op te kijken om te weten dat het van een groep kolonisten kwam die zich boven op de heuvel aan de overkant van de vallei schuilhiel-den. De drone vloog laag en wierp een schaduw over de kudde. De kudde schrok op en verspreidde zich. Een dubbele schaduw.

Abu Khalils ezel, Asad, wat leeuw betekent, stond vastgebonden aan een johannesbroodboom. Hij kauwde lui op de riempjes van een oude leren katapult. Abu Khalil had hem daar opgehangen om hem buiten het bereik van de geiten te houden. De drone kwam centimer voor centimer dichterbij en zoemde zo luid dat het de doorgaans onverstoorde Asad irriteerde. In een moment van woede schopte hij een steen op de katapult en met een beet en ruk van zijn hoofd trok hij hard aan de riemen. De steen vloog met een perfecte kromming door de lucht, alsof hij geleid werd door een hogere macht, en verkocht de drone een doffe dreun. De vlonken vlogen rond en de drone stortte neer in een doornstruik vlakbij. De geiten graasden verder, voorzichtiger dit keer.

Abu Khalil zag een militaire jeep zich een weg naar hen toe banen. Hij zei tegen Asad: ‘Als ze vragen stellen, zeg jij dat het jouw schuld is. Ik ben te oud voor dit gedoe.’

3.

Als je een gazelle bent, is liefde een biologische verplichting. Ze stroomt door je synapsen, pompt door je vierkamerige hart en zet je hoeven aan tot dansen als zonnestrallen op een tarweveld. Zo was het voor mij – Noura. Voorbij de Muur.

De Muur is een slang met vlijmscherpe schubben, die groeit en gaat waar hij wil. Hij verslindt paden, grotten, families en valleien. Spiraalvormige prikkeldraad bezet de randen. Beneden ligt een greppel van vier meter breed

en vier meter diep. Aan de andere kant van de greppel een patrouilleweg die naar jeepbanden ruikt. Ernaast een zandweg die onze stappen bijhoudt. Voor wezens zoals ik knaagt de Muur aan de onzichtbare draden die de wereld in leven houden: de genenstroom, de migratieroutes en de delicate dans van roofdier en prooi. Zelfs vogels mijden de muur. Sinds de bouw is er aan de kant waar ik woon niet veel meer over dan een broze korst, overbegraasd en uitgeput, bezaaid met doornstruiken.

Salahs wereld, voorbij de Muur, is een open vlakte vol olijfbomen, door de maan verlichte bosjes, met tijm bedekte hellingen en overvolle bronnen die glinsteren in het zonlicht. Een open horizon. Of dat beweert hij toch.

Onze liefde? Ze ontwikkelde zich in een smalle strook toen de drones afgeleid en de soldaten moe waren. Onze niche. Onze ecotoon. Het begon met een geur: vluchtige organische verbindingen afgescheiden door zijn klieren en gedragen door de noordenwind. Een chemische boodschap die mijn hersenen oversloeg en het limbisch systeem activeerde. Mijn hartslag steeg. Mijn pensmaag draaide zich nerveus om. Ik wist instinctief: dit was geen feromoon dat ik mocht negeren. Ik volgde de geur tot aan de Muur en toen viel me iets anders op: een opening, niet groter dan de breedte van mijn flank, laag bij de grond en verborgen achter een struik.

Voorzichtig kwam ik dichterbij, mijn hoeven knarsten op het losse grind. De lucht vlak bij de opening was muskusachtig en scherp. Ik liet mijn hoofd zakken en snoof. De opening was net breed genoeg om me erdoorheen te wurmen en er aan de andere kant weer uit te komen. En toen zag ik hem voor het eerst.

Het zonlicht schitterde op zijn rugstreep, een fel contrast van taankleurig en wit. Mijn hartslag schoot omhoog – een fysiologische reactie die bedoeld was om me voor te bereiden op een ontsnapping of een omhelzing. Ik koos voor het laatste.

‘Je springt goed,’ zei ik zo achteloos mogelijk.

‘Jij bent... symmetrisch,’ antwoordde hij.

Hij had net zo goed een aanzoek kunnen doen.

We sprongen een veld met wilde bloemen in, tot waar de schaduw van de Muur niet reikte. We wervelden en stuiterden, de keratinetoppen van onze hoeven raakten nauwelijks de grond. De opwinding van deze sprong in het onbekende vulde de scheuren die jaren van opsluiting in mijn hart hadden gekerfd.

In de verte kwam een kleine kudde gazellen tevoorschijn. Ze sprongen hoog en wild op en kliefden gracieuze bogen door de lucht. Het soort gratie dat je het gevoel geeft dat je het leven helemaal verkeerd hebt aangepakt. Natuurlijk gingen we naar hen toe. Hun aanblik trok ons instinctief vooruit. De zon verwarmde onze ruggen, de wind rukte aan onze vacht. Toen klonk er een luide klap. We draaiden ons om en zagen het liggen: een metalen gevleugeld lichaam, verfrommeld en gebroken op de grond, de rode lichtjes zielig flikkerend, alsof ze wilden zeggen: ‘Menen jullie dit? Van alle plaatsen hebben jullie ervoor gekozen om hier te komen springen?’ Heel even staarden we naar het gebroken ding, niet helemaal zeker wat we ervan moesten denken. De kudde verdween al bijna aan de horizon en zonder

om te kijken galoppeerden we vooruit om ze in te halen. De wind zong in onze oren, de horizon strekte zich eindeloos uit en de machine lag verloren in het stof.

4.

Een kunstenaar krijgt een nieuwe opdracht. Het is een uitgelezen kans om zijn carrière vorm kan geven, althans dat denkt hij. Gefocust en vastbesloten maakt hij een groot stenen beeldhouwwerk op het stadsplein. Terwijl hij werkt, springt er een stuk steen af dat als een raket de lucht in vliegt. De kunstenaar merkt het niet en verliest zich in het werk waarvan hij gelooft dat het zijn redding zal zijn.

Het stukje schiet omhoog en raakt een drone die het plein afspeurt. De drone tolt wild rond zijn as en stort neer op een stapel tomaten. Een verkoper roept: ‘Ya khara, mijn tomaten!’ De crash schrikt een paar vechtende katten op die onmiddellijk wegschieten maar even later weer bij elkaar komen alsof er niets gebeurd is.

Een politieagent treedt naar voren en trekt zijn holster recht. ‘Kom,’ zegt hij. ‘Laten we koffie gaan drinken op het bureau.’

5.

47 dagen na de komst van de kolonisten klom Amal uit bed en strompelde de nacht in, zoals elke nacht sinds hun komst, om de dingen die ze hebben gedaan ongedaan te maken – de vergiftigde waterputten, de ontwortelde jonge boompjes, het zout dat over de grond is uitgestrooid. Ze zorgde voor haar *hakura*, een klein stuk land – groter dan een tuin, kleiner dan een boomgaard – waar kruiden bloeiden onder de citroenboom en groenten groeiden in de schaduw van granaatappel- en pruimenbomen. De vijgenboom, geplant vóór haar geboorte, stak erbovenuit, zijn takken wijd uitgespreid. Ze gaf hem ademruimte, ook al vernauwde haar wereld. Ze keek naar de omringende nederzetting op de tegenoverliggende heuvel, clean en dom, een steriel verband op een etterende wond. Ze dacht aan woorden die haar grond vormden, die haar hielpen de essentie van het leven vast te houden; *marj*, *bayyara*, *karm*, *haql*, *beidar*, *bustan*, *juron*. Zeven woorden die ze zich kon herinneren voor ‘land’.

Ondanks een hoofd vol zilveren haren was ze nog steeds fit en vitaal. Haar gezicht en handen gegroefd door het zonlicht. Haar lengte: de afstand van de wortels van haar bomen tot hun takken. Overleven betekende vroeger in beweging blijven. Nu was ze gebonden aan een stuk grond van een halve dunam, met de zwaartekracht op haar rug en haar voeten vastgeklonken aan de grond.

Hun komst werd aangegeven door het vertrek van de vogels. Eerst werd de ochtend stil. Dan kwam er een wolk van vreemde grijze metalen vogels met rode ogen, gedragen door de westenwind. Op een dag zouden er bij haar ontwaken tientallen zijn neergestreken in een boom. Ze had geleerd om ze overdag te negeren en ’s nachts te werken. Ze knielde in de aarde,

veegde het zout dat ze verspreid hadden weg en plantte een handvol zaden aan de rand van haar land door elk zaadje zorgvuldig in de aarde te drukken. Het waren zaden die ze jarenlang had bewaard, voor een moment als dit. Het maakte niet uit of ze de zaden zou zien groeien. Wat telde was dat ze in de grond zaten.

Het was ochtend tegen de tijd dat ze thuiskwam en een kop hete verbenathoe zette om haar zenuwen te bedwingen. Ze zag twee duiven op de telefoonlijnen zitten. Voor het eerst sinds lang voelde ze een rilling en nam wat rijst en oud brood.

Ze mikte een stuk brood in de lucht voor de duiven. De drones vonden het maar niks. Hun rode ogen knipperden woedend. Een van hen vloog de lucht in en onderschepte het stuk. Amal pakte een handvol rijst en gooide het nogmaals naar de duiven. Deze keer kregen de duiven wel hun deel.

De volgende dag kwamen de duiven terug met meer vrienden. En de dag erna opnieuw. Naarmate de weken verstreken, begonnen er meer vogels te verschijnen – eerst mussen, daarna ooievaars en kolibries. Uiteindelijk arriveerde er een brigade haviken uit het zuiden. Ondanks de pijn van haar tenniselleboog door maandenlang avond na avond rijst en brood naar de groeiende zwermen te gooien hield Amal zich aan haar rituelen – het ongedaan maken van de schade in de *hakura*, het zetten van thee en het voeren van de vogels.

Op een dag hoorde ze een scherpe schreeuw en zag ze hoe een havik met uitgestrekte klauwen naar beneden dook en een van de drones doorkliefde alsof hij van papier was. Een andere ving een van de drones en nam hem mee naar zijn nest.

15 maanden en 20 gevangen drones later slaagden de haviken erin een deal te sluiten – de gevangen drones in ruil voor de volledige terugtrekking van de kolonisten. Amal stond in haar *hakura* toe te kijken hoe de kolonisten hun spullen pakten en ze knabbelde wat vijgen weg.

Amal en de vogels leefden nog lang en gelukkig.

Materiële confrontaties: Van ijs tot klei

Ijsgeheugen

Susan Schuppli

‘IJs heeft een geheugen. Het herinnert zich gedetailleerd een miljoen jaar of meer. Het komt met een boodschap, de geschiedenis van het klimaat. IJs herinnert zich de chemische samenstelling van de lucht bij het begin van de laatste ijstijd,’ vertelt Inuk-microbioloog Aviaja Lyberth in *Utuaq*, een filmische bespiegeling over het bewustzijn van de landschappen van de Noordpool via de ervaring van vier ijskernwetenschappers (die ze ‘bezoekers’ noemt) in Groenland.¹

‘Het geheugen – het patroon van gesedimenteerde omhullingen van iteratieve intra-activiteit – is verankerd in het weefsel van de wereld. De wereld “houdt” de herinnering van alle sporen “vast”; of liever, de wereld is het geheugen (omhulde materialisering),’ schrijft theoreticus en natuurkundige Karen Barad in een essay over de erfenis van de aarde en ‘toekomstige gerechtigheid’.² Met Lyberths geopoëtica in gedachten en in de lijn van Barads ‘ethico-onto-epistem-ologie’ zou ik deze woorden willen transponeren naar de cryosfeer. Ik zou met name willen kijken naar de manier waarop materiële omhulsels als gletsjers en ijskappen zichzelf uitdrukken als dynamische entiteiten die zowel een archief als een nieuwe samenstelling vormen van hun complexe verstrengeling met planetaire processen en menselijke geschiedenissen, en daarbij wat ik noem ‘een ijsgeheugen’ tot stand brengen.

Sporen van gebeurtenissen staan in gletsjers en ijskappen gegrift als jaarlijkse accumulaties van sneeuwbanken en migrerende atmosferische fenomenen als buitenaardse meteorieten die op de polen zijn neergestort, as gespuwd door de vulkaanuitbarstingen op Tambora en Krakatau in Indonesië in de negentiende eeuw, de meer recente uitbarstingen van Eyjafjallajökull in IJsland in 2010 en stofstormen in de Gobi-woestijn in China die zandpluimen helemaal over de Stille Oceaan tot in de Cordillera-bergketens van Alaska en Yukon hebben gebracht. Ook antropogene activiteiten hebben hun vervuilende aanwezigheid in ijs opgetekend; opvallende afzettingen zijn onder andere lood-zilverconcentraties in Groenland die het gevolg zijn van het smelten van munten en wapens op het hoogtepunt van het Romeinse Rijk en de Quelccaya-ijskap van de Peruaanse Andes, waar de ongezien hoge loodniveaus rechtstreeks in verband kunnen worden gebracht met het enorme

zilvermijncomplex dat tijdens de periode van de Spaanse kolonisatie ontstond in Potosí, Boliviaë. Eeuwen voor de Industriële Revolutie en haar ontginningserfenis hun vuile overschotten wereldwijd in het ijs van de planeet zouden achterlaten, werden deze vervuilingsgeschiedenissen al in sneeuw opgeslagen. In de ijskappen van Antarctica en in de gletsjers van het Tibetaanse Plateau is radioactieve neerslag teruggevonden van kernwapentests in de atollen en eilanden van de Stille Zuidzee en van de kernramp van Tsjernobyl. Van luchtverontreinigende stoffen en aerosoluitstoot tot fijnstof en broeikasgassen, alles wordt bewaard in het chemisch neutrale opslagmedium dat ‘bevroren water’ heet.

