

# **The most racist show on earth?!**

*Een vergelijking tussen de etnografische tentoonstellingen uit de 19<sup>e</sup> eeuw  
en performance installatie Exhibit B door Brett Bailey.*

**BA Pre-master Algemene Cultuurwetenschappen**

**2018/2019**

**Radboud Universiteit Faculteit der Letteren**

**Bachelorwerkstuk**

**Begeleider: dr. S.M. Bultman**

**Student: Annerie Holtland**

**Studentnummer: 1030445**

**Datum: 15-06-19**

**Woordenaantal exclusief voetnoten en bijlages: 7992**

# Inhoud

INLEIDING.....	2
<i>Status Quaestionis</i> .....	4
<i>Methode</i> .....	6
<i>Theoretisch kader</i> .....	8
De menselijke dierentuin .....	8
Culturele toe-eigening.....	10
Intersectionaliteit .....	12
ANALYSE.....	14
<i>Etniciteit</i> .....	14
De rol van etniciteit in Exhibit B .....	14
Een vergelijking met de historische menselijke dierentuinen .....	16
<i>Gender</i> .....	17
De rol van gender in Exhibit B .....	17
Klasse .....	18
De rol van klasse in Exhibit B .....	18
Een vergelijking met de historische menselijke dierentuinen .....	20
CONCLUSIE.....	23
BIBLIOGRAFIE .....	25
BIJLAGES .....	28
<i>Bijlage A: Locatielijst Exhibit A en B</i> .....	28
<i>Bijlage B: Gedeelte statement The Barbican</i> .....	28
<i>Bijlage C: Fragment brief van Matthieu Goeury</i> .....	29
<i>Bijlage D: Statement van de acteurs show Edinburgh</i> .....	29
<i>Bijlage E: Semiotische analyse</i> .....	31
1. Gegevens.....	32
2. Theatrale en beeldende laag.....	32
<i>Acteurs</i> .....	31
<i>Spel</i> .....	31
<i>Verhaal elementen</i> .....	32
<i>Toneelbeeld en ruimte</i> .....	32
<i>Regie concept</i> .....	32
3. Narratieve laag.....	33
<i>Narratief</i> .....	33
<i>Titel</i> .....	33
4. Symbolische laag.....	34
<i>Betekenis van de maker</i> .....	34
<i>Betekenis door tijd en plaats</i> .....	34
5. Rol van de beschouwer.....	34
<i>Kritiek</i> .....	36

## Inleiding

Sinds 2010 toert de performance installatie *Exhibit B* van de Zuid-Afrikaanse kunstenaar Brett Bailey door Europa (locatielijst in bijlage A). Het werk bestaat uit twaalf tableaux vivants die een overzicht van de Europese koloniale geschiedenis laten zien, afgewisseld met hedendaagse taferelen van Afrikaanse vluchtelingen en wordt uitgevoerd door de theatergroep *Third World Bunfight* in wisselende formatie. Tableau vivant is Frans voor levend schilderij, het is een zwijgende statische uitbeelding van een (historische of Bijbelse) gebeurtenis. De taferelen in *Exhibit B* zijn gereconstrueerd op basis van fotoarchieven, brieven, officiële documenten en andere bronnen uit het koloniale tijdperk. Bailey heeft zijn creatieve vrijheid gebruikt om op basis van deze bronnen de tableaux vivants vorm te geven (Arya 28). De installatie is een vorm van *face-to-face theater*. De performers en de toeschouwers worden niet van elkaar gescheiden door bijvoorbeeld een glazen wand (Arya 28).

Een artikel in *The Guardian*, waarin het werk *a human zoo* werd genoemd, vormde het startschot van de vele (online) kritieken op het werk. Aangevoerd door journalist Sara Meyers leidde een protestactie (figuur 1) en online petitie <sup>1</sup> (22.874 handtekeningen) tot het afblazen van de tentoonstelling die van 23 tot 27 september 2014 in *the Barbican* in Londen zou worden getoond. Op de website van de petitie tegen *Exhibit B* werd een brief gepubliceerd geschreven door onder andere socioloog Kehinde Andrews gericht aan de directeur van

*The Barbican Centre* waarin de twee belangrijkste kritieken werden samengevat: Ten eerste herbevestigt het werk de objectificatie van het zwarte lichaam, dit is volgens de betogers een

“standard trope of mainstream popular culture, demonstrating how it is the root of how White populations understand their relationship to Black people.” Ten tweede reproduceert het werk het idee dat zwarte mensen ‘passive agents’ zijn en gebruikt kunnen worden door het witte publiek om onderling te communiceren. *The Barbican* stelde (statement zie bijlage B) niet de veiligheid van de acteurs te kunnen waarborgen en daarom de voorstellingen te annuleren. Er was geen sprake van geweld tijdens de protestacties en er werden ook geen arrestaties verricht.



Figuur.1 Poster protest Exhibit B

<sup>1</sup> <https://www.change.org/p/withdraw-the-racist-exhibition-exhibition-b-the-human-zoo>

Kern van de kritiek vormt de vergelijking met een menselijke dierentuin.<sup>2</sup> Dit racistische concept, waarbij mensen uit koloniën tentoon werden gesteld als exotische primitief levende objecten stamt uit het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw (Arteaga 270). Daarnaast wordt Bailey beticht van het exploiteren van een geschiedenis die niet tot zijn cultureel erfgoed behoort,<sup>2</sup> dit wordt culturele toe-eigening genoemd. *Exhibit B* heeft als onderwerp de koloniale geschiedenis, het werk kreeg kritiek vanuit een postkoloniale perspectief maar werd in een deel van Europa juist geprezen om de betrokkenheid met het onderwerp.<sup>3</sup> Zowel het onderwerp als de kritiek draaien om machtsverhoudingen binnen het koloniale discours. De twee grootste kritiekpunten; gelijkenis met menselijke dierentuinen en culturele toe-eigening, zullen besproken worden en bieden een kader voor een vergelijking tussen *Exhibit B* en de historische menselijke dierentuinen. Hierbij ligt de focus op het aspect ‘macht’ bekeken vanuit een intersectioneel perspectief. Er wordt onderzocht tot in hoeverre er sprake is van kritiek op, of reproductie van koloniale patronen.

Toen ik voor het eerst over *Exhibit B* hoorde, was ik diep onder de indruk en vond ik het beeld krachtig. Pas later zag ik de problematische kanten van *Exhibit B*. Deze verandering in houding ten opzichte van het werk is de reden dat ik *Exhibit B* als onderzoeksobject voor deze scriptie heb gekozen. Tijdens het schrijven van deze scriptie liep ik vaak tegen het feit aan dat ik *Exhibit B* en de kritiek op het werk, eigenlijk het hele koloniale discours door mijn eigen witte bril bekijk. Het schrijven over dit onderwerp voelt soms als een vorm van culturele toe-eigening. Door het toepassen van een wetenschappelijk benadering probeer ik dit onderwerp zo objectief mogelijk te beschrijven, maar ik ben mij van mijn gekleurde kijk op het onderwerp bewust.