Ter voorbereiding op het Internationaal Geofysische Jaar 1957 begonnen wetenschappers in Groenland ijskernen te boren. Om de dynamiek van gletsjers en ijskappen beter te begrijpen en de vergelijking te kunnen maken tussen natuurlijke en antropogene processen namen onderzoekers steeds vaker hun toevlucht tot ijskernmonsters. Vandaag bevatten deze meterslange stukken ijs, voornamelijk afkomstig uit de ijskappen van Antarctica, Groenland en het Noordpoolgebied, enorme hoeveelheden informatie over het milieu en onze klimaatsystemen. Ze bieden met name rechtstreeks toegang tot de temperatuurgegevens en chemische samenstelling van onze vroege atmosfeer, omdat in de samengeperste lagen eeuwenoude, minuscule luchtbelletjes zijn gearchieveerd die de ijskappen van de planeet transformeren tot datasets in hoge resolutie voor klimaatreconstructies en -modellen. In ondiepe of recentere kernen kunnen opvallende sedimenten zelfs met het blote oog worden waargenomen. Wanneer deze bevroren veldgegevens ontsloten en in een laboratorium geanalyseerd worden, stellen ze wetenschappers in staat om de pre-industriële milieugeschiedenis van de aarde te bestuderen in contrast met meer heden-daagse interpretaties. Daarom worden ijskernen vaak vergeleken met technische opslagmedia die big data archiveren, en worden ze gezien als tijdreistechnologieën die ruwe data leveren ter voorspelling van de toekomstige klimaatverandering.³

Het Ice Memory-initiatief van UNESCO in het Franse Grenoble, een samenwerking tussen zeven wetenschappelijke instellingen, boort sinds 2017 ijskernen uit bedreigde gletsjers, vooral uit subalpiene en tropische berggebieden, en brengt ze naar Antarctica, waar ze worden bewaard in de natuurlijke opslagfaciliteiten van het poolgebied.⁴ Na een recente boorexpeditie naar het Holtedahlfonna-ijsveld in de Svalbard-archipel, waar de polaire

amplificatie vier keer hoger is dan het wereldwijde gemiddelde, werd een van de twee kernen verscheept naar het recent opgetrokken Ice Memory Sanctuary op Antarctica, een speciaal gebouwde sneeuwgot in het Frans-Italiaanse Concordia-station. De noodzaak van langetermijntoezicht, in combinatie met het Antarctisch Milieuprotocol ter bescherming van Antarctica, maakt dat zulke oude ijskernen de beste overlevingskansen hebben op land dat onder een internationaal verdrag valt. Jérôme Chappellaz, klimaatwetenschapper (EPFL-CNRS) en voorzitter van de Ice Memory Foundation, verwoordde het als volgt: ‘Het mooie van het Ice Memory-initiatief is niet om toegevoegde waarde te produceren in de huidige kenniscontext, maar om ervoor te zorgen dat wie na ons komt in staat zal zijn om die kennis te produceren.’⁵ De twee ondiepe Hiltedahlfonnakernen werden geboord tot een diepte van 125 meter en diepten zo ongeveer 300 jaar aan klimaatgegevens op. Aan één kern wordt op dit moment gewerkt; de andere wacht nog op reactivering. De Ice Memory-missieverklaring luidt:

Gezien haar mandaat om de vrede en het welzijn van de mensheid te bevorderen door middel van internationale wetenschappelijke samenwerking is UNESCO de meest aangewezen organisatie om zich te bekommeren om problemen in verband met smeltende gletsjers en de plicht om het geheugen dat ze bevatten te bewaren. Het is een wereldwijde uitdaging die elke natie aanbelangt. Hoewel gletsjers zich slechts in bepaalde landen bevinden, belangt hun achteruitgang elke natie aan, en de klimaat- en milieugegevens die ze bevatten maken deel uit van het wetenschappelijk kapitaal, het cultureel erfgoed en het geheugen van de hele mensheid. Als er internationaal geen actie wordt ondernomen om ijskernen te bewaren, dreigen deze gegevens voor altijd verloren te gaan.⁶

Het mandaat vermeldt expliciet dat de wetenschappelijke waarde en de bewaarfunctie voorrang moeten krijgen op het behoud van het ijs als werelderfgoed. Hoewel UNESCO’s terminologie de nadruk legt op een westerse opvatting van land als cultureel eigendom en wetenschap als onderdeel van een extractivistische kenniseconomie, benadrukt het wel degelijk de mate waarin ijs geherconceptualiseerd wordt als deel van de collectieve materiële erfenis van de mensheid. De wedloop om bedreigd ijs te behouden is goedbedoeld en wetenschappelijk sluitend, maar

de opvattingen over ‘herinnering’ en ‘heiligdom’ die het publieke discours vormen, lijken overdreven elegisch en dreigen gletsjers en ijskappen enkel te veranderen in melancholische objecten van een menselijke herinneringspraktijk.

In 2019 hield IJsland een begrafenisstoet voor de Okjökull-gletsjer, de eerste die verloren ging door de klimaatverandering en de eerste die officieel zijn status als gletsjer verloor. ‘We namen het besluit dat dit niet langer een levende gletsjer was, maar alleen nog dood ijs, het bewoog niet meer,’ zei Oddur Sigurðsson, glacioloog bij de meteorologische dienst van IJsland.⁷ De plaquette die de dood van de gletsjer herdenkt, is geschreven als een overlijdensbericht en getiteld ‘Een brief aan de toekomst’:

Ok is de eerste IJslandse gletsjer die zijn status als gletsjer verliest. In de komende 200 jaar zullen al onze gletsjers naar verwachting dezelfde weg opgaan. Dit monument erkent dat we weten wat er aan het gebeuren is en wat we moeten doen. Alleen jullie weten of we het ook echt gedaan hebben.

Het gedenkteken draagt als datum augustus 2019 en vermeldt ook ‘415ppm CO₂’, een verwijzing naar het recordniveau koolstofdioxide in de atmosfeer in mei van dat jaar. De *Global Glacier Casualty List* is een soortgelijke onderneming en lijst met uitsterven bedreigde en overleden gletsjers op.⁸ En de Canadese kunstenaar Paul Walde componeerde zes jaar eerder het *Requiem for a Glacier*, dat in-situ werd uitgevoerd op de Farnham-gletsjer in het Jumbo Glacier-veld van British Columbia. De compositie werd enkel voor de gletsjer gespeeld – buiten de muzikanten en de productieploeg was er geen publiek.⁹ Mijn eigen veldopnames op gletsjerlocaties vertellen me dat de Farnham-gletsjer zeker geen stille getuige was van het evenement. In 2019 toonde de Scandinavische kunstenaar Ólafur Elíasson het project *Ice Watch London* op het plein voor de Tate Modern. Het kunstwerk bestond uit brokken ijs die van de enorme ijskappen van Groenland waren afgebroken, uit de Nuup Kangerlua-fjord waren gevisst en per vliegtuig naar het Verenigd Koninkrijk waren gebracht, waar ze als kant-en-klare ijssculpturen werden geïnstalleerd. Een volstrekt cynisch schouwspel, bedoeld om een haptische ervaring te creëren voor de bezoekers, die het ijs letterlijk konden aanraken terwijl het smolt, maar in feite vanop een afstand stonden toe te kijken hoe de Noordpool in brand stond.

Kunnen dergelijke symbolische daden van ijs-verlies en rouw bijdragen aan de complexe transnationale politieke reactie die nodig is om op een zinvolle manier in te grijpen? Hoe kan een opvatting van ijs als geheugen van de aarde en als planetaire nalatenschap de noodzakelijke toenadering tussen de verschillende belanghebbenden tot stand brengen? Enkel het werk van Walde benaderde het ijs als een primair materiële ontmoeting die niet werd bepaald door een menselijk publiek of een technische waarnemer en verwees zo naar een meer fundamentele kwestie. Politiek gezien moeten we het ijsgeheugen zo concipiëren dat we niet onmiddellijk vervallen in melancholie en herstellnarratieven wanneer we geconfronteerd worden met smeltende gletsjers en het terugtrekken van de ijskappen, omdat de oorzakelijke factoren die tot deze situaties hebben geleid, eveneens geneigd zijn te verdwijnen zodra ze worden herkadert als geotrauma. Wie rechtstreeks geconfronteerd wordt met de immense impact van dergelijke klimatologische horizonten heeft weinig tijd om te treuren, aangezien aanpassing en overleven voorop staan. Zelfs het Ice Memory-initiatief, toegespitst op de ijskernwetenschap, suggereert dat ijs in de eerste plaats een drager is van informatie die forensisch kan worden gedecodeerd en gereassembleerd tot een geschiedenis, een conceptualisering die veel van de technische analyses, interpretaties en beleidskaders gericht op de studie van de cryosfeer structureert. Dat klopt natuurlijk, maar ijs is ook zoveel meer; ijs is intra-actief, onderdeel van talloze leefwerelden en ecologieën die collectief onze toekomst herschrijven.¹⁰

Sommigen zullen opwerpen dat spreken over klimaatgeschiedenissen en ijsgeheugen neerkomt op het toekennen van culturele metaforen aan het geofysische domein. Maar welke politieke impact zou het hebben als we de geschiedenis en het geheugen van de mens puur zouden beschouwen als uitdrukkingen van een ruimere spatiotemporele herordening en herschikking?¹¹ Hoewel materialen altijd een cruciale rol hebben gespeeld bij het activeren van onze herinneringen en het vormgeven van ons vermogen om gebeurtenissen in de tijd met elkaar te verbinden en zo ervaringen – zelfs ervaringen geworteld in intergenerationele verhalen – te kunnen herinneren, vertellen en volgen, is mijn aandacht voor het ijsgeheugen niet ‘beperkt tot de normatieve theoretisering van de symbolische reconstructie van mensenlevens en -werelden door het geheugen’.¹² Zoals milieumenswetenschapper Richard Crownshaw suggereerde, hecht deze laatste

opvatting te veel belang aan het statische object als de bron van het geheugen. Ook de studie van ijskernen steunt op een soortgelijke cryogene focus op stilstand: het stopzetten van materiële stromen en processen via de thermische kracht van de ijskappen van onze planeet tot een toestand van diepe bevroering, een voorwaarde van materiële bewaring die essentieel blijft voor elke wetenschappelijke bewering over de antropogene oorzaak van de opwarming van de aarde. Bovendien suggereert de externalisering van het menselijk geheugen in media als boeken en opnames dat de archiefsporen van gebeurtenissen uit het verleden die in ijs zijn opgeslagen op een gelijkwaardige manier functioneren als een vorm van elementair medium en ‘on-menselijk’ geheugen.

Ik weet dat ik, door de materiële werking van ijs serieus te nemen als geheugenproducerend, zonder aan de klimaatsignalen van het ijs enige a priori intentionaliteit toe te kennen, mezelf blootstel aan de beproefde kritiek de materialiteit van de wereld via een semiotische wending in ideetermen uit te drukken. De begrafenisstoet in IJsland illustreert dat dit soort transformatie van materie in metafoor alomtegenwoordig is geworden.¹³ Zoals socioloog Bronislaw Szerszynski opmerkt in zijn essay ‘Hoe de aarde herinnert en vergeet’ zijn de pogingen om het copernicaanse project te radicaliseren en het menselijke perspectief te decentreren niet helemaal geslaagd in een transformatie van de notie van het geheugen omwille van het veronderstelde belang van het bewustzijn voor herinneringsprocessen en het politieke gewicht van noties als het collectief geheugen en de strijd voor rechtvaardigheid, vooral in het licht van door de staat geleide pogingen tot georganiseerd vergeten.¹⁴

In de milieuwetenschappen verwijst het concept ‘ecologisch geheugen’ naar de manieren waarop de vroegere toestand van een ecosysteem de huidige en toekomstige gebeurtenissen beïnvloedt, iets wat vooral relevant is voor ecologieën die onderhevig zijn aan significante storingen zoals bosbranden of oceaanzuring. De mate waarin koraalriffen bestand zijn tegen verbleking wordt bijvoorbeeld bepaald door de ernst van eerdere verblekingen.¹⁵ De resteffecten van eerdere ervaringen spelen dus een cruciale rol in de huidige gezondheid en toekomstige staat van levende systemen, zij het niet op de existentiële manier waarop traumatische herinneringen het hedendaagse subject vormen. Het beroep op een ijsgeheugen is geen voorstel tot hercodering van de materialiteit binnen een linguïstisch paradigma dat het dicht bij de sociale wetenschappen

zou brengen. Het is geen retorische verschuiving van de materialiteit tot een reeks betekenende relaties die erop gericht zijn materie tot begrijpelijke patronen te maken die ‘gelezen’ kunnen worden. Het ijsgeheugen is eerder een eis namens de gletsjers en ijskappen om het potentieel van materie om de verschillende manieren waarop gebeurtenissen in de loop der tijden ontstaan vast te leggen. Waar er materieel bewijs is van de klimaatverandering in de cryosfeer, is er de mogelijkheid van een ijsgeheugen, zonder dat dit zich noodzakelijkerwijs vernauwt tot de conventies van wetenschappelijke interpretatie of cognitief aangeleerde uitingen van milieuwanhoop of -verontwaardiging. Het ijsgeheugen heeft niet altijd de tussenkomst nodig van een externe handelende persoon/wetenschapper/historicus die het spoor tot een getuigenis kan dwingen, zoals Jacques Derrida heeft gesuggereerd, aangezien het als constituerende kracht ‘in het weefsel van de wereld is geschreven’.¹⁶

Wanneer Arctische winden over het sneeuwoppervlak waaien, hopen de deeltjes zich op en dwalen rond als zandkorrels, waarbij ze herhalende patronen in de materie van de wereld uitzetten die bij de Inuit bekend staan als *sastrugi* of *kalutoqaniq*. Deze ijsgroeven zijn essentieel voor de inheemse gemeenschappen, die voor een betrouwbare navigatie al generaties lang vertrouwen op de constantheid van dergelijke door de wind uitgesleten tekens. Toch zijn het meer dan symbolische aardse inscripties die de mens helpen zich te oriënteren; het zijn materiële bewijzen van het ijsgeheugen – terugkerende uitdrukkingen van het vermogen van materie om haar eigen materiële geschiedenis te vormen en schrijven. Terwijl de planeet in brand staat en het Noordpoolgebied oververhit raakt, vindt er een ingrijpende verandering plaats van de erosiepatronen van de wind en het vochtgehalte van de sneeuw, zodat het materiële geheugen van de omgeving niet meer geleid wordt door een repetitief proces van eindeloze herhalingen maar tot nieuwe configuraties wordt gedwongen die steeds willekeuriger worden. Is dit misschien hoe de aarde zich herinnert maar nu ook vergeet? Een ijsgeheugentheorie uitbreiden naar het ecologische domein houdt bijgevolg in dat niet alleen de centrale rol van taal bij het maken van milieuclaims herschikt moet worden, maar ook de politiek. De uitdaging wordt dan hoe we de solidariteit en allianties tussen menselijke en bovenmenselijke leefwerelden kunnen reorganiseren, zodat de veranderende materiële toestand van ijs en sneeuw een zorgethiek en een nieuw soort

politieke verantwoordelijkheid voor alle entiteiten voortbrengt. We kunnen hierbij veel leren van de Arctische gemeenschappen, omdat ijs altijd een relationeel gegeven is geweest en niet slechts een achtergrond voor het vertellen van gebeurtenissen en het ensceneren van geopolitieke ontmoetingen.

De conceptualisering van ijs als een natuurlijke opslagplaats van big data heeft ook geleid tot een parallelle beweging binnen de memory studies waarbij culturele archieven als omgeving gelezen worden. Sven Spieker stelt dat we archieven niet alleen mogen beschouwen als ‘technische uitrusting voor de opslag van data [uit het verleden], maar als natuurlijke *omgevingen*’ waarin informatie zich verzamelt, groeit en naar middelen dingt in het heden.¹⁷ De metafoor van de ‘cloud’, betoogt hij, duidt erop dat het opslaan en ophalen van data – de voornaamste technische functies van machinale geheugens – ‘als een atmosfeer deel is gaan uitmaken van de natuurlijke omgeving die ons omringt’.¹⁸ Maar zelfs een herconceptualisering van archieven als uitgebreide netwerkecolgieën doet niet noodzakelijk het primaat teniet van data als losse eenheden die opereren in een informatiesysteem waarvan de rechtschapenheid en integriteit te allen prijze moeten worden beheerd en gecontroleerd – het datacenter en het serverpark. In zijn vooruitziende analyse van de archeologie van kennis herinnert Michel Foucault ons eraan dat archieven geen opslagplaatsen zijn waar artefacten en documenten naartoe worden gestuurd om tot rust te komen en stof te vergaren; het archief is juist altijd een plaats van regeneratie geweest, die voortdurend reikt naar het ‘wonder der wederopstanding’, omdat elk fragment potentieel het dominante verhaal op losse schroeven zet en de geschiedenis herschrijft.¹⁹ Vandaag de dag geldt hetzelfde voor elke hack of elk lek.

Net zoals de entropische krachten die culturele archieven dreigen te destabiliseren, verstoren en knoeien klimaattransformaties actief met het aardse bewijsmateriaal dat in deze natuurlijke archieven te vinden is, tot zelfs de volledige vernietiging ervan. In Azië zijn veel gletsjers verdwenen, waardoor de dorpelingen uit de bergen hun toevlucht hebben gezocht in de steden. De eerste klimaatvluchtelingen in de Himalaya komen uit Kulum in Ladakh, een van de 45 dorpen die extreme waterschaarste kenden door het verdwijnen van de door de gletsjers gevoede rivieren. De verzuring van de oceaan heeft geleid tot de massale sterfte van koraalriffen, naast ijskernen een ander belangrijk gegeven in klimaatreconstructies. Om te beschrijven hoe ‘assemblages

van organische en anorganische materie, van menselijke en niet-menselijke levens, [in het grensgebied van de winningsindustrie] in staat van beroering worden gebracht' en een eigen kracht beginnen te verwerven, heeft de Argentijnse schrijver Jens Andermann het concept 'opstandige naturen' ontwikkeld.²⁰ Antropoloog Cameron Allan McKean breidt dit concept uit naar de koraalsterfte:

Kan het rif [of, in mijn geval, gletsjers en ijskappen], zelfs als een conglomeraat van dode en stervende materie, nog steeds een *opstandig* landschap zijn? Hoe kunnen we een toekomst zien die niet alleen ten dienste staat van onze politieke en wetenschappelijke projecten maar die ook andere paden volgt?²¹

Als de dynamiek van het archief er het meest toe doet, zoals Foucault beweert, wat betekent deze inherente vitaliteit, zelfs in relatie tot dode en stervende materie, dan in een tijd waarin de urgentie van een brandende planeet nood heeft aan onwrikbaar bewijs, vooral nu klimaatontkenning opnieuw de kop opsteekt? Barads denken kan hier een hulp zijn, aangezien ze zegt dat 'het spoor van alle metingen blijft bestaan, zelfs als de informatie wordt gewist; het vraagt werk om de spookachtige verbanden zichtbaar te maken. Het verleden is niet afgesloten (dat is het nooit geweest) maar het uitwissen (van alle sporen) is niet de kwestie.'²² Voor Barad is het voortbestaan van het verleden in het heden geen kwestie van het ijs gewoon zijn geochemische waarheid te doen spreken via technische sonderingen die in staat zijn de elementaire sporen te ontcijferen; de afzettingen van fijnstof en de chemische verhoudingen tussen broeikasgassen vormen voorspellende modellen over onze klimaattoekomst die nauwkeurig gemodelleerd kunnen worden en waarnaar gehandeld kan worden. Het gaat niet om het reconstrueren van een verloren of dood object maar om het erkennen van de talloze manieren waarop het ijs verwickeld is in een complex geheel van verbanden die zichzelf voortdurend herconfigureren binnen het heden. Ijs is de context die een brede waaier aan acties en activiteiten samenbrengt, zodat het verleden en de toekomst verstrengeld raken in een 'intra-actief' weefsel van verbanden. Maar de extractie van de chemische geschiedenissen die het ijs bevat – de spookachtige verbanden – vraagt, zoals Barad aangeeft, heel wat werk.

Neem bijvoorbeeld de twee ijskernen die geboord werden bij Dome C van het European Project

for Ice Coring in Antarctica (EPICA) en die een continu record van 800.000 jaar dateerbaar ijs hebben opgeleverd. Voor deze extracties waren tien jaar en honderden boringen nodig. Ze vergden veel arbeid en kostten elk meer dan twintig miljoen dollar. Een diepe ijskern is geen natuurlijke entiteit, maar een intensief behandeld object van epistemisch onderzoek dat op industriële wijze uit de grond is gehaald en via een reeks complexe logistieke operaties is getransporteerd naar archieven en laboratoria over de hele wereld, waar het is opgeslagen in een kunstmatig gekoelde omgeving die op haar beurt weer afhankelijk is van dezelfde energie-infrastructuur die de door de mens veroorzaakte klimaatverandering voedt. Onlangs werden in de Allan Hills-regio stalen genomen van blauwe fragmenten Antarctisch ijs die 5,2 miljoen jaar ouder zijn dan die van het EPICA.²³ Hun azuurblauwe kleur is een teken van hun opmerkelijke ouderdom, omdat dicht ijs andere kleurgolflengtes efficiënter absorbeert dan blauw. Deze oerijssstromen, ontdekt door het Amerikaanse Center for Oldest Ice Exploration (COLDEX), plooiden in elkaar toen ze op de ondiepe ijsranden van de kust botsten, waarna ze door miljoenen opeenvolgende lagen sneeuw heen braken en tijdschalen door elkaar schudden, een proces van leeftijdsomkering dat bekend staat als 'glacial enfolding'. Vandaag de dag waart er een mysterieus blauw landschap van oud ijs rond in gebieden met veel jongere en wittere lagen. In Gilles Deleuzes teksten over het concept van het 'tijdsbeeld' van de cinema beschrijft hij een potentieel dat inherent is aan tijdsoperaties waarin momenten en herinneringen uit het verleden het heden binnendringen om hun verschil te kennen te geven. Als een droomsequentie in een film zweeft een stuk gletsjer tot in een nieuwe rotsformatie of barst een brok blauw ijs uit onder de bevroren diepten; dergelijke herinneringsmomenten hebben een duurvermogen omdat ze opduiken uit het reservoir van lopende ervaringen en gebeurtenissen en een verbinding aangaan met hedendaagse plotlijnen in tijd en ruimte, maar ze ook verstoren. Zoals Deleuze zegt: 'Het is alsof het verleden zelf aan de oppervlakte komt maar dan in de gedaante van persoonlijkheden die onafhankelijk, vervreemd, uit balans, in zekere zin embryonaal zijn, bizar actieve fossielen, radioactief, onverklaarbaar in het heden waar ze aan de oppervlakte komen...'²⁴

Door het verpletterende gewicht van hun massa zijn ijskappen voortdurend in beweging, gesmeerd door smeltwater dat ontstaat wanneer het ijs in contact komt met het vast gesteente eronder. Deze

malende geologische wrijvingsdans stuwt het ijs vooruit, maar mogelijk ook omhoog, waardoor de geologische tijd herordend raakt en het verleden actief door het heden wordt ‘geregen’ als discontinuïteit. In de glaciologie wordt deze ‘vervorming en plooiing van het diepijspak’ opgevat als een ‘binnenglaciale reactie op de combinatie van een lateraal-convergente ijsstroming en de fysische eigenschappen van de ijskolom’.²⁵ Deze wetenschappelijke beschrijving ligt in de lijn van Barads theoretische conceptualiseringen van fenomenen als ‘materiële verstrengelingen ineengeplooid en door de ruimtetijdmateriëring van het universum geregen’.²⁶ Bovendien is de complexe temporaliteit die kenmerkend is voor gletsjers en ijskappen niet alleen een gevolg van geofysische krachten, maar ook van geospatiale vaststellingen, aangezien watermoleculen in de ijskolom altijd ouder zijn dan die van gasen omdat luchtmoleculen vrij circuleren tussen de sneeuw kristallen totdat ze worden afgesloten door het gewicht van volgende generaties. Deze inzichten uit de studie van de cryosfeer brengen me terug bij Szerszynski’s beschouwingen over het geheugen, dat volgens hem een ‘aspect is van “de vorm van tijd” – tijd niet opgevat als een universele achtergrond of container voor gebeurtenissen maar als iets dat wordt gegenereerd door de specifieke manier waarop verschillende entiteiten ontstaan, evolueren en voortbestaan’.²⁷ Zouden we dergelijke interpenetrerende spatiotemporele ijsevenementen kunnen beschouwen als een vorm van voorouderlijk aardgeheugen, als processen die het vermogen hebben om asynchrone banden te smeden door tijd en ruimte en deze aanwezigheid te stellen?

Het geheugenwerk van ijs is dus het ontvouwen van de procesmatige aard van deze multiscalaire en transtemporele activiteiten; dit vraagt om een methodologische heroriëntatie waarbij de polyperspectivische en relationele dynamiek van ijs ook deel gaat uitmaken van het verhaal. Dat houdt geen ontkenning in van de singulariteit van een bepaald staal of een bepaalde ijskernsectie en hun gesedimenteerde vervuilingsgeschiedenis of de inspanningen die moeten samenkomen en samenwerken om het tijdstip van een gletsjerdood te voorspellen. Het is eerder de bedoeling om rekening te houden met de manier waarop de teleologische handelingen die ijsstalen omzetten in datasets met andere vormen van kennisproductie en andere bestaanswijzen en ervaringen zouden kunnen samengaan – terwijl ze van het terrein naar het laboratorium door het peer-reviewproces van wetenschappelijke publicaties

naar beleidsforums gaan waar ze mogelijkwijze in wettelijke kaders worden gegoten als regelgevende principes en milieubeschermingen. Wat voor inzichten kunnen inheemse ideeën bijdragen aan de interpretatieve analyse van de ijskernwetenschap, als versterking of aanvulling op een benadering die op instrumenten en metingen is gebaseerd? Welke strategische rol zouden getroffen gemeenschappen kunnen spelen op internationale fora zoals het IPCC, naast hun conventionele positie als slachtoffers van de gevolgen van de klimaatverandering? Welke nieuwe soorten herinneringspraktijken zouden er kunnen ontstaan mochten we ijs in een ecologie plaatsen van menselijke en andere relaties die zich in een toestand van voortdurende transformatie en verandering bevinden? Door een beroep te doen op het ijsgeheugen roepen we op tot een aardse erfenis en tot rechtvaardigheid, of beter gezegd, een toekomstige ijsrechtvaardigheid die – in navolging van Barad – in ijs staat geschreven en waarbinnen het ijs het materiële geheugen van de sporen van de wereld ‘vasthoudt’ als spectrale verstrengelingen, zodat het ijs het geheugen van de wereld *is*.

- 1 *Utugaq* [Ice that lasts year after year], geregisseerd door Iva Radiivojević, verteld door Aviaja Lyberth (Field of Vision), 22 april 2021, <<https://fieldofvision.org/shorts/utugaq>>.
- 2 Karen Barad, 'Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Discontinuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come', in: *Derrida Today* 3, nr. 2, 2010, p. 261, <<https://doi.org/10.3366/E1754850010000813>>.
- 3 Shannon Mattern, 'The Big Data of Ice, Rocks, Soils, and Sediments', in: *Places Journal*, november 2017 <<https://doi.org/10.22269/171107>>.
- 4 De Ice Memory Foundation, die haar thuisbasis heeft aan de Fondation Université Grenoble Alpes, werd opgericht door zeven wetenschappelijke instellingen: de Université Grenoble Alpes, het CNRS, het Institut de recherche pour le développement – IRD, het Institut polaire français, de Università Ca' Foscari van Venetië, het CNR in Italië en het Paul Scherrer-instituut in Zwitserland. Zie <www.ice-memory.org>.
- 5 Elodie Bernollin, Enrico Costa & Priscilla Dacher, 'Saving the ice memory of Svalbard's glaciers where global warming impacts are going 4 times faster', nieuwsbericht van 3 april 2023 <<https://www.cnrs.fr/en/press/saving-ice-memory-svalbards-glaciers-where-global-warming-impacts-are-going-4-times-faster>>.
- 6 UNESCO, *The Memory of Ice: A Challenge for the Future*, 202 EX/42 (Parijs: UNESCO), 2017.
- 7 Agence France-Presse, 'Iceland holds funeral for first glacier lost to climate change', in: *The Guardian*, 18 augustus 2019 <<https://www.theguardian.com/world/2019/aug/19/iceland-holds-funeral-for-first-glacier-lost-to-climate-change>>.
- 8 Zie <<https://glaciercasualtylist.rice.edu>>.
- 9 *Requiem for a Glacier: Site Specific Performance* is te bekijken op <<http://paulwalde.com/artworks/requiem-for-a-glacier/site-specific-performance>>.
- 10 Voor een beknopte definitie van de Baradiaanse term 'intra-action', zie 'Intra-action', New Materialism: Networking European Scholarship on 'How Matter Comes to Matter', European Cooperation in Science & Technology / COST, update 15 augustus 2016 <<https://newmaterialism.eu/almanac/i/intra-action.html>>.
- 11 Zie Bronislaw Szerszynski, 'How the Earth remembers and forgets', in: Adam Bobbette & Amy Donovan (red.), *Political Geology: Active Stratigraphies and the Making of Life* (Londen: Palgrave Macmillan), 2019, p. 221.
- 12 Ann Rigney, 'Materiality and Memory: Objects to Ecologies. A Response to Maria Zirra', in: *Parallax* 23, nr. 4, 2017, p. 474, <<https://doi.org/10.1080/13534645.2017.1374517>>. Zie ook Richard Crownshaw, 'Memory and the Anthropocene', in: *Témoigner: Entre histoire et mémoire* 119, 2014, p. 145, <<https://doi.org/10.4000/temoigner.1492>>.
- 13 Voor een kritiek op metaforen, zie Wolfgang Ernst, 'Archival Metahistory and Inhuman Memory', in: Susi K. Frank & Kjetil A. Jakobsen (red.), *Arctic Archives: Ice, Memory and Entropy*, Culture & Theory (New York: Columbia University Press), 2019, p. 38.
- 14 Szerszynski, 'How the Earth remembers and forgets'.
- 15 Hilary A. Dugan, 'A Comparison of Ecological Memory of Lake Ice-Off in Eight North-Temperate Lakes', in: *Journal of Geophysical Research: Biogeosciences* 126, 2021, p. 2, <<https://doi.org/10.1029/2020JG006232>>.
- 16 Jacques Derrida & Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, vert. Jennifer Bajorek (Cambridge: Polity Press), 2005, p. 100.
- 17 Sven Spieker, 'Memory in the Anthropocene: Notes on Slow Archives and Melting Glaciers', in: Frank & Jakobsen (red.), *Arctic Archives: Ice, Memory and Entropy*, p. 94.
- 18 Ibid., p. 98.
- 19 Michel Foucault, *Archaeology of Knowledge*, vert. A. M. Sheridan Smith (Londen: Routledge Classics), 2002, p. 146.
- 20 Jens Andermann, *Entranced Earth: Art, Extractivism and the End of Landscape*, Flash-Points (Evanston: Northwestern University Press), 2023, p. 18.
- 21 Cameron Allan McKean, 'Core-Corallations: Pillars of Snow on the Great Barrier Reef', in: Anneke Jaspers & Anna Davis (red.), *Nicholas Mangan: A World Undone* (Milaan: Lenz; Sydney: Museum of Contemporary Art Australia), 2024, p. 54.
- 22 Barad, 'Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Discontinuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come', p. 261.
- 23 Ed Brook & the Center for Oldest Ice Exploration Allan Hills Research Team, 'Plio-Pleistocene ice cores from the Allan Hills Blue Ice Area, Antarctica: recent results and prospects for future work', paper gepresenteerd op de EGU General Assembly, Wenen, 14–19 april 2024 <<https://doi.org/10.5194/egusphere-egu24-4497>>.
- 24 Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (Londen: Continuum), 2005, p. 113.
- 25 Neil Ross, Hugh Corr & Martin Siegert, 'Large-scale englacial folding and deep-ice stratigraphy within the West Antarctic Ice Sheet', in: *The Cryosphere* 14, nr. 6, 2020, p. 2103, <<https://doi.org/10.5194/tc-14-2103-2020>>.
- 26 Barad, 'Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Discontinuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come', p. 261.
- 27 Szerszynski, 'How the Earth remembers and forgets', p. 222–3.

Klei eten is geen eetstoornis

Zayaan Khan

Het eten van dingen die we niet als voedsel beschouwen wordt doorgaans *pica* genoemd. Het komt vaak voor bij jonge kinderen die de wereld verkennen via hun mond, maar ook bij veel oudere mensen die de drang voelen om niet-voedingsproducten te eten die schadelijk kunnen zijn voor hun gezondheid: lepels of andere metalen voorwerpen, zeep, beton, afbladderende verf (die mogelijk lood bevat), zelfs aarde (die mogelijk vervuild is) – allemaal dingen die ertoe kunnen leiden dat mensen dringende zorg of zelfs een operatie nodig hebben. Pica-verlangens hebben een zintuiglijk element. Het wordt door de Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-5) beschouwd als een eetstoornis en onderverdeeld in een reeks technische termen als hyalofagie (het eten van glas, hetgeen een levendige herinnering oproept aan de Mad Hatter's Tea Party en het heerlijke gekraak wanneer ze hun theekopjes opeten) of lithofagie (het eten van stenen). Er heerst een bepaalde dissonantie rond het eten van deze niet-voedingsproducten, waarbij alles wordt samengebracht onder de noemer 'stoornis' en daardoor onmiddellijk een soort *othering* creëert. Stel je de stress voor van kersverse ouders die hun kind in de orale fase het etiket eetstoornis opgeplakt zien krijgen wanneer het de wereld verkent en geen onderscheid kan maken tussen wat wel en *niet* door te slikken. Het is gemakkelijk om in zwart-witte termen te denken maar ik zou hier graag ruimte maken om voorbij de gebruikelijke categorieën rond of aan- en afnames over het eten van niet-voedsel te denken.