---

<sup>2</sup>John O’Mahony. “Edinburgh’s most controversial show: Exhibit B, a human zoo.” *The Guardian*, 11 augustus 2014. <https://www.theguardian.com/stage/2014/aug/11/-sp-exhibit-b-human-zoo-edinburgh-festivals-most-controversial> Geraadpleegd op 09 juni 2019

Hugh Muir. “The Exhibit B slavery show has value - but who was it aimed at?” *The Guardian*, 26 september 2014. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/26/exhibit-b-london-slavery-brett-bailey> Geraadpleegd op 09 juni 2019

Kehinde Andrews, Stella Odunlami. “Is art installation Exhibit B racist?” *The Guardian*, 27 september 2014. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/27/is-art-installation-exhibit-b-racist> Geraadpleegd op 09 juni 2019

Antonia Molloy. “Exhibit B: ‘Racist’ human zoo installation criticised by protesters outside the Barbican.” *Independent*, 15 september 2014. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/exhibit-b-racist-human-zoo-installation-criticised-by-protesters-outside-the-barbican-9732793.html> Geraadpleegd op 09 juni 2019

<sup>3</sup> Ter illustratie: in een interview in 2013 op het Avignon Festival noemt Fabienne Darge het ‘magnificent’, en een ‘grand ceremony between revelation and invocation’ (‘Theatre de l’Afrique de la Colonisation celle de la Mondialisation’, *Le Monde*, 16 juli 2013,p.12).

De Weense pers noemde het ‘necessary’ (Helmut Ploebst, ‘Exotische Ausstellungsstücke in High Heels’, *Der Standard*, 19 mei 2010,p.34) en ‘impressive’ (Barbara Petsch, ‘Der Mensch als Beute und Pröapararat’, *Die Presse.com*, 20 mei 2010).

De pers in Berlin en Edinburgh belichte beide kanten van het verhaal. ‘Laura Barnett Finds Exhibit B, the South African Director Brett Bailey’s Painful Meditation on Race and Colonial History, Both Powerful and Problematic’ (Laura Barnett, ‘Edinburgh Festival 2014: Exhibit B, Playfair Library Hall, Review: “Confrontational”’, *Telegraph*, 11 augustus 2014).

Winship noemde het werk ‘disturbing but powerful’; ‘still, reflective, non-histrionic’; and ‘haunting’ (Lyndsey Winship, ‘Edinburgh Festival: Exhibit B, Playfair Library Hall – review’, *London Evening Standard*, 18 augustus 2014).

## Status Quaestionis

Om een beeld te krijgen van de aard van de menselijke dierentuinen in de negentiende eeuw en een vergelijking te kunnen maken met de menselijke dierentuin in *Exhibit B* zal er gebruik worden gemaakt van de tekst 'Looking at the Other/Seeing the Self: Embodied Performance and Encounter in Brett Bailey's *Exhibit B* and Nineteenth-Century Ethnographic Displays' van Lara Atkin. Ze beschrijft welke effecten het face-to-face theater, dat zowel de historische menselijke dierentuinen als *Exhibit B* kenmerkt, kan hebben, waaronder zelfreflectie. Het begrip *Otherness* bedacht door Said beschreven in *Orientalism* zal hierbij gebruikt worden zoals begrepen door Atkin. In het hoofdstuk 'Meeting the Zulus: Displayed Peoples and the Shows of Londen' uit het boek *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840-1910* gaat Sadiya Quereshi dieper in op de zelfreflectie die de menselijke dierentuinen teweeg brachten. Beiden teksten schetsen een beeld van de aard en de invloed van de tentoonstellingen in de negentiende eeuw zodat er een vergelijking kan worden gemaakt met *Exhibit B*.

Culturele toe-eigening (cultural appropriation) is een relatief nieuw onderzoeksgebied. De term ontstond in de jaren 80 van de vorige eeuw en is afkomstig uit de post-koloniale kritieken op het Westerse expansionisme (Oxford referentie). In het artikel 'From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation' herdefinieert Richard A. Rogers het begrip culturele toe-eigening. Rogers definieert culturele toe-eigening als het gebruiken van culturele symbolen, voorwerpen, stijlen, rituelen of technologieën door leden van een andere dominante cultuur (Rogers, 474). Dit artikel zal gebruikt worden voor de theoretisering van het begrip culturele toe-eigening. Aan de hand van kenmerken afgeleid uit de theorie van Rogers zal getoetst worden in hoeverre en op welke manier er sprake is van culturele toe-eigening bij *Exhibit B*. Het hoofdstuk 'Introduction to cultural appropriation: A Framework for Analysis' uit het boek *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation* van B. Ziff en P.V. Rao zal gebruikt worden om dieper in te gaan op culturele exploitatie en te onderzoeken welke machtsrelaties hier een rol spelen.

In 1989 introduceerde Kimberlé Crenshaw de term intersectionality of intersectionaliteit als reactie op het beperkte diversiteitsdenken van die tijd. Intersectionality kan vertaald worden als kruispuntdenken en bouwt voort op een traditie van zwart feminisme en critical race studies. Crenshaw stelt dat je de verschillende assen van identiteit, zoals klasse, gender, ras en seksualiteit niet los van elkaar kunt zien (Crenshaw 94). Intersectionaliteit draait om het samenspel van al deze verschillende identiteiten en factoren. Voor het definiëren van de term intersectionaliteit zal de definitie uit het boek *Intersectionality* geschreven door Patricia Hill Collins en Sirma Bilge gebruikt worden. De definitie luidt: 'Intersectionaliteit is een manier waarop de complexiteit in de wereld, in de mens en in de menselijke ervaring begrepen en geanalyseerd kan worden.' De gebeurtenissen in het sociale en politieke leven en je 'ik' kunnen zelden begrepen worden als gevormd door één factor. Meestal worden ze gevormd door veel verschillende factoren op verschillende manieren die elkaar wederzijds beïnvloeden. Sociale ongelijkheid, het dagelijks leven van mensen en machtsstructuren

kunnen beter begrepen worden wanneer we ze niet vanuit één perspectief op sociale verdeling beschouwen (bijvoorbeeld ras, geslacht of klasse) maar juist kijken naar de samenwerking en de wederzijdse beïnvloeding van al de factoren. (Collins en Bilge 11). Macht is een van de belangrijkste concepten binnen intersectionaliteit. In deze scriptie zal onderzocht worden hoe er machtsrelaties ontstaan op basis van etniciteit, gender en klasse. Op basis daarvan zal er een vergelijking worden gemaakt tussen de historische menselijke dierentuinen en *Exhibit B*.

Jammer genoeg heb ik het werk zelf nooit in het echt gezien. Daarom zal de analyse gedaan worden op basis van beschikbaar digitaal beeldmateriaal. Als aanvulling op de analyse zal er gebruik worden gemaakt van de tekst van Rina Arya *Whose history is it anyway The case of Exhibit B* waarin het werk nauwkeurig beschreven wordt. Arya problematiseert een aantal aspecten van het werk waaronder de afwezigheid van de witte mens in de tentoonstelling. De tekst van Lara Atkin zal hier gebruikt worden voor een analyse van de effecten van het face-to-face theater. De tekst *Towards a Civic Contract of Performance: Pitfalls of Decolonizing the Exhibitionary Complex at Brett Bailey's Exhibit B* van Karin Sieg zal gebruikt worden om de kritiekpunten op het werk te analyseren. Sieg biedt een ander perspectief op de kritiek door bijvoorbeeld het verwijt dat *Exhibit B* een menselijke dierentuin is te nuanceren.

Om inzicht te krijgen in het gedachtegoed van Brett Bailey baseer ik mij onder andere op een interview met hem door Anton Krueger en op de website van *Third World Bunfight*. De visie van de acteurs wordt duidelijk in de vele interviews die zij gaven en hun gezamenlijke statement (Zie bijlage D).

Waar de bestaande literatuur vooral de problematische aspecten in *Exhibit B* beschouwd, zal er in deze scriptie worden gekeken naar de context waarbinnen dit werk en de kritiek is ontstaan en welke plek het inneemt binnen het koloniale discours. *Exhibit B* zal vergeleken worden met de historische menselijke dierentuinen. De nadruk zal hierbij worden gelegd op de machtsrelaties binnen de historische menselijke dierentuinen, het werk en in de context van het werk. De vraagstelling van deze scriptie luidt: Hoe verhoudt de performance-installatie *Exhibit B* (2010) van kunstenaar Brett Bailey zich tot de etnografische tentoonstellingen uit de negentiende eeuw in Europa?

## **Methode**

Om antwoord te kunnen geven op deze vraag zal er eerst een literatuuronderzoek worden gedaan naar de historische menselijke dierentuin, culturele toe-eigening en intersectionaliteit. Daarna zal er een semiotische analyse van *Exhibit B* gedaan worden volgens het model van Marie-Thérèse van de Kamp. De semiotische analyse bevindt zich in bijlage E. Het model start met de formele analyse; de productie-context wordt beschreven, daarna wordt er een visuele analyse gedaan. Hierin worden beeldende en theatrale aspecten besproken zoals de acteurs, het spel, toneelbeeld en ruimte, verhaalelementen en het regieconcept. Ik baseer de visuele analyse op de aspecten die mij het meest opvallen, dit vul ik aan met de beschrijvingen van *Exhibit B* door Atkin, Sieg en Ayra. Na de visuele analyse wordt er gekeken naar de narratieve laag waarin de achtergrond verhalen van een aantal tableaux worden beschreven. De tot nu toe opgedane kennis wordt gebruikt om de symbolische laag in het werk te ontdekken. In deze laag wordt er gekeken naar de betekenis van het werk. Door het bestuderen van interviews met Bailey wordt de betekenis van de maker onderzocht. De betekenis door tijd en plaats wordt onderzocht door het contextualiseren van het werk. Er wordt zowel naar de historische als de hedendaagse context gekeken.

Het laatste onderdeel van de semiotische analyse is de rol van de beschouwer. Hier wordt gekeken naar de ervaring van de gebruiker: het publiek, de acteurs en de demonstranten. Hoewel het gebruikelijk is om alleen het publiek te beschouwen als ‘gebruiker’ binnen het semiotisch model, worden ook de acteurs als gebruiker opgenomen in de analyse. Het face-to-face theater heeft een dermate grote impact op de acteurs dat in deze analyse niet voorbij kan worden gegaan aan hun ervaring. Voor het bestuderen van de kijk van de acteur op *Exhibit B* gebruik ik statements van, en interviews met de acteurs. Dit geeft inzicht in hoe het werk zich verhoudt tot de menselijke dierentuinen en schetst een beeld van cultureel verzet; de tegenhanger van culturele toe-eigening. Desondanks dat (een deel van) de demonstranten *Exhibit B* niet zelf gezien hebben en dus geen publiek zijn, beschouw ik hen wel als gebruikers omdat de protestacties onderdeel zijn van de controversie rondom en daardoor de betekenis van het werk.

De bevindingen uit de semiotische analyse zullen, met behulp van de informatie uit de hoofdstukken menselijke dierentuin en culturele toe-eigening, geïnterpreteerd worden in het hoofdstuk analyse. De analyse wordt gedaan aan de hand van aspecten uit het intersectioneel denken en is geen volledige intersectionele analyse. Er wordt een vergelijking gemaakt tussen de historische menselijke dierentuinen en *Exhibit B* met de focus op machtsrelaties op basis van assen van identiteit van de aspecten etniciteit, klasse en gender. Hierin wordt ook gekeken naar culturele toe-eigening omdat dit functioneert binnen en bijdraagt aan een oneerlijke machtsrelatie die bijna één op één te relateren is aan de voormalige koloniale verhoudingen.

Waar de beschrijving van de historische menselijke dierentuin zich vooral richt op de aspecten etniciteit en gender, zal de analyse van *Exhibit B* ook kijken naar klasse. Het intersectioneel denken leert ons dat de verschillende assen van identiteit niet los van elkaar gezien kunnen worden en

gezamenlijk een machtsconstructie creëren. Klasse is het meest opvallende aspect in *Exhibit B*, daarom wordt deze meegenomen in de analyse. Alhoewel intersectionaliteit gekenmerkt wordt door denken in verwevenheid worden de drie aspecten eerst afzonderlijke besproken om meer inzicht en helderheid te geven in de analyse. De conclusie zal de machtsrelaties en de verwevenheid tussen de drie aspecten gezamenlijk bespreken. Dan zal duidelijk worden hoe *Exhibit B* zich verhoudt tot de menselijke dierentuinen uit de negentiende eeuw.



## Theoretisch kader

### *De menselijke dierentuin*

Brett Bailey baseerde zijn herinterpretatie van de menselijke dierentuinen op het boek *Africans on Stage* geschreven door Bernth Lindfors uit 1999 (krueger 3). Het fenomeen menselijke dierentuin, of etnografische tentoonstelling, stamt uit het einde van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste eeuw en komt voort uit het kolonialisme. In de menselijke dierentuin worden ‘exotische’ mensen als objecten met interessante wetenschappelijke waarde tentoongesteld voor een Europees publiek (Coombes 214). Zij voeren choreografieën op waaruit de ‘barbaarsheid’, het gevaar en de traditionele gebruiken van hun stam moet blijken (Sieg 253). De tentoongestelde mensen worden geobjectiveerd door de manier van presenteren, zo worden zij bijvoorbeeld aangeduid met nummers en gepresenteerd als onderzoeksobject. Met deze objectificatie komt grote macht gepaard, wanneer je een mens tot object maakt kan je de verschrikkelijkste dingen met ze doen (O’Mahony). Historicus en curator van een tentoonstelling over menselijke dierentuinen in het museum *Quai Branly* (Parijs, 2011-12) Pascal Blanchard stelt in de tentoonstellingscatalogus dat de menselijke dierentuin een wereldwijd systeem creëert, dat door middel van visuele en theatrale strategieën dominantie uitdraagt en ‘othering’ teweeg brengt. Dit denken in jij tegenover de ander, Europeaan tegenover Afrikaan, zorgt voor uitsluiting op het gebied van etniciteit.

In teksten over negentiende-eeuwse etnografische tentoonstellingen wordt het effect van de face-to-face ontmoeting beschreven, de nadruk wordt met name gelegd op het veroorzaken van zelfreflectie door het kijken naar elkaar. Lara Atkin stelt dat zelfreflectie een aantal verschillende manieren van kijken mogelijk maakt afhankelijk van het perspectief van de individuele toeschouwer. Soms bevestigde het kijken naar een Zuid-Afrikaanse acteur het idee van aangeboren superioriteit van de Europeaan over de Afrikaan voor de toeschouwer. Het zelfreflectieve-aspect zorgde ervoor dat de menselijke dierentuinen belangrijke plekken werden waar werd nagedacht over de behandeling van de inheemse bevolking van de Britse koloniën (Qureshi, 184).