Pica komt van de Latijnse naam voor ekster, *Pica pica*, een vogel die over de hele wereld bekend staat om zijn intelligentie, culturele gebruiken, vooral rond rouwverwerking, en het verzamelen van al wat glimt en opvalt. Binnen talloze geloofsovertuigingen van folkloristische en mythologische aard vertegenwoordigt de ekster zowel goed als kwaad: immens geluk maar ook ongeluk, afhankelijk van met wie je praat. Het is dus wel logisch om het eten van niet-voedingsproducten onder deze noemer te plaatsen. Toch wil ik in deze definitie graag wat ruimte maken om te beweren dat het eten van klei geen eetstoornis is – dat we klei zelfs als een valabel ingrediënt zouden moeten beschouwen.

Tegelijkertijd wil ik ruimte creëren voor een nieuw soort eten: de diepe voldoening van en

hunkering naar, de liefde en waardering voor voedsel met weinig smaak, dat vooral verrukkelijk is omdat het zo zacht is als lucht of papier. Zoals puffchips, de light-versie, luchtchips met weinig smaak – met slechts een dun laagje kruiden. De zoetheid van niets, of misschien de zoetheid in het niets. Mijn moeder houdt van dit soort eten, mijn moeder die bekend staat om haar overheerlijke traditionele kookkunsten, met kruiden en bergen ingrediënten. Geef haar luchtige Japanse cake (die hier *brood* wordt genoemd, ook al is hij zoet) en ze smelt, niet zozeer omwille van de smaak maar omwille van de manier waarop het eten lijkt te verdwijnen als je erin bijt, vast voedsel dat je kunt inademen.

Ik noem de liefde voor dit soort voedsel *insipifilie* – waarbij *insipi-* 'flauw' betekent, maar dan niet in negatieve zin. Zeker niet 'nietszeggend', zoals woordenboeken beweren, maar wel ergens op het 'smaakloze' spectrum. Heb je ooit verlangd naar rijstpapier? Of klei?

In de winkel tegenover ons huis kochten we rijstpapier voor een halve cent per vel, een haalbaar bedrag voor heel jonge kinderen. De manier waarop het van de kartonnen achterkant werd gescheurd op de plank in die donkere, vieze oude winkel, vervolgens de zachtheid waarmee het smolt als je het langs je tanden manoeuvreerde – het bevredigde texturale en zintuiglijke verlangens maar smaakte uiteindelijk naar niets.

Papieren UFO's met een rijst- of wafelpapieren buitenkant en heerlijk zuurzoete sherbet aan de binnenkant, het papier van een perfecte texturale gewichtloosheid, als tegenwicht voor de zoetheid en de korte zure kick. White Rabbit Creamy Candy en andere melksnoepjes uit onze kindertijd, een toffee-hemel verpakt in droog en romig rijstpapier. Een moment van niets, van minimale smaak, speeksel dat zich vermengt met de zoete melksmaak.

Dit verlangen is zo specifiek – misschien meer naar textuur dan naar smaak? Of naar de groep voedingsmiddelen op het raakvlak van zacht-licht-delicaat qua aroma *en* smaak (twee heel verschillende dingen).

Dan is er nog de hunkering die vooral met textuur te maken heeft en waarbij aroma of smaak niet echt een rol spelen, die *pica* wordt genoemd en als eetstoornis wordt beschouwd. Twintig jaar geleden werkte ik in retail en een van mijn collega's op de cosmetica-afdeling was hoogzwanger. Ze vertelde liefdevol over hoe haar man met haar naar Devil's Peak reed, naast de Tafelberg in Kaapstad, waar de oude weg langs een gebied met rode leisteen loopt.

Daar oogstte ze, na een korte wandeling met een ongelooflijk uitzicht over de stad en de haven, wat van de klei, die uit elkaar viel omdat de waterige wand de leisteen zacht hield. Ze vertelde hoe ze er vrolijk stukjes afhaalde, ze ter plekke met haar voortanden opat (daarover was ze heel duidelijk: het was geen kwestie van kauwen maar van gedurig knabbelen) en er een aantal in een doek stopte voor later. Langs de hele wandelroute op de berg zijn er zijriviertjes en watervallen waar helder, ijskoud, zoet bergwater je dorst kan lessen en de klei kan wegspoelen. Haar verlangen was textureel: de manier waarop het vocht binnensijpelde, de overgang van vochtig naar klef, van hardheid naar zachtheid via haar gretige tanden. Ze watertandde bij haar herinneringen en smakte met haar lippen; je zag het verlangen naar de ijzerhoudende leien klei op haar gezicht.

Het is een verlangen dat over de hele wereld bestaat, maar vooral bekend staat als een Afrikaans gebruik. In Zuid-Afrika worden stukjes klei verkocht bij medicijnenkraampjes, bij taxistandplaatsen, door verkopers van verse producten, enzovoort, en ze worden zoet gegeten met een beetje suiker of besprenkeld met wat zout water (soms zelfs zeewater). Er wordt gezegd dat het niet als een eetstoornis wordt beschouwd maar als een normaal voedingsmiddel. Dit land is zo rijk aan allerlei soorten klei dat de herkenning verder gaat dan culturele en mens-dierverschillen. Wat voor verlangen is het dat wij etende wezen hebben – honden die beton eten, verhalen van mensen die hunkeren naar oud gips: een soort koele vochtige minerale behoefte?

Minerale verlangens leiden ons naar een letterlijk hoogtepunt, van steenbokken in de Alpen die kliffen beklimmen om aan zoutlagen te likken tot mijn collega die de berg oprijdt. We hunkeren zozeer naar die minerale klei dat we *niet anders kunnen* dan het als een eetbaar iets, als voedsel, te erkennen.

Klei is als medicijn wellicht bekender dan als voedingsmiddel of ingrediënt. Klei wordt aanbevolen bij lichte vormen van vergiftiging omdat het zich zou binden aan de geconsumeerde inhoud, of als ontgiftiging bij zware metalen, en in het algemeen voor maag- of darmkwalen, omdat het zich kan hechten aan gifstoffen en het spijsverteringskanaal kan herstellen. Het wordt ook gebruikt om mondzweren of wonden uit te drogen. Wat een magisch ding, klei: het hecht zich aan je lopende ontlasting en is tegelijkertijd het belangrijkste materiaal van je toiletpot en de tegels errond. Klei is de fijnste geologische component en het kan zo'n miljoen jaar duren voordat het gevormd is. Het stroomt het verst mee met

water en strijkt neer op de meest afgelegen bestemmingen; klei vinden is vaak gewoon een kwestie van de stroom te volgen. Klei blijft heel lang drijven en heeft uren of dagen nodig om te bezinken nadat het water tot stilstand is gekomen; het zweeft zolang het water zweeft. Het is als een donsveertje dat danst op een eindeloze warme zomerbries. Het zachte genoe-gen van kleien gevederte in water.

De afgelopen jaren heb ik me gericht op de terracottarode klei uit Devil's Peak, de berg waar ik ben opgegroeid en waar mijn familie en die van mijn man zijn opgegroeid. Er doen veel verhalen van gedwongen verhuizingen de ronde in onze familie, in onze gemeenschappen, en het rechtstreekse contact met het land heeft geholpen om een aantal van de stille geluiden die ik oppikte te ontsluiten; vanop een afstand riepen ze me, door de sluiers heen. Er bestaat een zacht en diep luisteren, helder maar stil, hoorbaar maar alleen in mijn hoofd. Ik hoor de stilte via mijn innerlijke oren en tracht te vinden wat ik zoek terwijl ik over dit veld loop dat ik al zo vaak heb bewandeld. Ik beeld me in dat ik de lijnen van de bulldozers kan volgen, ik zie hun chaos door het gehuil en geschreeuw van hen die gedwongen worden te verhuizen. Ik zie alles in de stilte van de dag terwijl ik naar het huis van mijn grootouders loop, die weigerden te vertrekken en bij de laatsten waren.

Mijn grootvader was altijd zo onwrikbaar vastberaden. Ik beeld me in hoezeer deze periode de rest van zijn leven beïnvloed moet hebben voordat ik hem twee generaties later ontmoette. Die dag brak er iets in hem, zoals er in iedereen iets brak toen ze te horen kregen dat ze uit deze buurt zouden moeten verhuizen om plaats te maken voor witte mensen die nooit zouden komen. De Group Areas Act van 1950 was een manier voor de apartheidsregering van Zuid-Afrika om haar Apartheid Spatial Planning te verwezenlijken, door heel Kaapstad (en de rest van het land) architecturaal in te delen volgens een rassenscheiding en hele gemeenschappen te verdrijven om ruimte te creëren voor 'Whites Only'. District Six is zo'n gebied, bekend omwille van het spectaculaire uitzicht op de Tafelberg, ons wereldwonder. Eender met wie je spreekt die uit District Six afkomstig is, zal zeggen dat de waarde van deze buurt de gezondheid van haar gemeenschap was, het archetypen van wat apartheid probeerde te vernietigen: multicultureel, multiraciaal, een mix van religies en strekkingen; de mensen konden het goed met elkaar vinden, de burens zorgden voor elkaar, de kinderen kregen te eten, zelfs bij onbekenden thuis. Er was altijd een plek om je hoofd te laten rusten, zoals mijn

oom ons altijd vertelde. Dat veranderde allemaal toen de mensen werden verplaatst. Er gingen minder deuren open voor vermoeide reizigers, er werden 's morgensvroeg geen potten meer op het fornuis gezet om eten te voorzien voor wie het nodig hadden. Apartheid, als onderdeel van het koloniale project, was gericht op de vernietiging van inheemse manieren van weten en de uitroeiing van het gemeenschapsgevoel dat deel uitmaakte van de natuurlijke solidariteit van zwaar onderdrukte mensen.

Er is veel veranderd sindsdien, maar onder de oppervlakte is er weinig veranderd. Het land ligt nog steeds braak en is nooit omgevormd tot een buitenwijk voor 'Whites Only'; ik heb hier vele keren rondgelopen en me afgevraagd wat voor stof mijn moeder hier met haar vriendinnen heeft doen opwaaien en wat hyena's of leeuwen of bavianen hier bij hun schermutselingen een paar honderd jaar eerder rondschipten. Miljoenen jaren eerder stapten prehistorische dieren precies op de plek waar mijn moeder later stond, ongeacht wat het land op dat moment deed. We weten dat dit land al minstens 1,5 miljoen jaar min of meer hetzelfde is, toen de bergen nog een eiland waren en de oceanen zich terugtrokken.

Er is veel om getuige van te zijn op deze plek van niets, met zijn geïmproviseerde huizen en overwoekerd gras, rotsblokken die uitsteken, de glooiing van het land dat zich naar beneden, naar de voet van de berg stort. Er zijn grote getuigenissen en piepkleine. Ik volg het spoor van de zandstenen rotsen die mensen weghalen of herschikken bij het graf van een geliefd huisdier. Ik kom venkelpollen oogsten in warme seizoenen en klei wanneer de regen net begint. Ik kom naar nieuwe verhalen luisteren: misschien heeft de wind iets voor mij onthouden of hebben de mierenleeuwen een nieuwe anekdote gevangen in hun zandval. Ik zoek de lijnen – de klei leidt me van een kosmische tijd naar alle vormen die deze klei wil zijn – en volg ze, op zoek naar knopen, breuken, laat het allemaal in mij landen en verschijnen in mijn maakpraktijk (wat dat maken ook mag zijn). Vaak voelt het alsof het maken niet aan mij is, dus boetseer ik en maak ik krijt en neem ik geluid op en ontwerp ik terracotta make-uppaletten – wat is dit anders dan een manier om verhalen te vertellen?

Deze klei zinspeelt op bevrediging, een texturale perfectie die in niet veel andere eetbare dingen te vinden is. Ze nestelt zich in de insipifiele ruimte, een smaak van niets vol textuur – zo stelpend dat ze al je water voor zichzelf opeist. Een beetje slijmerig maar zacht, 'smerig' als het ware. Niet zo bewerkelijk van textuur als je zou willen om te boetseren, maar ook

niet onmogelijk. Deze klei is zo levendig en rauw, opgegraven uit de diepe ondergrond of geoogst aan de oppervlakte. Onzichtbare microbenwerelden doen haar wild gisten. Ik heb deze zakken bewerkte klei opgeslagen met net iets te veel water zodat het gistingsproces in gang schiet en zich een weg borrelt door het hart van de kleibroden. Ze groeien, werkelijk waar, harder dan eender welke bewerkte klei waarmee ik ooit heb samengeleefd; algenbloei, schimmels en zelfs een vrolijk slakje voelen zich er thuis. De borrelende fermentatie waar ik doorheen snij als ik een nieuwe zak open, doet me denken aan hoe de onzichtbare eeuwenoude microben die wellicht nog steeds in deze klei leven, zeker in de nu aerobe omgeving waarin ze zich bevinden, worden geconsumeerd door aerobe bacteriën. We snakken tenslotte naar dat mineraal.

Met deze klei werken is een instant tijdmachine. Deze klei, die zich gedurende miljoenen jaren heeft gevormd en niet kan worden gesynthetiseerd, weet wellicht dingen die onze eenvoudige evolutionaire veronderstellingen te boven gaan. Ik vraag me af wat de bodem zich herinnert en welke verhalen deze kleilichamen zouden vertellen, en ik heb me erop toegelegd om het land te laten weten dat wij het ons ook herinneren. We leven in een tijd van polycrisis – een tijd waarin de ene crisis na de andere deel uitmaakt van onze levenservaring – en zoals in de epigenetica (de studie van erfelijke eigenschappen) wordt beweerd, worden deze crisissen en trauma's doorgegeven aan generaties die ze niet hebben meegemaakt. Ik zie het trauma dat in onze gemeenschappen rondwaart, bedekt door weer andere andere trauma's van hedendaags extractivisme en arbeid nodig om in deze wereld te overleven. Ik zie hoe verloren ik me voel en hoe het bewandelen van dit land mij een thuisgevoel geeft, antwoorden geeft op vragen die ik nog niet kan stellen. Onze koloniale erfenis bracht verschillende genociderondes met zich mee, zowel via Europese ziektes als via huurlingen die aan het eind van de jaren 1700 en het begin van de jaren 1800 gestuurd werden om per decreet op grote dieren, en ook op ons volk, te jagen en ze te doden. Ze ontdekten dat er goedkopere manieren waren om ons volk te doden dan munitie; ze gebruikten delen van het land, zoals de stenen die hier al duizenden jaren lagen.

Ik bestudeer deze historische gebeurtenissen en ik rouw. Ik moet terug naar de zee of naar delen van het land om vergiffenis vragen namens mijn mensheid, om te benadrukken dat we deze verhalen niet zijn vergeten en dat we niet zullen rusten voordat

we deze misdaden hebben rechtgezet, hoeveel generaties het ook moge duren. We zijn honderden jaren verwijderd van dat geweld, maar nog steeds leggen we misdaden bloot. We voelen het nog steeds, we ontdekken het nog steeds. We hebben drie koloniale overheersingsrondes gehad in onze uithoek van de wereld, eindigend met een onuitsprekelijk wrede apartheid. Dit geweld lijkt zelfs mak in vergelijking met de apartheid en genocide die we vandaag de dag in Palestina zien, uitgevoerd door Israël en grotendeels gefinancierd door Amerika, die Palestijns land, mensen, planten en dieren in een constante staat van afscheiding houdt. Samen met de overgang naar een democratie nam Zuid-Afrika al snel het wereldwijde waardesysteem van de vrijemarkteconomie over, ondanks het feit dat veel mensen hierdoor hun bestaansmiddelen kwijtraakten omdat buitenlandse investeringen met buitenlandse winsten Zuid-Afrika binnenkwamen en alleen die mensen profiteerden die het geld of de middelen hadden om dit systeem te laten werken. We worden dus nog steeds geregeerd door externe machten en houden ons vast aan de draden van ons eigen overleven terwijl het gewicht van de wereldcrisisen de strijd gaande houdt.

Op de een of andere manier doet dit alles mijn hart bonzen. De familie van mijn vader heeft een zwak hart; ze zijn gestorven aan hartaanvallen of gebroken harten. Ik heb geleerd dat onze harten onze spirituele verhalen erven, dat ze oude verhalen horen en ruimte bieden aan de emotionele rijkdom die in de loop der generaties is opgebouwd. Rouwen met dit land is ook een soort familiegenezing, een erkenning en verwerking van de pijn. Door met deze klei te werken heb ik veel over mijn hart geleerd. Het is een gespierde metafoor geworden voor het verwerken van trauma, van wording, van overgangen, van relaties die hun weg vinden in de wereld.

Deze klei doorloopt processen waarin ze wild en levend is, vol steen en ei, insectenkarkassen en bacteriële microwerelden. Ze ligt in mijn tuin waar vele verschillende dieren op bezoek komen, in de klei poepen, de klei opeten, klei meenemen om hun eigen huis te bouwen. Dan verwerk ik de klei, raffineer ze, scheid het zand of de stenen als overblijfsel van de ontginning van de microdeeltjes pure klei en metaalmineralen. De klei blijft maanden liggen terwijl ik verderga met de dagelijkse sleur van de zorg voor het gezin. De verwerkte klei wordt vastgeklemd om luchtbellen te verwijderen die de structuur zouden verzwakken eens de klei tot een sculptuur is gevormd, en blijft vervolgens nog een tijd liggen om hechter te worden. Idealiter zou ik ze jaren laten liggen, maar

maanden is genoeg. Soms haal ik een jaar of twee en is de klei opmerkelijk gladder en plooibaarder.

Deze klei is zo kostbaar voor me: in mijn praktijk leer ik hoe ze zich beter leent voor de ene vorm dan voor de andere, waardoor ik ze steeds opnieuw kan recyclen. Bijna niets van wat ik maak gaat door de intense hitte van een oven, waar het verandert in keramiek zodra alle sporen van water zijn verwijderd – wellicht ongeveer slechts 30 procent. Ik maak liever nieuwe vormen en als ze drogen, breek ik de kleilichamen in een emmer water en absorberen ze het water in elke barst en porie, tot in elke molecule om gebonden te blijven. Klei is, in tegenstelling tot keramiek, ruw en wild, zacht en poederig als het droog is en steenhard als het op de juiste manier gebakken is. Klei heeft te maken met de relatie tussen water en land, waar alle geluiden van zowel onzichtbare als zichtbare aard het materiaal binnendringen; aanwijzingen en hints uit een tijd lang voor het oogsten nestelen zich in mijn oren terwijl ik werk. Hoor ik bij het uitgraven en blootleggen van deze klei in de zandsteensedimenten herinneringen uit de diepe tijd?

Ik ben overtuigd van klei, overtuigd van haar voldoening. Ik spoor er nieuwe recepten mee op, waarom ook niet, geneigd als ik ben om de klei te betrekken bij recepten voor het hart. Wat kan ik eten om een gebroken hart te versterken? Wanneer ik geconfronteerd word met vragen die onze directe kennis te boven gaan, richt ik me tot ons erfgoed om te zien waar er antwoorden opduiken. Opgroeien in de islam heeft me enorm veel geleerd over de aanvaarding die verdriet met zich meebrengt; hoeveel het je vermogen om lief te hebben oprekt, hoezeer het nodig is om te genezen. Het is ook bijzonder geruststellend dat er een *sunnah*-recept bestaat voor verdriet,¹ voor diepe droefenis, gebaseerd op gerstemeel, melk, wat dadels of honing en de eenvoudige handeling van het maken van de pap² – een recept dat minstens 1400 jaar oud is, nederig in zijn eenvoud. Deze Profetische Geneeskunde helpt bij de vorming van een routekaart voor het gebruik van recepten als een manier om zich een weg te banen door wereldse problemen, als verteerbare methodes om verdriet te verwerken.

In de periode dat ik van deze klei heb geleerd, heb ik geleerd over liefde als een oerkracht, over romantische liefde en familiale liefde en de manier waarop zielen elkaar ontmoeten op een heilige plek voordat ze in onze onvolmaakte aardse lichamen landen. Ik ben in deze kleiperiode ook zwanger geweest en ik kan niet rond de metafoor dat ons lichaam van

klei is gemaakt, nu ik begrijp wat klei werkelijk is: het minerale afval van al het leven op een bepaalde plaats in een bepaalde tijd, vervat in en doorgegeven door de geologische tijd, de langzaamste, meest betrouwbare tijd. Net als de ziel en de liefde is ook mijn hart in deze periode klei geworden, vooral wanneer ik het sculpturale werk dat ik heb gemaakt recycleer, het in water leg om opnieuw te hydrateren en ik mijn oor op het water leg en hoor hoe de klei geleidelijk loskomt wanneer het water haar lichaam binnendringt. Het is als een zachte vorm van liefdesverdriet, waarbij je nog steeds wordt vastgehouden en ondersteund door al dat perfecte water, maar jij, of de klei, zachtjes uit elkaar valt, bruisend en borrelend tot een fijn poeder uiteenvalt, één wordt met het water en uiteindelijk tot op de bodem van de emmer zakt, klaar om gedroogd te worden en vastgeklemd en geboetseerd tot nieuwe, krachtigere vormen. Dit proces lijkt hard op de pijn die we erven en de breuken die we doormaken in onze feilbare lichamen in onze feilbare levens waar er, als het hart breekt maar niet helemaal gebroken is, als het opnieuw gemaakt wordt, meer potentieel is voor vastberadenheid.

In dit hernieuwingsproces merk ik dat ik terug moet naar het niet-weten, naar geleid worden in plaats van leiden, leunen op andere recepten en niet mijn eigen recepten creëren. Maar toch vraagt deze klei om overgave, om voldoening, hetgeen een soort wederkerigheid in de relatie met zich meebrengt. Ik denk na over de metaforische cirkel om van klei gemaakt te zijn en klei te eten, in tegenstelling tot uit klei te eten. Klei is niet langer alleen hetgeen het voedsel bevat (of de muur-, vloer- of dakbedekking, naast andere huishoudelijke behoeften), maar wordt herinnerd als het vat van ons lichaam terwijl we tegelijkertijd klei eten. Een vreemde vorm van kannibalisme misschien, maar in feite een verlangen naar verbinding, naar het terugwinnen van onze plaats in een wereld die gerund wordt op necropolitieke wijze onder het mom van duurzaamheidsdoelen of economische empowerment.

En nu bied ik hier een recept aan als een poging tot herverbinding, om wat verlichting te schenken: Ons recept voor *talbinah*, de zachte melkachtige gerstepap, met een flinke dosis klei van dit land.

Ingrediënten:

- Een kop melk
- Twee tot drie eetlepels gerstemeel. Wij kiezen om het op voorhand lichtjes te roosteren. Versgemalen is het beste.

- Een dosis prehistorische klei, gekruid met herinneringen, verhalen en geheimen. Net genoeg om te binden maar niet genoeg om afbreuk te doen aan de romigheid.
- Eén theelepel ghee
- Eén theelepel honing
- Eén ontpitte dadel

Werkwijze:

- Warm de melk lichtjes op en roer er, terwijl de melk stijgt, het gezeefde gerstemeel door. Roer na elke eetlepel. Dit zorgt voor een gelijkmatige textuur.
- Serveer met een theelepel ghee en een theelepel honing. Garneer de gloeiend hete pap met een dadel, laat de dadel inzakken en zacht worden.

Moge dit je hart verwarmen en je toekomstige herinneringen verrijken.

Oorspronkelijk gepubliceerd als 'Eating clay is not an eating disorder', in: *L'Internationale*, 17 september 2024 <<https://internationaleonline.org/contributions/eating-clay-is-not-an-eating-disorder>> (geraadpleegd 28 januari 2025).

Noten

- 1 *Sunnah*, de manier van leven en zijn in overeenstemming met de islamitische principes en naar het voorbeeld van de profeet Mohammed, vrede zij met hem.
- 2 Dit is zelfs aangetoond in klinisch onderzoek, zie Manal M. Badrasawi e.a., 'Effect of Talbinah food consumption on depressive symptoms among elderly individuals in long term care facilities, randomized clinical trial', in: *Clinical Interventions in Aging*, vol. 8, 2013: pp. 279–85; beschikbaar op: ncbi.nlm.nih.gov.

Kicsy Abreu Stable (geb. 1992, Cuba) is een multidisciplinaire kunstenares en architecte gevestigd in Brussel. Haar praktijk verkent ruimtelijke manieren van verhalen vertellen via de kruisbestuiving van beeldhouwkunst, architectuur en tekenkunst. Ze begon haar academische traject aan de Universidad Tecnológica de La Habana 'José Antonio Echeverría', waar ze in 2015 een master in de architectuur behaalde. Later volgde ze een masteropleiding in beeldhouwkunst en ruimtelijke kunst aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Brussel (2021). Abreu Stable onderzoekt in haar werk de complexe relatie tussen de mens, de ruimtes waarin hij woont en de omgevingen die hem omringen. Zo onthult ze verborgen verhalen die in deze doorleefde plekken besloten liggen. Via het spel tussen aanwezigheid en afwezigheid, zichtbaarheid en verhulling, herinterpreteert ze traditionele ambachtstechnieken en bevraagt ze de fysieke en culturele grenzen van materialen. Haar werk werd internationaal tentoongesteld, onder andere in *Release*, MINO Art Space, Antwerpen (2023); *LUCIE(A)*, Centre Tour à Plomb, Brussel (2021); en *Laisser passer*, Maison de l'Architecture de l'Isère, Grenoble (2017).

Bianca Baldi (geb. 1985, Zuid-Afrika) is een in Brussel gevestigde kunstenares die de rol van het narratief als een vorm van kennisproductie onderzoekt, zowel in fictieve als historische contexten. Ze is geïnteresseerd in het insceneren van identiteit en geschiedenis, en onderzoekt deze thema's aan de hand van fotografie, film, tekst en publicaties. In 2007 behaalde ze een Bachelor of Arts aan de Michaelis School of Fine Art in Kaapstad, waarna ze haar studies vervolgde aan de Städelschule in Frankfurt. Haar werk werd internationaal getoond, onder andere in *MOMENTA Biennale de l'Image*, Tiohtià:ke/Mooniyang/Montreal (2023); de 11e Afrikaanse Biennale voor Fotografie, Bamako (2017); de 11e Biennale van Shanghai (2016); en de 8e Berlijnse Biennale voor Hedendaagse Kunst (2014). Recente solotentoonstellingen zijn *Patina*, Photoforum Pasquart, Biel (2022); *Cameo*, Grazer Kunstverein (2021); *Versipellis*, Superdeals, Brussel (2018); *Eyes in the Back of Your Head*, Kunstverein Harburger Bahnhof (2017); en *Pure Breaths*, Swimming Pool, Sofia (2016).

Minia Biabiany (geb. 1988, Guadeloupe) woont en werkt in Guadeloupe. In haar praktijk onderzoekt Biabiany hoe de perceptie van het lichaam verweven is met de beleving van ruimte, land en geschiedenis. Voornamelijk via installaties en video's roept ze de gebaren van het weven op door poëtische en politieke verhalen te creëren die verbonden zijn met zelfinzicht en heling. In 2016 initieerde Biabiany het artistieke en pedagogische collectief *Semillero Caribe* in Mexico-Stad. Met het experimentele platform *Doukou* blijft ze de deconstructie van verhalen verkennen via lichamelijke gewaarwordingen en concepten van Caribische auteurs. Haar werk was recent te zien in solotentoonstellingen bij Imane Farès, Parijs (2025); Duke Hall Gallery of Fine Art, Harrisonburg (2024); MAC Panama (2023); Palais de Tokyo, Parijs (2022); Kunstverein, Freiburg (2021); La Verrière, Brussel (2020); en Le Magasin des horizons, Grenoble (2020). Haar werk werd ook gepresenteerd bij CRAC Alsace (2019) en tijdens de 10e Biennale van Berlijn (2018).

Gaëlle Choïsne (geb. 1985, Frankrijk) combineert een documentaire benadering (fotografie en video) met het gebruik van ruwe materialen en behandelt sociaal-politieke thema's rond de uitbuiting van natuurlijke bronnen en de koloniale geschiedenis. Als dochter van een Haïtiaanse moeder en een Bretonse vader verweeft de kunstenares orale tradities, Creoolse mythologie en popcultuur in werken die zowel verwijzen naar de geschiedenis van Haïti als naar haar persoonlijke verhaal. Choïsne werd bekroond met de Prix Marcel Duchamp 2024. Recente solotentoonstellingen zijn onder andere *Maât and the Tears of God*, Espace Croisé, Roubaix (2024); *Reiffers Art Initiatives* met Lorna Simpson, Acacias Art Center, Parijs (2023); *Monument aux Vivant·e·s – DÉNI*, Palais de la Porte Dorée, Parijs (2023); *Blue Lights in the Basement*, NiCOLETTi, Londen (2022); en *Temple of Love – Atopos*, MAC VAL, Vitry-sur-Seine (2022). Ze nam deel aan talrijke groepstentoonstellingen, waaronder *PickPocket*, Fondazione Zimei, Teatro Michetti, Pescara (2023); en *Ceremony (Burial of an Undead World)*, HKW, Berlijn (2022).

Ade Darmawan (geb. 1974, Indonesië) woont en werkt in Jakarta als kunstenaar en curator. Hij is medeoprichter en lid van ruangrupa. Hij studeerde aan het Indonesian Art Institute (ISI) en was van 1998 tot 2000 in residentie aan de Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. Darmawan onderzoekt het proces van destillatie als een visuele analogie voor de meervoudige geschiedenissen van extractie in koloniaal Indonesië – geschiedenissen die tot op heden weerklanken in de verhoudingen ten opzichte van natuur en kunstproductie. Zijn werk werd tentoongesteld in o.a. *Doing Business with the Dutch*, Lumen Travo Gallery, Amsterdam (2018); *Magic Centre*, Van Abbemuseum, Eindhoven (2016), en Portikus, Frankfurt (2015). Hij nam deel aan de Gwangju Biennale (2016) en de Singapore Biennale (2016). In 2024 presenteerde hij de solotentoonstelling *Water Resistance* bij ROH, Jakarta en Cemeti, Yogyakarta. Als curator werkte hij mee aan *Negotiating the Future: 6th Asian Art Biennial* in Taiwan (2017). Hij was operationeel directeur van de Jakarta Biennale (2013–2017) en artistiek directeur in 2009. Samen met ruangrupa cureerde hij *SONSBEEK '16: transACTION* (2016), en voor *Documenta 15* in Kassel (2022) werd ruangrupa aangesteld als artistiek directeur.