Het kijken naar de ander werd in zowel socio-evolutionaire discoursen als etnologische studies naar niet Europeanen als reisverhalen van missionarissen en reizigers beschreven (Atkin 145). Een bezoeker van een etnografische tentoonstelling van zes San mensen in de *Egyptian Hall* in Londen in juni 1847 maakte een illustratie voor het *London News* (meest populaire weekblad toen) en schreef hierbij het volgende:

The first effect on entering the room may be repulsive; but the attentive visitor soon overcomes this feeling and sees in the benighted beings before him a fine subject for scientific investigation as well as a scene for popular gratification, and rational curiosity. It was strange, too, in looking through one of the windows of the room into the busy street; to reflect that by a single turn of the head might be witnessed the two extremes of humanity—the lowest and the highest of the races—the wandering savage, and the silken baron of civilization. (Anoniem, “Bosjesmans,” *Illustrated London News*, June 12, 1847).

De bezoeker noemt hier de drie hoofdthema's van etnografische tentoonstellingen: wetenschappelijk onderzoek, populair genot en 'rationele nieuwsgierigheid'. Hieruit blijkt dat de etnografische tentoonstellingen sterk hebben bijgedragen aan het beeld dan Europeanen hadden van niet Westerse mensen in de negentiende eeuw. De tentoonstellingen waren vaak de plekken waar de Britten voor het eerst mensen zagen die niet uit Europa kwamen (Qureshi 180). De tentoonstellingen waren gebaseerd op het idee dat wanneer vermaak, 'wetenschappelijke' educatie en een onwetend publiek worden gecombineerd, het publiek niet alleen een ander 'ras' ontmoet, maar ook leert over hun manieren en gewoontes (Atkin 145).

Het gebruik van 'hoogste' en 'laagste' als onderscheidingscategorieën tussen mensen geeft de mate aan waarin de etnologische classificatie onderdeel was van het populaire raciale discours in de negentiende eeuw. Het indelen in categorieën wordt bevestigd door de manier van kijken; niet alleen door het zien van de tentoongestelde mens, maar ook door de zelfreflectie en het maken van een vergelijking op het gebied van mate van beschaving naar de maatstaven van de Europeaan zelf. Het bekeken worden en daarmee de objectificatie van de tentoongestelden bevestigd de machtsverhouding tussen de Europeanen en de tentoongestelden. In een ooggetuigenverslag (1810) van een menselijke dierentuin geschreven door Anne Jackson worden de tentoongestelden beschreven als 'poor, poor creatures'. Deze reactie toont sympathieke betrokkenheid waarvoor identificatie nodig is, een proces waarbij je je in de ander moet verplaatsten. Filosoof Adam Smith stelt in *Theory of Moral Sentiments* dat sympathieke betrokkenheid zelfreflectief is: de bezoeker kan zich alleen een reactie van zijn medemens voorstellen wanneer hij veronderstelt dat dit dezelfde reactie is als de zijne (Smith 9). De reactie 'poor, poor creatures' beperkt zich tot medelijden en is geen complete identificatie. Het is geen medelijden tussen twee gelijken maar stelt de bezoeker boven de tentoongestelde. De ontmoeting tussen de twee mensen begint op een individueel niveau maar mondt al snel uit tot een mondiaal denken over de verschillen tussen de Europeaan en de Afrikaan en welke positie zij ten opzichte van elkaar zouden moeten innemen (Atkin 145). Dit zelfreflectie-aspect van de etnografische tentoonstellingen droeg bij aan de verstoorde machtsrelatie tussen Europeanen en Afrikanen en de daaruit voortvloeiende slechte manier van behandelen van de inwoners van de koloniën (Qureshi 184).

Performance wetenschapper Diana Taylor stelt dat op het moment van een interculturele ontmoeting, niet Europese lichamen werden geïnterpreteerd binnen de kaders van een raciaal discours dat al gevormd was in tekstuele representaties en eerdere interculturele ontmoetingen (Taylor 93). De inheemse kennis werd als primitief beschouwd en daarom als minderwaardig. Daarnaast werden de etnografische tentoonstellingen vaak begeleid door een lezing over de gewoontes en manieren van de inheemse volkeren waarbij de 'acteurs' deze uitbeelden. Hiermee werd het racistische discours gereproduceerd dat al op grote schaal werd verspreid door middel van populaire etnologische en antropologische teksten en (fictieve) reisverhalen (Taylor 93).

Saartje Baartman (gegeven naam door slavenhouders, echte naam niet bekend) was de beroemdste van de Khoikhoivrouwen die tentoongesteld werden in de menselijke dierentuinen als *Hottentot-Venus* in de 19<sup>e</sup> eeuw. Baartman had een opvallende vrouwelijke lichaamskenmerken, zo had zij vergrote schaamlippen en een prominent achterwerk (steatopygie). In de negentiende eeuw was een groot achterwerk een schoonheidsideaal. Na de dood van Baartman verrichte anatoom Georges Cuvier sectie op haar lichaam. Onder andere haar hersenen en genitaliën werden geprepareerd voor onderzoek. Sander Gilman stelt dat het pathologiseren van de seksualiteit van de zwarte vrouw in de Westerse cultuur zijn oorsprong vindt in medische onderzoeken en autopsies die zijn gedaan naar (de geslachtsdelen) van Saartje Baartman. Gilman stelt dat in de negentiende eeuw men van mening was dat de zwarte vrouw slechts primitieve seksuele driften had en dat de genitaliën hier als uiterlijke kenmerken van werden gezien (Gilman 85). Gilman koppelt de interesse in de vermeende anatomische afwijkingen van Saartje Baartman aan de socio-evolutionistische discoursen, omdat de pathologisering van de verlengde schaamlippen en steatopygia van Baartman bijdroeg aan de (psychologische) beheersing van de seksualiteit van de zwarte vrouw door de witte man (Gilman 107).

De etnografische vertoningen hadden grote invloed op de maatschappelijke debatten over de sociale impact van raciale diversiteit aan het einde van de negentiende eeuw. Hierdoor hebben de tentoonstellingen perceptie over de inheemse volken uit de Britse koloniën onder de Britse bevolking sterk beïnvloed. Het aantal verslagen over de etnografische tentoonstellingen en de wijde verspreiding was groot. Het is belangrijk te vermelden dat er bij onderzoek naar negentiende-eeuwse bronnen de visie van de performers ontbreekt. Het is dus onmogelijk hun verhaal te reconstrueren. Spivak noemt dit *epistemic violence* van koloniale kennisvorming, hiermee wordt bedoeld dat de representatievormen waarmee de Afrikaanse volken gekarakteriseerd en geobjectifeerd worden automatisch ook het meest dominante bronmateriaal is dat beschikbaar is voor analyses (Spivak 82). Hierdoor is het dus onmogelijk om iets te weten te komen over het gezichtspunt en de beleving van het niet westerse subject.

### *Culturele toe-eigening*

Alle handelingen van toe-eigening worden niet bepaald door de intentie toe te eigenen maar gevormd door de sociale, economische en politieke context waarin zij voorkomen. Als gevolg hiervan zijn machtsrelaties tussen culturen de basis geworden voor het categoriseren van vormen van culturele toe-eigening (Rogers 476). Rogers herdefinieert culturele toe-eigening als het gebruiken van culturele symbolen, voorwerpen, stijlen, rituelen of technologieën door leden van een andere dominante cultuur (Rogers 474). In de meeste gevallen is het onmogelijk culturele toe-eigening te voorkomen wanneer twee culturen met elkaar in contact komen, zelfs als dit virtueel contact betreft.