Edith Dekyndt (geb. 1960, België) woont en werkt in Brussel. Een kenmerkend aspect van Dekyndts artistieke praktijk is de combinatie van een ingetogen beeldtaal met een intens suggestieve materialiteit. Door conceptuele, wetenschappelijke en experimentele benaderingen met elkaar te verweven, deconstrueert de kunstenares de sporen van haar creatief proces. Ze archiveert, verzamelt en catalogiseert beelden, geluiden en objecten aan de hand van een rigoureuze methodologie, en laat zo een emblematische werkelijkheid ontstaan in haar werk. Recente solotentoonstellingen zijn o.a. *Animal Methods*, Konrad Fischer Galerie, Berlijn (2024); *Specific Moments*, Walter and Nicole Leblanc Foundation, Brussel (2024); *Specific Subjects*, CAB Foundation, St Paul de Vence (2024); *Song to the Siren*, Palazzo Grassi, Venetië (2024); *Ne pas laver le sable jaune*, Galerie Greta Meert, Brussel (2023); *L'Origine des choses*, Bourse de Commerce – Pinault Collection, Parijs (2023); *Aria of Inertia*, Chapelle de Laennec,

Parijs (2022); *The Memory of Everything in the World*, Galerie Karin Guenther, Hamburg (2022); en *Concentrated Form of Non-Material Energy*, St Matthäuskerk, Berlijn (2022).

Suzanne Husky (geb. 1975, Frankrijk) is een Frans-Amerikaanse kunstenares met een multidisciplinaire ecologische praktijk die zich concentreert op de relatie tussen mens en aarde. Opgeleid in agro-ecologie en permacultuur, creëert zij werk dat de regeneratieve kracht van de mens oproept. Ze maakte films over bever-imitatie, zeemeerminnen en liefdesvormen in de landbouw. Husky richtte het artistieke duo *The New Ministry of Agriculture* op, dat een geschiedenis belicht van de ideologieën achter landbouwministeries. Verder is ze mede voorzitter van de beweging *Alliance with the Beaver People*. Haar werk werd gepresenteerd op de Biënnale van Lyon (2024), de Timisoara Architectuurbiënnale (2020), de Biënnale van Istanbul (2019), de Internationale Luchthaven van San Francisco (2016), Headlands Center for the Arts (2011), en *Bay Area Now 5* triennale bij YBCA in San Francisco (2008) en MSN Warschau (2020). Haar werk maakt deel uit van meerdere collecties. Haar recente projecten zijn sterk verbonden met de beweging *Alliance with the Beaver People*.

Saodat Ismailova (geb. 1981, Oezbekistan) woont tussen Parijs en Tasjkent. Ze is filmmaakster en kunstenares, opgegroeid in het postsovjettijdperk. Haar films verbinden rituelen, mythen en dromen met het alledaagse leven en onderzoeken de historisch complexe en gelaagde cultuur van Centraal-Azië. Vaak gebaseerd op orale verhalen met vrouwen in de hoofdrol en gericht op kennissystemen die onderdrukt zijn door de geglobaliseerde moderniteit, balanceren haar bewustzijnsverruimende werken tussen zichtbare en onzichtbare werelden. Ze studeerde aan het Tashkent State Art Institute en Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains in Frankrijk. In 2021 richtte ze het onderzoekscollectief *DAVRA* op in Centraal-Azië, gericht op het ontwikkelen en ondersteunen van de lokale kunstscene. Ismailova nam deel aan de 59e Biënnale van Venetië en *Documenta 15* (2022). Ze ontving de Eye Art & Film Prize van het Eye Filmmuseum in Amsterdam (2022).

Suzanne Jackson (geb. 1944, Verenigde Staten) woont en werkt afwisselend in Savannah en Saint-Rémy. Al bijna vijf decennia werkt de kunstenaar op experimentele wijze met verschillende media, waaronder tekenen, schilderen, poëzie, dans, theater en kostuumontwerp. Begin jaren 1970 werkte Jackson als kunstenares en docente in Los Angeles, waar ze een gemeenschap van collega-kunstenaars om zich heen verzamelde en *Gallery 32* oprichtte. Deze galerie toonde werk van kunstenaars zoals David Hammons, Senga Nengudi en Betye Saar. Tijdens die periode stond Jackson bekend om haar figuratieve schilderijen, waarin de waterverfachtige acryllagen het samensmelten van mens en natuur verbeelden. Haar recente werken – die ze ‘omgevings-abstracties’ noemt – bestaan uit pure acrylverf en gevonden materialen. Ze laat het traditionele doek los en creëert schilderijen die zich van de muur losmaken en van alle kanten te beleven zijn. De eerste grote retrospectieve tentoonstelling van de kunstenares (2025) reist van SFMOMA naar het Walker Art Center en het Museum of Fine Arts, Boston.

Ann Veronica Janssens (geb. 1956, Verenigd Koninkrijk) woont en werkt in Brussel en richt zich sinds de late jaren 1970 op de ervaring van de toeschouwer. Haar benadering resulteert in immateriële werken. Haar site-specifieke installaties spelen met reflectie, licht en transparantie, en worden gecreëerd met efemere elementen zoals licht, kunstmatige mist, geluid en eenvoudige materialen zoals glas en spiegels. Ze moedigen ze toeschouwers aan om de vergankelijkheid van het moment en de subjectiviteit van ruimte- en tijdsbeleving te ervaren, evenals de voortdurende evolutie van die ervaringen. Ze vertegenwoordigde België op de Biënnale van Venetië (samen met Michel François) (1999) en op de Biënnale van São Paulo (1994), en nam deel aan de Biënnale van Istanboel, Sydney, Sharjah en Beppu. Janssens had solotentoonstellingen in onder meer Pirelli HangarBicocca, Milaan (2023); Panthéon, Parijs (2022); South London Gallery (2021); Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek (2020); en Musée de l’Orangerie, Parijs (2019).

Joan Jonas (geb. 1936, Verenigde Staten) is een wereldwijd gerenommeerde kunstenares die werkt met verschillende media, waaronder video, performance, installatie, geluid, tekst en sculptuur. Sinds 1968 onderzoekt haar praktijk manieren van waarnemen, de ritmes van rituelen en de zeggingskracht van objecten en gebaren. Jonas’ indrukwekkende tentoonstellingsgeschiedenis omvat onder meer de 5e Kochi-Muziris Biënnale (2022); 13e Biënnale van Shanghai (2021); 28e Biënnale van São Paulo (2008); en *Documenta 5* (1972), 6 (1977), 7 (1982), 8 (1987), 11 (2002) en 13 (2012). Onlangs presenteerde ze solotentoonstellingen in het Drawing Center, New York (2024); Haus der Kunst, München (2022); Dia Beacon, New York (2021); Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid (2020); Pinacoteca de São Paulo (2020); Museu Serralves, Porto (2019); Tate Modern, Londen (2018); en in het Amerikaanse paviljoen tijdens de 56e Biënnale van Venetië (2015). Recent organiseerde het MoMA in New York een retrospectief van Jonas’ werk (2024). Jonas ontving talrijke onderscheidingen, waaronder de Nam June Paik Prijs (2024).

Pauline Julier (geb. 1985, Zwitserland) is een kunstenares en regisseuse gevestigd in Genève. Met een benadering die wetenschappelijke en artistieke perspectieven combineert, onderzoekt Julier de relatie tussen menselijke en niet-menselijke omgevingen. Ze had solotentoonstellingen op locaties als het Centre International d’Art et du Paysage, Île de Vassivière (2025); Aargauer Kunsthaut, Aarau (2024); en het Centre culturel suisse, Parijs (2017). Groepstentoonstellingen vonden plaats op internationale locaties, waaronder het Musée d’Art et d’Histoire, Genève (2023); Institut d’Art Contemporain, Villeurbanne (2022); ICA Foundation, Milaan (2021); ZKM Karlsruhe (2020); en de 14e Biënnale van Media Arts van Santiago (2019). Haar prijzen en beurzen omvatten de Swiss Art Award (2010 en 2021) en de ‘Mondes Nouveaux’ Fellowship (2022). Haar boek *And so on, a single universe*, gepubliceerd door Scheidegger & Spiess, werd bekroond met de titel *The Most Beautiful Swiss Books* (2025). Ze draait haar eerste langspeelfilm in de herfst van 2025.

Het werk van **Barbara** (1940–2017, Duitsland) en **Michael Leisgen** (geb. in 1944, Oostenrijk) onderzoekt de verbindingen

tussen mens en natuur door het lichaam in het landschap te integreren. Het licht van de ondergaande zon speelt een centrale rol in hun fotografie. Barbara en Michael ontmoetten elkaar aan de Karlsruher Akademie der Bildenden Künste, waar ze tussen 1963 en 1969 studeerden. In 1970 gaven ze hun persoonlijke praktijk (respectievelijk schilderkunst en beeldhouwkunst) op om zich samen, als autodidacten, volledig aan fotografie te wijden. Hun werk wordt regelmatig getoond in groepstentoonstellingen, waaronder *Sublime*, Centre Pompidou-Metz (2016) en Documenta 6 (1977). Een retrospectieve tentoonstelling werd gehouden in het Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen (2000) en in de Maison Européenne de la Photographie, Parijs (1997).

Anne Marie Maes (geb. 1955, België) is een multidisciplinaire kunstenares gevestigd in Brussel. In haar werk komen kunst, wetenschap en ecologie samen. Met een achtergrond in botanica en visuele antropologie verkent ze ecosystemen, alchemistische processen en de complexe relatie tussen natuur en vorm. Haar praktijk integreert levende organismen en biologische, digitale en traditionele media om zelfgenererende kunstprocessen te onderzoeken. Op het dak van haar atelier heeft ze een experimentele tuin en veldlaboratorium gecreëerd, waar ze insecten, bacteriën en natuurlijke fenomenen bestudeert om te begrijpen hoe bepaalde vormen ontstaan in de natuur. Maes's langlopende projecten, zoals *Connected Open-Greens*, *Bee Agency* en *Laboratory for Form and Matter*, gaan in op ecologische systemen door samenwerking met universiteiten en fablabs. Maes heeft op grote schaal geëxposeerd op Belgische en internationale locaties, zoals EMST, Athene (2025); M HKA – Museum voor Hedendaagse Kunst, Antwerpen (2024); nGbK, Berlijn (2024); Kunsthalle, Mulhouse (2023); Palais de Tokyo, Parijs (2023); iMAL, Brussel (2021); IKOB Museum voor Hedendaagse Kunst, Eupen (2020); Laboral, Gijón (2019); Latvian National Museum of Art, Riga (2019); Fundació Joan Miró, Barcelona (2018); Haus der Elektronischen Künste, Basel (2018); Museum voor Kunst, Architectuur en Technologie – MAAT, Lissabon (2018); en Bozar, Brussel (2017).

Jumana Manna (geb. 1987, VS) is een visuele kunstenares en regisseuse. Manna groeide op in Jeruzalem en woont in Berlijn. Haar werk onderzoekt hoe macht wordt gearticuleerd, met een focus op het lichaam, land en materialiteit in relatie tot koloniale erfenissen en de geschiedenis van plaatsen. Door middel van sculptuur, film en taal, behandelt Manna de paradoxen van behoudspraktijken, met name binnen de architectuur, landbouw en recht. Haar recente solotentoonstellingen omvatten *Break, Take, Erase, Tally*, Rialto6, Lissabon, Kunsthall Stavanger, Wexner Center for the Arts, Columbus, MoMA PS1, New York (2022–4); *Preservation Paradox*, Matadero Madrid (2023); *Foragers*, Hollybush Gardens, Londen (2022); *Jumana Manna / MATRIX 278*, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (2021); en *Thirty Plumbers in the Belly*, M HKA – Museum voor Hedendaagse Kunst, Antwerpen (2021). Recent groeps tentoonstellingen zijn o.a. *ALOHA NŌ*, Hawaii Triennale (2025); en *Small World*, 13e Taipei Biennale (2024).

Marisa Merz (Maria Luisa Truccato, 1926–2019, Italië) startte haar carrière in 1967 met *Living Sculpture*, een werk gemaakt uit aluminiumfolie dat vooruitliep op de Arte Povera. Merz bracht traditionele en fijne materialen en processen binnen in de taal van de sculptuur; in de jaren 1970 kregen haar ingrepen een omgevingskarakter, waarbij ze ze zich bewogen tussen de privé- en publieke sfeer. Vanaf de jaren 1980 vond haar creativiteit haar richting in uiterst verfijnde tekeningen, hoofden uit klei en altaarachtige schilderijen. Naast haar solotentoonstellingen bij de galleries Bernier, Fischer en Tucci Russo, nam ze ook deel aan tentoonstellingen in het Kunstmuseum Bern (2025); LaM, Lille (2024); MASI, Lugano (2019); Museu Serralves, Porto, en Museum der Moderne, Salzburg (2018); Metropolitan Museum of Art, New York, en Hammer Museum, Los Angeles (2017); MACRO, Rome (2016); Fondazione Merz, Turijn (2012); CIAPV, Vassivière (2010); Galleria d'Arte Moderna, Bologna (1998); Kunst Museum Winterthur (1995 en 2003); en Centre Pompidou, Parijs (1994). Na het ontvangen van een Speciale Juryprijs op de Biënnale van Venetië (2001), werd Merz bekroond met de Gouden Leeuw (2013).

Nour Mobarak (geb. 1985, Egypte) is een Libanees-Amerikaanse kunstenares die woont en werkt tussen Bainbridge Island, Los Angeles en Athene. Mobarak onderzoekt de drijfveren en storingen rond geweld en verlangen in relatie tot het lichaam, de aarde en haar omgeving. Ze benadert deze thematieken via stem, sculpturale werken, geluid, performance, video en taal. Het ervaren van Mobaraks rijke innerlijke wereld is als staan aan de rand van een archeologische site, met zicht op vereeuwigde, versteende objecten die in een nieuwe context zijn geplaatst. Haar werken zijn oefeningen in het vormgeven van dood en ontbinding, in het vormgeven van en ruimte maken voor veerkracht. Haar werk werd getoond in Miguel Abreu Gallery, New York (2025, 2021 en 2019); MoMA, New York (2024); Castello di Rivoli (2024); Sylvia Kouvali, Londen en Piraeus (2023 en 2017); Schinkel Pavillon, Berlijn (2023); en MIT List Visual Arts Center, Cambridge (2022). Ze heeft performances opgevoerd in Western Front, Vancouver (2023); Renaissance Society, Chicago (2022); Museum of Contemporary Art San Diego (2020); Cafe OTO, Londen (2020); Hammer Museum, Los Angeles (2019); en Stadslimiet, Antwerpen (2016).

Jota Mombaça (geb. 1991, Brazilië) woont en werkt tussen Lissabon en Amsterdam. Ze is een interdisciplinaire kunstenares wiens werk zich ontvouwt doorheen verschillende media. De sonische en visuele materie van woorden speelt een belangrijke rol in haar praktijk, die vaak verband houdt met antikoloniale kritiek en genderongehoorzaamheid. In 2021 publiceerde ze het boek *Não vão nos matar agora* (*Ze zullen ons nu niet doden*). Onlangs rondde ze een residentie af aan de Rijksakademie in Amsterdam. Haar werk werd gepresenteerd in verschillende institutionele contexten, zoals de 32e en 34e Biënnale van São Paulo (2016 en 2020), de 22e Biënnale van Sydney (2020), de 10e Biënnale van Berlijn (2018) en de 46e Salón Nacional de Artistas in Colombia (2019). Momenteel richt haar onderzoek zich op elementaire vormen van waarneming, antikoloniale verbeelding en de relatie tussen opaciteit en zelfbehoud.

in de ervaring van geracialiseerde transkunstenaars in de mondiale kunstwereld.

mountaincutters (opgericht in 1990) is een hybride identiteit, een kunstenaarscollectief dat werkzaam is in Brussel. Met een focus op in-situ sculptuur putten ze uit de relatie tussen mensen en de omgevingen die ze bewonen. Hun staalconstructies, glaselementen, keramiek, textiel en organisch materiaal, evenals hun gedichten en koperen circuits, vormen tijdelijke ecosystemen waarin energie stroomt tussen het menselijke, het organische en het levenloze. Het werk van mountaincutters kreeg solotentoonstellingen bij Meessen, Brussel (2024); Palais de Tokyo, Parijs (2023); Centre d'Art Neuchâtel (2022); en La Verrière, Fondation d'entreprise Hermès, Brussel (2021), en was deel van groepstentoonstellingen in diverse instellingen, zoals *Kindred Spirit*, Lissabon (2024); Biënnale van Kyiv, Wenen (2023); en Middelheimmuseum, Antwerpen (2021). Ze maken deel uit van collecties zoals Plateforme 10 – Mudac, Lausanne; Middelheimmuseum & Collectie van de Vlaamse Gemeenschap, Antwerpen; en Collection du FRAC PACA, Marseille.