Culturele toe-eigening is onlosmakelijk verbonden met cultuurpolitiek en de assimilatie en exploitatie van gemarginaliseerde en gekoloniseerde culturen. Daardoor is het ook niet los te zien van

de strijd en de weerstand van gemarginaliseerde culturen tegen dominante culturen (Rogers, 474). Rogers maakt onderscheid tussen vier soorten toe-eigening, namelijk: Uitwisseling (Exchange), Dominantie (Dominance), Exploitatie/uitbuiting (Exploitation) en Transculturatie/hybridisering (Transculturation). Toe-eigening door uitwisseling vindt plaats bij wederzijdse uitwisseling van culturele elementen tussen culturen met een gelijkwaardige machtspositie. Dominante toe-eigening of culturele overheersing vindt met name binnen een koloniale context plaats, waarbij een dominante cultuur elementen uit een ondergeschikte cultuur gebruikt en opneemt binnen haar eigen cultuur. De dominante cultuur bepaalt de norm, deze wordt opgelegd aan de ondergeschikte cultuur. Uitbuitende culturele toe-eigening is een vorm van toe-eigening waarbij er geen sprake is van uitwisseling, toestemming of passende compensatie voor het gebruiken van culturele elementen. Bij transculturatie is er sprake van een situatie waarin culturele elementen gezamenlijk gecreëerd worden door meerdere culturen. Hierbij is het onmogelijk om één cultuur als dé culturele oorsprong aan te wijzen (Rogers 477). Culturele dominantie en exploitatie functioneren binnen een oneerlijke binaire machtsrelatie, die bijna één op één te relateren is aan de voormalige koloniale verhoudingen. Cultureel verzet is het verzet van een ondergeschikte cultuur tegen een dominante cultuur en vindt plaats binnen culturele dominantie (Rogers 499). Bij het beoordelen tot in hoeverre en op welke manier er sprake is van culturele toe-eigening is het van belang te kijken naar de socio-politieke context van het kunstwerk los van de intenties van de maker (Rogers 476).

Omdat *Exhibit B* de meeste kenmerken van uitbuitende culturele toe-eigening vertoont zal er verder worden ingegaan op deze vorm. Deze vorm van toe-eigening richt zich op het vercommercialiseren en de inlijving van elementen van een achtergestelde cultuur zonder hier een passende compensatie voor te geven. Bij handelingen van culturele exploitatie lijkt het vaak alsof de koloniserende cultuur de gekoloniseerde cultuur accepteert en op positieve wijze benadert. Toch wordt ook hierdoor de machtspositie van de dominante cultuur herbevestigd, zeker in de context van het neokolonialisme (Buescher, Ono 132). Ziff en Rao onderscheiden vier bezwaren tegen culturele exploitatie. Het eerste bezwaar is culturele degradatie, toe-eigening kan de integriteit van het cultureel erfgoed schaden door er op een verkeerde manier naar te verwijzen of te gebruiken (9). Het tweede bezwaar draait om het behoud van culturele elementen. Culturele elementen, objecten en symbolen worden het best begrepen in hun originele context, waarbij de prioriteit moet liggen bij de onderdrukte cultuur. Het derde bezwaar is het ontnemen van materieel voordeel: culturele elementen uit het heden en verleden worden ten onrechte benut voor financieel gewin. Het vierde bezwaar is het niet erkennen van de onafhankelijkheid van de onderdrukte cultuur. Westerse wetsystemen ondersteunen niet alleen het gebruiken van andermans cultuur zonder vergoeding, zij weerhouden ook de onderdrukte culturen van het protesteren tegen deze toe-eigening. Onderdrukte culturen hebben geen vergelijkbare controle over het gebruik van hun cultuur erfgoed vanwege een oneerlijke toegang tot hulpbronnen (geld, macht, netwerk) en de gevestigde orde (14).

### *Intersectionaliteit*

De schrijvers van het boek *Intersectionality* Patricia Hill Collins en Sirma Bilge noemen Afro-Amerikaanse vrouwen als voorbeeld om het concept intersectionaliteit uit te leggen. In de jaren 60 en 70 van de vorige eeuw viel deze groep buiten de boot bij zowel de anti-racistische sociale bewegingen, het feminisme en de vakbonden die opkwamen voor de rechten van de werknemer. Al deze initiatieven richtten zich op één categorie en stellen deze boven de andere. De bewegingen richtten zich respectievelijk op ras, geslacht en klasse. De vrouwen hadden te maken met alle drie de machtsrelaties omdat zij tegelijkertijd zwart, vrouw en arbeider waren. Het feit dat de bewegingen slechts één focus hadden, maakte dat zij niet toereikend waren om de complexe problematiek van de vrouwen in kaart te brengen.

Intersectionaliteit kan inzicht bieden in de complexiteit van het probleem van de Afro-Amerikaanse vrouwen. Het beschrijft en analyseert hoe machtsverhoudingen met elkaar verbonden zijn en elkaar onderling beïnvloeden. Etniciteit, klasse, gender, seksualiteit, handicap, afkomst, religie en leeftijd zijn variabelen in de analyse en verwijzen naar bepalende sociale verdeling en of ongelijkheid. Deze categorieën krijgen hun betekenis binnen machtsrelaties zoals racisme, seksisme, heteroseksisme en klasse-ongelijkheid. In de analyse zal ingegaan worden op de variabelen etniciteit, klasse en gender en de machtsrelaties racisme, seksisme en klasse-ongelijkheid.

Wanneer intersectionaliteit als analytische methode wordt gebruikt zijn er een aantal kernconcepten die terugkeren. De kernconcepten: sociale ongelijkheid, macht, relationaliteit en sociale context zijn van toepassing op *Exhibit B* en zullen besproken worden. Deze kernconcepten komen niet altijd (op dezelfde wijze) terug binnen een complex onderwerp (Hill Collins, Bilge 27) en zijn belangrijke factoren binnen de machtsrelaties.

Grote *sociale ongelijkheid* is de katalysator van het intersectioneel denken, het uitgangspunt is dat dit zelden wordt veroorzaakt door één oorzaak. Het leven en de identiteit van mensen worden gevormd door veel verschillende factoren op verschillende manieren, *macht* speelt hierin een hoofdrol. Deze factoren vormen samen in elkaar grijpende, of botsende machtsrelaties die elkaar beïnvloeden. In een intersectioneel kader is er géén sprake van puur racisme of puur seksisme, racisme en seksisme krijgen betekenis in relatie tot elkaar. Machtsrelaties hebben betrekking op de levens van mensen, hoe zij zich verhouden tot elkaar en wie een voordeel heeft ten opzichte van de ander binnen sociale interacties (Hill Collins, Bilge 28). Om de toegenomen sociale ongelijkheid in de wereld te begrijpen onderzoekt intersectioneel denken hoe combinaties van racisme, klasse uitbuiting en seksisme samen sociale ongelijkheid creëren.

Intersectioneel denken ziet verbindingen tussen onderdelen die vaak als onafhankelijk en soms tegenovergesteld werden gezien. Bijvoorbeeld de *relationaliteit* tussen meerdere identiteiten en hoe deze samen functioneren binnen een machtsrelatie. Relationeel denken verwerpt het binair denken. Het hanteert een zowel/als kader in plaats van een of/of kader. Het richt zich niet op de verschillen maar op de overeenkomsten (Hill Collins, Bilge 29). Omdat intersectioneel denken machtsrelaties

zoals racisme, seksisme en klasse-ongelijkheid door een lens van gezamenlijk gevormde constructies ziet, moeten zij beschouwd worden vanuit de *sociale context*. Door te contextualiseren worden de verbanden bloot gelegd (Hill Collins, Bilge 29).

## Analyse

De machtsrelaties en verhouding tussen zwart en wit vormen het uitgangspunt van de kritiek. Etniciteit, geslacht en klasse zijn variabelen binnen de kritiekpunten, zij krijgen hun betekenis binnen machtsrelaties. Aan de hand van deze variabelen zullen de machtsrelaties racisme, seksisme en klasseongelijkheid die in en rond het werk *Exhibit B* te zien zijn besproken worden en zal er een vergelijking worden gemaakt met de historische menselijke diertuinen.

### Etniciteit

#### *De rol van etniciteit in Exhibit B*



Figuur 2 *Civilizing the natives*

In *Exhibit B* onderzoekt Bailey de manieren waarop de representatie van zwarte Afrikanen als de belichaming van het racistische koloniale discours, dat het primitieve in lichaam en cultuur benadrukt, is gebruikt om koloniaal geweld te rechtvaardigen (Atkin 138). Bailey zegt over de Exhibit serie: “In dit werk kijk ik naar hoe Europeanen het Afrikaanse lichaam representeerden en hoe deze verdraaide weergave van de werkelijkheid heeft geleid tot een serie van acties en een deel van deze verschrikkelijke acties legitimeerde.” (Krueger 7). Bijvoorbeeld het tableau *Civilizing the natives* (figuur 2), hierin wordt het verhaal verteld van de reactie van de Duitse koloniale regering op de Herero opstand in 1904. We zien een vrouw in een concentratiekamp die gedwongen wordt de schedels van vermoorde familieleden schoon te maken zodat ze naar Duitsland opgestuurd kunnen worden voor een antropologische studie. In de tableau zien we de ideologie van de ‘beschavingsmissie’ terug door de nadruk te leggen op de relatie tussen de antropologische studies die gebruikt werden als basis voor de discursieve constructie van de Afrikaan als biologisch inferieur aan de Europeaan en de genocide op de Hereros en de Namibiërs door het Duitse koloniale regime (Krueger 7).

Etniciteit is bepalend in *Exhibit B*; de witte kunstenaar Bailey stelt de Afrikaan ten toon. Dit veroorzaakte ophef. Atkin stelt dat Bailey een verhaal creëert over witte postkoloniale schuld en toont als tegenhanger niet de Afrikaanse reactie en het verzet (Atkin 153). De historische witte mens, die een centrale rol speelde in het kolonialisme als kolonist en slavenhouder, is pijnlijk afwezig in de tableau over de verschrikkingen van het kolonialisme.

*Exhibit B* toont ook hedendaags racisme door tableaux toe te voegen die hedendaagse asielzoekers tonen. *Survival of the fittest* (figuur 3) is hier een voorbeeld van. Dit is een verwijzing naar de theorie van Darwin die leert dat de best aangepaste soort zal overleven. Dit is een pijnlijke verwijzing naar het tableau dat het waargebeurde verhaal van de Sudanese immigrant vertelt die overleed tijdens zijn deportatievlucht.



Figuur 3 *Survival of the fittest*

Ook de (sociale) context van de kunstenaar zelf is van belang om mee te nemen. Bailey stelt dat hij een persoonlijke verbintenis met het onderwerp heeft. Als witte Zuid-Afrikaan heeft hij de eerste 27 jaar van zijn leven de gevolgen van Apartheid van dichtbij meegemaakt. In een interview van *Kultur Struktur* spreekt Bailey over zijn ervaringen van het leven onder een regime dat structureel onderscheid maakt tussen mensen op basis van huidskleur. Alle personen met gezag in zijn leven, zoals familie, docenten en institutionele autoriteiten zoals de politie maakten deel uit van deze structuur. De apartheid was een systeem dat niet alleen onderscheid maakt tussen wit en zwart maar een ideologie creëerde waarbij het mishandelen van zwarte mensen gelegitimeerd werd. *Exhibit B* refereert niet expliciet naar de Apartheid, maar wel naar de onophoudelijke onderdrukking van zwarte



mensen door witte mensen. In interviews en statements over zijn werk onthoudt Bailey zich van oordelen. Hij stelt dat hij slechts de geschiedenis representeert en het oordelen aan de kijker overlaat. Als reactie op de kritiek en annulering van de tentoonstelling zegt hij: ‘Ze hebben mij het recht ontnomen om als witte Zuid-Afrikaan op mijn manier over racisme te spreken.’ Het is naïef van Bailey te denken dat het representeren van de racistische geschiedenis onschuldig is en dat je je als kunstenaar kunt onthouden van oordelen. Het werk is controversieel, de kunstenaar zal altijd geassocieerd worden met het gedachtegoed van het werk.

#### *Een vergelijking met de historische menselijke dierentuinen*

Zoals Blanchard stelt creëert de menselijke dierentuin een systeem dat ‘othering’ teweeg brengt en zorgt voor uitsluiting op het gebied van etniciteit. De opzet van de menselijke dierentuin, het kijken naar de Afrikaanse acteurs bevestigde het idee van aangeboren superioriteit van de Europeaan en had grote invloed op het beeld dat de Europeaan had van de Afrikaan. Het zelfreflectie aspect van de menselijke dierentuinen droeg bij aan de verstoorde machtsrelatie tussen Europeanen en Afrikanen en de daaruit voortvloeiende slechte manier van behandelen van de inwoners van de koloniën. *Exhibit B* bouwt voort op het raciale discours dat Bailey tracht aan de kaak te stellen. Door de tentoonstelling vanuit het witte perspectief te tonen wordt de zwarte cultuur op de tweede plek gezet.

Waar er in de literatuur over de menselijke dierentuinen sprake is van *epistemic violence* is er rondom *Exhibit B* wel ruimte voor verslaglegging van de beleving van de tentoongestelden, de acteurs in dit geval. Aan het einde van de tentoonstelling bevond zich een ruimte waarin de beweegredenen van de acteurs om mee te doen te lezen waren. Ook in de media hebben zij zich gezamenlijk en individueel geuit (zie bijlage D en E). Veel van de acteurs uit *Exhibit B* steunen Bailey, onderschrijven zijn boodschap en zien het meedoen aan de tentoonstelling als een vorm van cultureel verzet. De visie van de acteurs staat in groot contrast met de critici die het werk als onderdrukking van de zwarte mens zien. Het is, gezien de kritiek op het werk, ironisch dat het protest en het daaruit voortkomende afblazen van de tentoonstelling zwarte acteurs beroofde van hun recht op artistieke expressie en het uiten van hun mening (Atkin 141).

Alle acteurs uit de theatergroep *Third World Bunfight* zijn van Afrikaanse afkomst. Het woord *bunfight* kan zowel theekransje als verhit debat betekenen. De, door Bailey bedachte, naam van de groep kan zowel denigrerend als cynisch opgevat worden. Enerzijds benadrukt het de indeling van landen in de wereld in categorieën van welvaart en ontwikkeling anderzijds bagatelliseert het de postkoloniale problematiek door het te bestempelen als *bunfight*.

Het werk categoriseert op basis van ras en afkomst en objecteert de acteurs. Alle tableaux worden begeleid door een korte tekst in de stijl van de menselijke dierentuinen uit de negentiende eeuw, zo worden de acteurs aangeduid met nummers, wordt het land van herkomst benoemd en worden de mensen aangeduid als *objects trouvés*. Anders dan in de historische dierentuinen wordt ook

de historische achtergrond van het narratief geduid en het publiek wordt ook genoemd als onderdeel van het tableau. Een ander groot verschil met de historische menselijke diertuinen is het gebrek aan beweging. Waar er in de negentiende eeuw levendige choreografieën werden opgevoerd staan de acteurs in *Exhibit B* doodstil. Hun blik is het enige expressiemiddel.