Otobong Nkanga (geb. 1974, Nigeria) woont en werkt in Antwerpen. Haar multidisciplinaire praktijk onderzoekt de complexe sociale, politieke, ecologische en materiële relaties tussen lichamen, territoria, mineralen en de aarde. Door de grenzen tussen minimalistisch en conceptueel of sensueel en surrealistisch te verstoren, geeft ze vorm aan een op onderzoek gebaseerde praktijk aan constellaties van mensen en landschappen, organische en niet-organische materie. Ze presenteerde een nieuwe, site-specifieke opdracht in het MoMA, New York (2024), en was het onderwerp van solotentoonstellingen in het Institut València d'Art Modern (2023); Frist Art Museum, Nashville (2023); Sint-Janshospitaal, Brugge (2022); Kunsthau Bregenz (2021); Castello di Rivoli, Turijn (2021); en Villa Arson, Nice (2021). Nkanga is de laureaat van de Nasher Prize 2025 en ontving de Golden Afro Artistic Award in de beeldende kunst (2024) en het inaugurele Lise Wilhelmsen Art Award Programme (2019).

Precious Okoyomon (geb. 1993, Verenigd Koninkrijk) is een Nigeriaans-Amerikaanse dichter en kunstenaar. Hun werk richt zich op de voortdurende impact van de historische constructie van ras op de natuurlijke wereld. Recente solotentoonstellingen omvatten *ONE EITHER LOVES ONESELF OR KNOWS ONESELF*, Kunsthau Bregenz (2025); *When the Lambs Rise Up Against the Bird of Prey*, The Sandretto Re Rebaudengo Madrid Foundation (2024); en *the sun eats her children*, Sant'Andrea De Scaphis, Rome (2023). Hen is vertegenwoordigd in het Nigeriaanse paviljoen voor de 60e Biënnale van Venetië (2024) en de 59e Biënnale van Venetië (2022), evenals in groepstentoonstellingen bij LUMA Arles (2022); Palais de Tokyo, Parijs (2021); en LUMA Westbau, Zürich (2019). Het werk van Okoyomon maakt deel uit van de permanente collectie van het Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, en LUMA Arles. Okoyomon ontving de Frieze Artist Award (2021) en de CHANEL Next Prize (2021). In 2024 werd *But Did You Die?*, hun tweede dichtbundel, co-gepubliceerd door Serpentine en Wonder Press.

Elizabeth A. Povinelli (geb. 1962, Verenigde Staten) is een academica, kunstenaar en filmaakster. Ze is Franz Boas Professor in Antropologie en Genderstudies aan de Columbia University, stichtend lid van de Karrabing Film Collective en Corresponding Fellow van de Australian Academy of the Humanities. Ze ontving een eredoctoraat van ARIA aan de Universiteit van Antwerpen (2025). Tot haar acht gepubliceerde boeken behoren *The Inheritance* (2021), een grafische non-fictie memoire, en *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism* (2016), winnaar van de Lionel Trilling Book Award. Ze heeft meer dan tien films gemaakt met de Karrabing Film Collective, dat meerdere prijzen heeft ontvangen, waaronder de Eye Art & Film Prize van het Eye Filmmuseum in Amsterdam, de Visible Award en de Cinema Nova Award voor Beste Korte Fictie Film op het Melbourne International Film Festival. Povinelli's tekeningen werden getoond in verschillende galleries, waaronder als deel van een permanente tentoonstelling in het Museo delle Civiltà, Rome.

Annie Ratti (geb. 1956, Zwitserland) is een Italiaanse kunstenaar gevestigd in Londen. Haar transdisciplinaire praktijk richt zich op specifieke geografische, historische en sociale kwesties, met aandacht voor thema's die verband houden wetenschap, cultuur en ecologie. Tot haar solotentoonstellingen behoren *Bombyx Mori*, Amanda Wilkinson Gallery, Londen (2022); *ANARGONIA*, Amanda Wilkinson Gallery, Londen (2019); *Lallazioni* (met Bruna Esposito), Auditorium Parco della Musica Ennio Morricone, Rome (2015); *The Shroom Project*, Kabinetten van de Vleeshal, Middelburg (2013); *Image of September*, Gallery Sejul, Seoel (2010); *Annie Ratti: Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt*, KUB-Billboards, Kunsthau Bregenz (2006); en *Annie Ratti – Objects*, Vorarlberger Kunstverein Magazin 4, Bregenz (1997). Tot haar groepstentoonstellingen behoren o.a. *Sacred Landscapes*, Fondazione Giorgio Cini, 18e Internationale Architectuurtentoonstelling, Venetië (2023); *A Century of the Artist's Studio: 1920–2020*, Whitechapel Gallery, Londen (2022); *Dual Realities*, 4e Seoul International Media Art Biennale, Media City Seoul (2006); en *A Grain of Dust A Drop of Water*, Gwangju Biennale (2004).

Daniel Steegmann Mangrané (geb. 1977, Spanje) woont en werkt in Barcelona en Rio de Janeiro. Hij beschouwt kunst als in staat om onze relatie met de wereld te herconfigureren en nieuwe culturele paradigma's te inspireren die de onderlinge afhankelijkheid van alles wat bestaat erkennen. Zijn onderzoek verkent de relatie tussen natuur, perceptie en technologie, en focust daarbij op biologische processen en het antropologische discours. Hij creëert werken die de traditionele scheidingen tussen cultuur en natuur, subjecten en objecten, mens en niet-mens, werkelijkheid en droom, en het lichamelijke en het niet-lichamelijke verwarren, door ze op te lossen in relaties van wederzijdse transformatie. Steegmann Mangrané heeft al wereldwijd tentoongesteld, recentelijk bij MACBA, Barcelona (2024); Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki (2023); Bourse de Commerce – Pinault Collection, Parijs (2023); MoMA, New York (2023); en Hamburger Bahnhof (2022), evenals op de Biënnale van Taipei (2020), e.a. Zijn werken zijn te vinden

in de permanente collecties van onder andere Tate Modern, Londen; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Inhotim, Brumadinho; Museu Serralves, Porto; Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki; Walker Art Center, Minneapolis; Museu de Arte Moderna de São Paulo; MACBA, Barcelona; Bourse de Commerce – Pinault Collection, Parijs; Hamburger Bahnhof; en Castello di Rivoli.

Maarten Vanden Eynde (geb. 1977, België) is betrokken bij langdurige onderzoeksprojecten die zich richten op verschillende onderwerpen van sociaal en politiek belang, zoals post-industrialisme, kapitalisme en ecologie. Zijn werk bevindt zich op de grens tussen het verleden en de toekomst, waarbij hij kijkt naar de toekomst van gisteren, of naar de geschiedenis van morgen. Vanden Eynde studeerde in 2000 af aan de afdeling vrije media van de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. In 2006 nam hij deel aan de experimentele Mountain School of Arts in Los Angeles, waarna hij in 2009 een postgraduaat afrondde aan het Hoger Instituut voor Schone Kunsten in Gent. In 2017 won hij de Publieksprijs voor de Belgian Art Prize Kunstprijs. In 2024 ontving hij een PhD van de Universiteit van Bergen voor zijn onderzoeksproject *Ars Memoriae, The Art to Remember*.

Musasa (geb. 1950, Democratische Republiek Congo) woont en werkt in Lubumbashi. Als kunstenaar en docent aan de Academie voor Schone Kunsten in Lubumbashi is hij gespecialiseerd in figuratieve schilderkunst, waarbij hij zich richt op gewoonten, regels en systemen die deel uitmaken van het leven in plattelandsomgevingen en oude samenlevingen. Zijn werk is de afgelopen 40 jaar in de getoond in tentoonstellingen in Lubumbashi, Likasi en Kolwezi (Democratische Republiek Congo). Musasa en Maarten Vanden Eynde werken samen sinds 2015. Recente gezamenlijke werken werden gepresenteerd op *Shifting Sceneries / 1st GIST Triennale*, België (2023); *ON-TRADE-OFF: Charging Myths*, Framer Framed, Amsterdam (2023); *Compulsive Desires: On Lithium Extraction and Rebellious Mountains*, Galeria Municipal do Porto (2023); *Gravend naar de Toekomst*, Museum EICAS, Deventer (2023); en *Exhumer le futur*, La Kunsthalle Mulhouse (2022). De werken *Copper Connection* en *Wheel of Fortune* maken deel uit van de collectie Mu.ZEE, Oostende.

Cecilia Vicuña (geb. 1948, Chili) is een visueel kunstenaar, dichteres, filmmaakster en activiste die woont en werkt in New York. Haar poëtische werk in ruimte, performance en beeldende kunst wordt beschouwd als een dekoloniserende visie en als voorloper van het ecofeminisme. De laatste jaren heeft Vicuña geëxposeerd op de Toronto Biennale (2024); *Unravel: The Power and Politics of Textiles in Art*, Stedelijk Museum Amsterdam (2024); Turbine Hall, Tate Modern, Londen (2022); en het Guggenheim Museum, New York (2022). Haar retrospectieve *Soñar el agua* was te zien in de Pinacoteca, São Paulo (2024); MALBA, Buenos Aires (2023); en het Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile (2023). In februari 2023 werd zij verkozen tot ereid van de Academy of Arts and Letters van de Verenigde Staten en ontving een eredoctoraat van de Universidad de Chile. Ze werd bekroond met de inaugurele Eric and Wendy Schmidt

Environment and Art Prize van MOCA, Los Angeles (2024) en won de Premio Nacional de Artes Plásticas (2023).

Adrián Villar Rojas (geb. 1980, Argentinië) leeft en werkt nomadisch. Hij bedenkt langdurige projecten die collectief worden geproduceerd, en die de vorm aannemen van groot-schalige en site-specifieke installaties, zowel imposant als fragiel. Binnen zijn onderzoek, dat beeldhouwkunst, tekenkunst, video, literatuur en performatieve invloeden combineert, onderzoekt de kunstenaar de voorwaarden van een mensheid die in gevaar is, op het punt van uitsterven of al uitgestorven, en volgt hij de vele soorten grenzen van een post-Antropoceen tijdperk dat in zichzelf is gevouwen, waarin verleden, heden en toekomst samenkomen. Recente tentoonstellingen zijn onder andere *The End of Imagination*, Art Gallery of New South Wales (2022); *El fin de la imaginación*, The Bass, Miami (2022); *Poems for Earthlings*, Oude Kerk, Amsterdam (2019); en *The Theater of Disappearance*, Geffen Contemporary bij MOCA, Los Angeles (2017), NEON bij de Nationale Sterrenwacht van Athene (2017), Kunsthau Bregenz (2017) en het Metropolitan Museum of Art, New York (2017).

Auteursbiografieën

Karen Barad (geb. 1956, VS) is een filosoof en natuurkundige, en is vooral bekend om het ontwikkelen van de theorie van *agential realism* (agentiële realisme). Hen is universiteitshoogleraar in *History of Consciousness* aan de University of California, Santa Cruz (UCSC), en is daarnaast verbonden aan de vakgroep filosofie. Barad behaalde een doctoraat in de theoretische deeltjesfysica en kwantumveldentheorie. Hen bekleedde een vaste aanstelling binnen een natuurkundedepartement voordat hen zich bewoog naar meer interdisciplinaire domeinen. Barad is auteur van *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Duke University Press, 2007), evenals van talrijke artikelen op het gebied van fysica, filosofie, wetenschapsonderzoek, materialismen en nucleaire kolonialismen. Hun onderzoek werd ondersteund door onder andere de National Science Foundation, Ford Foundation, Hughes Foundation, Irvine Foundation, Mellon Foundation en de National Endowment for the Humanities. Als medeoprichter van het *Science & Justice Research Center* en voormalig directeur van het *Science & Justice Graduate Training Program*, beide aan UCSC, ontving Barad een eredictoraat van de Universiteit van Göteborg, een Fulbright fellowship en een *Kresge College Teaching Award*, naast andere onderscheidingen.

Federico Campagna (geb. 1984, Italië) is een filosoof gevestigd in Londen. Hij is auteur van *Otherworlds: Mediterranean Lessons on Escaping History* (Bloomsbury, 2025), *Prophetic Culture: Recreation for Adolescents* (Bloomsbury, 2021) en *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality* (Bloomsbury, 2018). Campagna doceert filosofie en metafysica van wereldvorming aan de Architectural Association (Londen) en ECAL (Genève), en is *associate fellow* aan het Warburg Institute (Londen). Hij is medeoprichter en co-redactioneel directeur van de Italiaanse filosofie-uitgeverij Timeo, *rights director* bij de radicaal-progressieve Britse/Amerikaanse uitgeverij Verso en redactieadviseur voor filosofie, mythologie en antropologie bij de Italiaanse uitgeverij Einaudi. Campagna wordt regelmatig uitgenodigd als spreker bij internationale kunstinstellingen, waaronder Documenta, de Biënnale van Venetië, Tate Modern, transmediale, Winzavod Center for Contemporary Art, Jameel Arts Centre, MACBA, Museo Reina Sofia, LUMA en de Beyeler Foundation. Daarnaast geeft hij lezingen over zijn onderzoek aan tal van internationale universiteiten.

Chris Cyrille-Isaac (geb. 1993, Frankrijk) is dichter, kunstcriticus, curator en onderzoeker in de filosofie. Hij doceert theorie aan de École supérieure d'art de Clermont Métropole en schrijft voor diverse tijdschriften en magazines, waaronder *Le Quotidien de l'Art*. Hij is medeauteur van *Mais le monde est une mangrovité: Premières propagules* (Rotolux, 2023) en schreef bijdragen voor verschillende catalogi. Als curator van het transdisciplinaire project *Mangrovité* en voorzitter van het curatoriële platform *Mangrovity Art Fund*, doet hij onderzoek naar Caribische filosofieën, Zwarte internationalistische bewegingen en antiekoloniale literatuur. Onlangs cureerde hij een heractivering van het Tweede Congres van Zwarte Schrijvers en Kunstenaars in Villa Romana (Firenze).

Cyrille-Isaac is lid van het wetenschappelijk comité van het Edouard Glissant Art Fund en van UNESCO's *Routes of Enslaved Peoples Project*. Hij werkte eerder als gastonderzoeker aan het Centre Pompidou en ontving de AICA-prijs (2020) en de ADIAF *Emergence Grant* (2022). Als voormalig deelnemer aan het residentieprogramma van de Villa Médicis werkte hij samen met choreograaf en danser Smail Kanouté aan een project in samenwerking met Les Ateliers Médicis.

Vinciane Despret (geb. 1959, België) is wetenschapsfilosoof en *associate professor* aan de Universiteit de Liège (België). Als een van de grondleggers van het opkomende vakgebied *animal studies* (dierenstudies) hanteert zij een transdisciplinaire benadering die zich bevindt op het snijvlak van wetenschapsfilosofie, epistemologie en gedragswetenschappen. Haar onderzoek richtte zich aanvankelijk op de relatie tussen de observator en het geobserveerde binnen wetenschappelijk onderzoek. Tegenwoordig onderzoekt ze de politieke gevolgen van onze theoretische keuzes en hoe wetenschap wordt gefabriceerd door wetenschappers tijdens veldwerk, waarbij ze observeert hoe deze zich actief verhouden tot hun studieobjecten. Tot haar publicaties behoren *The Dance of the Arabian Babbler* (University of Minnesota Press, 2021), *Living as a Bird* (Polity, 2021), *Our Grateful Dead: Stories of Those Left Behind* (University of Minnesota Press, 2021) en *What Would Animals Say If We Asked the Right Questions?* (University of Minnesota Press, 2016).

Zayaan Khan (geb. 1984, Zuid-Afrika) benadert haar praktijk vanuit zorg, heling en intuïtie, waardoor haar creatieve proces zowel spontaan ontluikend als productief kan zijn. Als transdisciplinaire kunstenares integreert ze verschillende media en technieken om verhalen te vertellen die zowel worstelingen als oplossingen weerspiegelen. Haar werk is diepgeworteld in de verbindingen tussen land, voedsel en zaden, en brengt sociaal-politieke, ecologische en spirituele perspectieven samen. Gedreven door nieuwsgierigheid, onderzoek en experiment verkent ze de tussenruimtes die ons collectieve erfgoed vormgeven. Zo onderzoekt ze de raakvlakken tussen milieu en gemeenschap, waarbij ze de relaties bevraagt die ons gedeelde culturele landschap beïnvloeden. Als deelnemer aan het mentorschapsprogramma *Cultural & Artistic Responses to Environmental Crisis 2024* van het Prince Claus Fund, richt zij haar onderzoek op lokaal gewonnen klei afkomstig van plekken van gedwongen ontheemding, waarbij zij zich toelegt op een praktijk van aandachtig luisteren en maken.

Shayma Nader (geb. 1991, Palestina) is een kunstenares, curatrice en onderzoekster uit Palestina. Haar op onderzoek gebaseerde praktijk richt zich op antiekoloniale, anti-disciplinaire en op landgerichte verbeeldingen en praktijken. Ze is momenteel doctoraatskandidaat in artistiek onderzoek aan ARIA van Sint Lucas Antwerpen (KdG Hogeschool) en de Universiteit Antwerpen.

Leticia Renault (geb. 1984, Brazilië) is psychologe en onderzoekster, met interesse in enactivistische benaderingen en participatieve methodologieën binnen de geestelijke gezondheidszorg. Ze behaalde een doctoraat in de psychologie

aan de Federale Fluminense Universiteit (Brazilië), met een onderzoeksverblijf aan de Universiteit van Luik (België). Momenteel is ze verbonden als onderzoeker aan het Centrum voor Sociale Studies van de Universiteit van Coimbra (Portugal), waar ze werkt op het snijvlak van cognitiewetenschap en therapeutische praktijken in verschillende culturele contexten. Ze is medeoprichter van GRIMTÉ (Internationale en Multidisciplinaire Onderzoeksgroep voor Enactieve Theorieën). Ze heeft bijgedragen aan projecten rond complexiteitsstudies en het bevorderen van autonomie in de geestelijke gezondheidszorg. Buiten de academische wereld zet Renault zich in voor diverse sociale en gemeenschapsgerichte initiatieven. Haar onderzoek weerspiegelt een diepgaande interesse in de verbanden tussen geest, leven en handelingsvermogen, en verkent thema's zoals ervaringskennis en betekenisgeving.

Susan Schuppli (geb. 1959, Canada) is een onderzoekster en kunstenares gevestigd in het Verenigd Koninkrijk. Haar veldonderzoek en documentaire filmpraktijk bevinden zich op het snijvlak van milieustrijd, klimaatwetenschap en getroffen gemeenschappen, met een hedendaagse focus op de cryosfeer en de politiek van koude. Eerdere projecten onderzochten materieel bewijs op uiteenlopende locaties, van conflictgebieden tot kernrampzones. Recente films zijn onder andere *Moving Ice*, *Climate Signals from Svalbard*, *Listening to Ice*, *Gondwana*, *Arctic Archipelago* en *Ice Cores*. Haar creatieve werk is tentoongesteld in Europa, Azië, Canada en de Verenigde Staten. Ze heeft veel gepubliceerd op het gebied van media en politiek en is auteur van *Material Witness* (MIT Press, 2020). Schuppli is professor en directeur van het Centre for Research Architecture aan Goldsmiths, University of London, en onderzoeker bij het mensenrechtenbureau Forensic Architecture.

Magisch Realisme

Natuurlijke wan/orde verbeeld

Dit boek werd uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling *Magisch Realisme: Natuurlijke wan/orde verbeeld* in WIELS, Brussel, te zien van 29 mei tot 28 september 2025.

Uitgeverij

Mercatorfonds (Bernard Steyaert, Algemeen Directeur)
WIELS (Dirk Snauwaert, Artistiek Directeur;
Sophie Rocca, Financieel en Administratief Directeur)

Mercatorfonds
Rue du Midi-Zuidstraat 2 B – 1000 Brussel

WIELS
Avenue Van Volxemlaan 354 B – 1190 Brussel

Redactie

Sofia Dati, met assistentie van Febe Lamiroy

Auteurs

Karen Barad
Federico Campagna & Febe Lamiroy
Chris Cyrille-Isaac
Sofia Dati
Vinciane Despret & Leticia Renault
Zayaan Khan
Shayma Nader
Susan Schuppli
Dirk Snauwaert

Kunstenaars

Bianca Baldi, Minia Biabiany, Gaëlle Choisine,
Ade Darmawan, Edith Dekyndt, Suzanne Husky,
Saodat Ismailova, Suzanne Jackson, Ann
Veronica Janssens, Joan Jonas, Pauline Julier,
Barbara & Michael Leisgen, Anne Marie Maes,
Jumana Manna, Marisa Merz, Nour Mobarak,
Jota Mombaça, mountaintcutters, Otobong
Nkanga, Kicsy Abreu Stable, Precious Okoyomon,
Elizabeth A. Povinelli, Annie Ratti, Daniel
Steegmann Mangrané, Maarten Vanden Eynde &
Musasa, Cecilia Vicuña, Adrián Villar Rojas

Redactionele Coördinatie en Projectbeheer

Wivine de Taux
Sofia Dati & Febe Lamiroy

Vertaling

Bronwyn Mahoney (FR–EN)
Marie-Françoise Dispa (EN en NL–FR)
Sis Matthé (FR en EN–NL)

Eindredactie en Proofreading in het Engels

Sheri Walter

Eindredactie en Proofreading in het Frans

Claude Fagne

Grafisch Ontwerp en Typesetting

Adriaan Van Leuven

Druk, Binding en Fotogravure

Graphius, Gent

Papier

Gedrukt op Symbol Tatami White, 115 g/m²,
en EOS 2.0, 90 g/m²
Omslag gedrukt op Sirio Color Iris, 350 g/m²

Distributie in de Benelux door Exhibitions
International, Leuven
www.exhibitionsinternational.be

Distributie buiten de Benelux door Yale University
Press, New Haven en Londen
www.yalebooks.yale.edu
www.yalebooks.co.uk

ISBN EN/FR MF 978-94-6230-398-0 (tweetalig)
ISBN YALE 978-0-300-28531-4 (tweetalig)

D/2025/703/07

Library of Congress Control Number: 2024951943

© 2025 Mercatorfonds, Zuidstraat 2, 1000

Brussel, België

© 2025 WIELS, Van Volxemlaan 354, 1190

Brussel, België

Alle rechten voorbehouden. Geen enkel deel van
deze publicatie mag worden verveelvoudigd of
overgedragen in welke vorm of op welke wijze dan
ook, elektronisch of mechanisch, met inbegrip van
fotokopie, opname of enig ander opslagsysteem
voor informatie, zonder voorafgaande schriftelijke
toestemming van de uitgever.

www.mercatorfonds.be

www.wiels.be

Omslag: Joan Jonas, *Moving Off the Land II*
(filmstill), 2019

Met dank aan de kunstenaar en Gladstone Gallery

© Joan Jonas / Artists Rights Society (ARS),
New York

Dankwoord

De tentoonstelling is gecureerd door Sofia Dati, Helena Kritis en Dirk Snauwaert.

Magisch Realisme werd mogelijk gemaakt dankzij de genereuze steun van

Fondation Willame: Luc Boelaert, Michel Delfosse, Xavier Donck, André Gordts en Jacques Verhaegen

WIELS Patrons: de heer en mevrouw Harold en Clotilde Boël, de heer en mevrouw Michel en Virginie Cigrang, de heer en mevrouw Jos en Kristine Claeys, baron en barones Nicolas en Emilie D'leteren, graaf en gravin Wolfgang en Martine de Limburg Stirum, de heer en mevrouw Pieter en Olga Dreesmann, de heer en mevrouw Filip en Ann Engelen – Gillis, de heer en mevrouw Luc en Carine Haenen – Van Aelst, mevrouw Catherine Lagrange, de heer en mevrouw Jean-Claude en Nicole Marian, de heer en mevrouw Michel en Stéphanie Moortgat, mevrouw Elisa Nuyten, chevalier van Praet d'Amerloo en de heer Harry Tappan Heher, de heer en mevrouw Christophe en Patricia Tanghe – Van Thillo, de heer en mevrouw Christian en Nathalie Van Thillo – Van Reeth, baron en barones Jean en Chantal Vandemoortele, de heer en mevrouw Antoine en Sylvie Winckler.

De tentoonstelling kreeg bijzondere steun van Acción Cultural Española (AC/E); de Franse ambassade in België en het Institut français – in het kader van EXTRA, een programma dat de Franse hedendaagse creatie in België ondersteunt; Lafayette Anticipations – Fonds de dotation Famille Moulin; Pro Helvetia – Zwitsers Kunstencentrum; het Institut Ramon Llull; Xavier Hufkens, Brussel; Mendes Wood DM, Brussel, Parijs en São Paulo; Martins&Montero, Brussel, São Paulo; Ortuzar Projects, New York; Hermès; TheMerode.

Een deel van *Magisch Realisme* is georganiseerd in samenwerking met argos centre for audiovisual arts, en andere specifieke projecten zijn opgezet in samenwerking met Kunstenfestivaldesarts, Publiek Park, TBA21, Serpentine Ecology, TONO Festival en L'Internationale Online.

We zijn bijzonder dankbaar voor de samenwerkingen met

argos centre for audiovisual arts (Laurence Alary, Inge Coolsaet, Maryam K. Hedayat, Sander Moyson, Katia Rossini, Stijn Schiffeleers, Matilde Silva Fry, Laura Smolders, Daria Szewczuk, Julia Wielgus); Jazyza Alileche; Sam Amidon; Jérôme André; Lisa Audureau; Maria Avia Estrada; Back2SoilBasics; Thomas Bartlett; Emily Bates; Cindi Beltramone; Axelle Blanc; Florence Bonnefous; Grégory Castéra; Pascaline Cattiaux; Wanling Chang; Serge Cloot; Malena Cocca; Margarita Danielyants; Ursula Davila-Villa; Maxime de la Brousse; Pauline Deschamps; Simon Devolder; Ryn Doherty; Wim van Dongen; Cécile Dugat; Stephen Faught; Juliana Fausto; Noelia Ferretti; Silvana Fiorese; Anthony Flores; Panos Fourtoulakis; Nella Franco; Maxence Geissert; Denis Gielen; Helena Gomes; Macaella Gray; Brenda Guesnet; David Gyscek; Verônica Hornyansky; Emmanuelle Indekeu; Claudio Janssens; Kateryna Kaminska; Ainsley Kass; Rebecca Lamarche-Vadel; Adam Latham; Emilie Lecouturier; Pierre Henri Leman; Sofia Lemos; Pedro Lima; Hugues Loinard; Matteo Lucchetti; Jaqueline Martins; Mónica Martins Nunes; Cesar Leonardo Martins; Brooke Matzek; Archivio Merz; Frank-Thorsten Moll; Jennifer Mora; Julia Moreira;

Kenta Murakami; Natural Contract Lab (Szenne River); Samantha Ozer; Stefania Palumbo; Stéfan Pia; Melanie Picot; Lucia Pietroiusti; Publiek Park (Jef Declercq, Anna Laganovska, Koi Persyn, Adrienne van der Werf); Markus Reymann; Tim Saltarelli; Guillermina Sgro; Margot Sparkes; Caleb Stone; Esther Tobe; Astrid Vereycken; Nicolas Verhaege; Helena Vieira Gomez; Nina Wabbes; Juan Pablo Wingeyer; Beth Zopf.

Wij danken de genereuze bruikleengevers van de tentoonstelling en de galeries van de kunstenaars

Miguel Abreu Gallery, New York; Air de Paris; Collection Lafayette Anticipations – Fonds de dotation Famille Moulin, Parijs; Collectie Musée des Arts contemporains au Grand-Hornu; Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, Berlijn; Gladstone Gallery, New York, Los Angeles, Brussel, Seoul; Marian Goodman Gallery, New York, Parijs, Los Angeles; Greenline Foundation, Parijs; Galerie Karin Guenther, Hamburg; Galerie Alain Gutharc, Parijs; Hollybush Gardens, Londen; IKOB – Museum für Zeitgenössische Kunst, Eupen; In Situ – Fabienne Leclerc, Romainville; Sylvia Kouvali, Piraeus, Londen; Kurimanzutto, Mexico-Stad, New York; Marie-France Lasry; Lisson Gallery, Londen, New York, Shanghai, Beijing, Los Angeles; Martins&Montero, Brussel, São Paulo; Lehmann Maupin, New York, Londen, Seoul; Galerie Greta Meert, Brussel; Meessen, Brussel; Ortuzar Projects, New York; Catherine Pettigas, Londen; Esther Schipper, Berlijn, Parijs, Seoul; Emilio Stabilini, Genua; Galerie Micheline Swajcer, Antwerpen; Amanda Wilkinson Gallery, Londen; Mendes Wood DM, Brussel, Parijs, São Paulo.

WIELS

Raad van Bestuur

Voorzitter

Michel Moortgat

Leden

Michel Cigrang
Martine de Limburg Stirum
Pierre Iserbyt
Frédéric Rouvez
Patricia Van Thillo
Sylvie Winckler

Algemene Vergadering

Inge de Bruin
Bart De Baere
Chris Dercon
Ann Veronica Janssens
Dimitri Jeurissen
Sophie Le Clercq
Bruno van Lierde
Willem Oorebeek
Michèle Rollé-Lejeune
Luc Tuymans
Richard Venlet
Jacques Verhaegen

Team

Artistiek Directeur

Dirk Snauwaert

Financieel en Administratief Directeur

Sophie Rocca

Hoofdcurator

Helena Kritis

Hoofd Relaties & Ontwikkeling

Diane van Impe

Relaties & Ontwikkeling

Claire Bosteels

Hoofd Communicatie, Promotie & Pers

Noor Van der Poorten

Curator

Sofia Dati

Associate Curatoren

Charlotte Friling, Pauline Hatzigeorgiou

Publiekswerking

Daphna Krygier

Registrar

Ari Hiroshige

Digitale Communicatie

Alexis Vasic

Productie & Presentatie

Nicolás García Bano, Fredji Hayebin, Jean-Baptiste Tricot

Onthaal, Events & Boekhandel

Arnaud Nourisson

Onthaal & Ticketing

Armelle Mintona

Onthaal & Onderhoud

Balaye Diallo

WIELS Club

Michèle Rollé

Residentieprogramma

Eva Gorsse

Coördinatie Park Poétik

Benoît De Wael, Dounia Mojahid, Lisa Pleysier

Stagiairs

Daphné Charitos, Pieter-Jan De Paepe, Dessislava Dimova, Alexandra Grossmann, Hélène Jacob, Febe Lamiroy, Bree Mugande, Flora Vanclooster, Alice Materassi

WIELS wordt ondersteund door

Vlaamse Gemeenschap
Fédération Wallonie-Bruxelles
Région de Bruxelles-Capitale / Brussels
Hoofdstedelijk Gewest
Vlaamse Gemeenschapscommissie (VGC)
Commission communautaire française (COCOF)
Loterie Nationale / Nationale Loterij
Duvel Moortgat
Aureus Ars & Scientia
J.P. Morgan Private Bank
Phillips
WIELS Patrons
WIELS Business Club
WIELS Club
WE Club

WIELS

Avenue Van Volxemlaan 354
B – 1190 Brussel, België
www.wiels.org