## Gender

### *De rol van gender in Exhibit B*

Door de tentoongestelden in de negentiende-eeuwse menselijke diertuinen en de acteurs in *Exhibit B* te laten zwijgen, en door de manier van tentoonstellen worden zij gereduceerd tot een lichaam. Een deel van de acteurs, inclusief vrouwen, heeft een ontbloot bovenlichaam. In de tableau *A place in the sun* en *Hottentot Venus* worden de lichamen van de vrouwen expliciet geseksualiseerd. In *A Place in the Sun* (figuur 4) zien we een zwarte vrouw, vastgeketend aan een bed, ze kijkt in de spiegel en wacht om verkracht te worden. In het tableau zien we sporen van de verkrachter: een geweer tegen de muur en een officieren uniform op het bed. Dit tafereel is gebaseerd op het waargebeurde verhaal van een kolonel die zwarte vrouwen misbruikte in ruil voor eten, dit wordt uitgelegd op het tekstbordje bij het tableau. In *Hottentot Venus* zien we een naakte Saartje Baartman, ronddraaiend op een sokkel. Dit tableau is een directe verwijzing naar Saartje Baartman die als Hottentot Venus tussen 1810 en 1815 werd tentoongesteld vanwege haar opmerkelijke uiterlijke kenmerken (Atkin 137).



Figuur 4 *A place in the sun*

### *Een vergelijking met de historische menselijke dierentuinen*

Zoals in het hoofdstuk over de menselijke dierentuinen werd beschreven droeg het onderzoek doen naar de lichamelijke kenmerken van Saartje Baartman bij aan de (psychologische) beheersing van de seksualiteit van de zwarte vrouw door de witte man (Gilman 107). *Exhibit B* toont het sekse-specifieke geweld tegen de vrouw in de menselijke dierentuinen.

Naast deze rol is er ook een andere rol voor de vrouw weggelegd. Het publiek van *Exhibit B* wordt welkom geheten door een zwarte vrouw. Zij bedeeft hen een nummer toe en dwingt het publiek in stilte te wachten. De vrouw bepaalt wie de tentoonstelling binnengaat door willekeurig de nummers omhoog te houden. Dit geeft de zwarte vrouwelijke acteur een machtige positie en bekritiseert het, door de menselijke dierentuin geschetste, beeld van de zwarte vrouw als seksueel afwijkend of onderdanig aan de kaak.

### **Klasse**

#### *De rol van klasse in Exhibit B*



Figuur 5 Het publiek

De installatie is een vorm van face-to-face theater. Het kijken naar ‘de ander’ en het feit dat andere personen als ‘de ander’ gepresenteerd worden creëert een bepaalde manier van kijken. In de historische menselijke dierentuinen werd het kijken gestructureerd door de manier van kijken, bijvoorbeeld door een etnologische bril of met een blik vol medelijden (*poor, poor creatures*). Hoe fysiek dichtbij de ontmoeting ook was, toch creëerde het ontmoeten van elkaar ook afstand en hiërarchie. De tentoongestelden zijn constant bezig met het interpreteren en reageren op de verschillende reacties van de verschillende toeschouwers (Atkin 150). De acteurs worden in *Exhibit B* in de rol van de ‘ander’ geforceerd door middel van het face-to-face theater. Hierdoor is het aan hen te reageren en te anticiperen op de reactie van de bezoeker en niet andersom. De bezoeker wordt als uitgangspunt genomen, de acteurs komen daardoor op plek twee. Naast klasse-ongelijkheid kan dit ook gezien worden als vorm van racisme. De acteurs zijn allemaal zwart. Ik neem aan dat het publiek

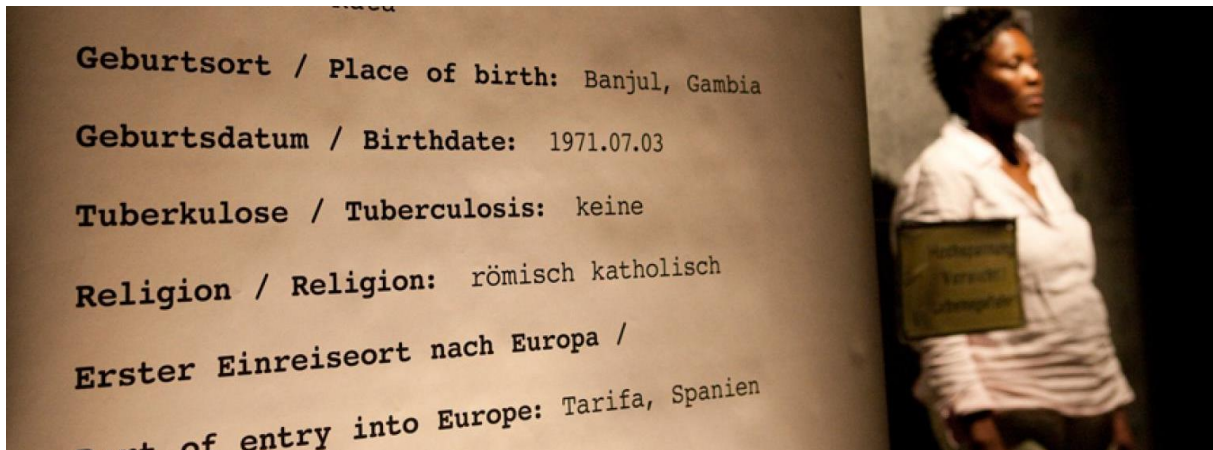
overwegend wit is (figuur 5), aangezien de populatie witte mensen in Europa hoger ligt, die bevolkingsgroep vaker kunst bezoekt en de positieve kritiek vooral vanuit die hoek kwam. In zowel de historische menselijke dierentuin als in *Exhibit B* heeft de witte mens een bevoorrechte positie ten opzichte van de zwarte mens.

Het face-to-face theater brengt nog een ander interessant aspect naar voren; de bezoeker wordt zelf ook onderdeel van de voorstelling waardoor zij net als de acteurs interessante objecten worden. Dit wordt bevestigd door de zaalteksten waarin ook de bezoeker als onderdeel van een tableau beschreven wordt. Het feit dat de acteurs in de tableaux vivants alleen met hun blik expressie kunnen uitdrukken wordt door de critici als het wederom monddood maken van de zwarte mens uitgelegd. Atkin stelt juist dat de stilte ruimte biedt voor overdenking en dat de blik een krachtig middel is om de boodschap van *Exhibit B* over te brengen.

Het kijken naar elkaar gebeurt vanaf beide kanten, *the gaze* is wederkerende handeling. Een bezoeker zei hierover: "The negotiation back and forth—what was most powerful was that they were set up as tableaux, as static images, and yet it's a body with the eyes who are returning the gaze." (Krueger 7) De acteurs worden het publiek dat kijkt naar de bewegende mensen in de ruimte. *The Gaze* wordt een daad van verzet die tegen de traditionele rollen indruisen. Zowel het publiek als de acteurs kunnen zich niet verbergen bij deze vorm van theater (Atkin 144).

De brief van de zwarte socioloog Kehinde Andrews aan *the Barbican* heeft bijgedragen aan het annuleren van de tentoonstelling. Acteur Stella Odunlami zei hierover: 'zwarte kunstenaars hebben niet de autoriteit om te beoordelen wat wel en niet acceptabel is, zwarte sociologen blijkbaar wel.' Dit kunnen we typeren als een vorm van klasse-ongelijkheid. Andrews die de hoogopgeleide klasse vertegenwoordigd heeft wel invloed, Odunlami (destijds nog student) die de (ongeschoolde) kunstenaars vertegenwoordigde niet. Veel van de performers zijn asielzoeker (Sieg 251), en/of jong en aan het begin van hun carrière. Hierdoor hebben zij een mindere economische en sociale positie ten opzichte van de witte, oudere, gevestigde Bailey. Ook de factor leeftijd speelt in deze zaak dus een rol.

In het verlengde van deze ongelijkheid ligt de regisseur-acteur verhouding. Bailey dirigeert, ensceneert en bepaalt tot in de puntjes hoe de acteurs eruit zien, waar ze staan, hoe ze staan, welk narratief ze vertellen, hoe ze moeten kijken en zelfs hoe ze zich moeten voelen. De acteurs staan doodstil in een passieve houding, Bailey dwingt hen de bezoekers strak aan te kijken. Dit zou gezien kunnen worden als onderdrukking, maar ook simpelweg als de taken die horen bij de baan van regisseur. Stella Odunlami speelde *Gevonden object nummer 2* (figuur 6) een asielzoekster. Ondanks de objectificatie door haar rol is Odunlami van mening dat het werk een verhaal vertelt dat gedeeld moet worden met de wereld, ze betreurt het feit dat deze kans haar ontnomen is (Odunlami, Andrews 8). Ook actrice Priscilla Adade-Helledy deelt deze mening. We werden totaal monddood gemaakt door de mensen die zeiden dat ze anti-racisten waren." (JS Rafaëli).



Figuur 6 *Gevonden object nummer 2*

Veertien internationale theaters, festivals en kunstinstituten vormden samen een blok tegen de kritiek op *Exhibit B*. Zij schreven een brief om het werk van Bailey te verdedigen (fragment uit de brief in bijlage C). Los van de inhoudelijke kant van de brief toont het vormen van een blok van gevestigde instellingen tegenover een groep mensen met protestborden een vorm van klasse-ongelijkheid aan. Het vierde bezwaar van Ziff en Rao op culturele exploitatie; het niet erkennen van onafhankelijkheidsclaims, onderschrijft dit. Westerse (wet)systemen (het blok van veertien kunstinstituten, de gevestigde klasse) weerhouden de onderdrukte culturen van het protesteren tegen deze toe-eigening. Onderdrukte culturen hebben geen vergelijkbare controle over het gebruik van hun cultuur erfgoed vanwege een oneerlijke toegang tot hulpbronnen (geld, macht, netwerk) en de gevestigde orde (Ziff en Rao, 14). Alhoewel de wens van de demonstranten werd ingewilligd, werd dit uiteindelijk niet op grond van de argumenten van de demonstranten gedaan. Doordat *The Barbican* de voorstelling uiteindelijk om veiligheidsoverwegingen heeft afgeblazen wordt het debat over het daadwerkelijke onderwerp uit de weg gegaan, dit zou getypeerd kunnen worden als een vorm van institutionele apathie (Arya 35). Sara Myers zei hierover in haar statement: ‘de zwarte gemeenschap weigert rijke witte liberalen voor hun te laten bepalen wat racisme is.’ Ondanks een succesvolle protestactie is er sprake van klasse-ongelijkheid.

#### *Een vergelijking met de historische menselijke dierentuinen*

Het historische narratief, gecreëerd door Bailey in *Exhibit B*, benadrukt voortdurend het contrast tussen de barbaarse behandeling van de Afrikanen en de zelfrepresentatie van de Europese culturen. Een goed voorbeeld hiervan is het tableau waarin een slaaf met ijzeren masker wordt uitgebeeld, op de achtergrond zien we een stilleven dat doet denken aan de schilderijen van de Nederlandse meesters (figuur 7). We zien een dissonantie tussen de ‘hoge’ cultuur van de Nederlandse Gouden eeuw en de gruwelijkheden van de Atlantische slavenhandel die beiden de 17e eeuw in Nederland kenmerkten. Sieg stelt dat er een essentieel verschil is tussen *Exhibit B* en de menselijke dierentuin. In de negentiende-eeuwse menselijke dierentuinen werden de verschrikkingen van het koloniale geweld,

de onderdrukking, de uitbuiting en de genocides nadrukkelijk weggelaten, in tegenstelling tot *Exhibit B* dat juist deze gruwelijke kant toont (Sieg 253). Toch blijft de traditionele rolverdeling deels in werking, de witte mens organiseert en alleen de zwarte mens wordt tentoongesteld en is stil.



Figuur 7-

*Exhibit B* tracht, net als de negentiende-eeuwse menselijke dierentuinen, het publiek te onderwijzen: In de negentiende eeuw over de primitieve mensen, dat een gevoel van superioriteit teweeg bracht bij het witte publiek. In de hedendaagse versie over de verschrikkingen van het kolonialisme en hedendaagse vormen van racisme, dit brengt het gevoel van schaamte teweeg.

De witte toeschouwer wordt geconfronteerd met zijn of haar relatie tot het kolonialisme en het hedendaagse asiel en immigratiebeleid. Gevolg hiervan is dat de zwarte toeschouwer (onbedoeld) wordt geconfronteerd met de geschiedenis van het objectiveren en systematisch dehumaniseren van zijn of haar voorouders en zichzelf (Atkin 138). De witte bezoeker heeft de luxe de indrukken van zich af te laten glijden, de zwarte acteur en de zwarte bezoeker hebben dit niet, het is hun dagelijkse realiteit. Net als de menselijke dierentuinen in de negentiende eeuw draait deze tentoonstelling om het gevoel van de bezoeker. Bailey creëert een nieuw narratief voor de 21<sup>e</sup> eeuwse bezoeker. Het werk leent zich voor boetedoening en catharsis, stelt performance onderzoeker Lisa Skwirblies, niet voor doorgaand onderzoek en genoegdoening (Skwirblies in Sieg 254).

Waar er in de historische menselijke dierentuinen sprake was van *Epistemic Violence* van de koloniale kennisvorming, kan er beredeneerd worden dat er in *Exhibit B* ook sprake is van *Epistemic Violence* doordat de visie en de mening van de acteurs uit de onderdrukte cultuur niet gehoord en erkend wordt. De protestanten kopieerden de onderdrukking van zwarte expressie waar *Exhibit B* van beschuldigd wordt door de zwarte acteurs op hun beurt het recht op het opvoeren van een stuk dat

zoveel kansen bood voor zwarte acteurs en artiesten, artiesten die vaak ondervertegenwoordigd zijn in de producties van vooraanstaande culturele instellingen zoals *The Barbican*, te ontzeggen (Atkin 144).

## Conclusie

De onderzoeksvraag luidde: Hoe verhoudt de performance-installatie *Exhibit B* (2010) van kunstenaar Brett Bailey zich tot de etnografische tentoonstellingen uit de negentiende eeuw in Europa? Levert het werk wel kritiek op de menselijke dierentuinen zoals Bailey stelt te doen, of reproduceert *Exhibit B* de koloniale patronen? Laten we beginnen met het terugkijken naar de twee grootste kritiekpunten: culturele toe-eigening en recreëren van menselijke dierentuin.

*Exhibit B* kan gezien worden als vorm van uitbuitende culturele toe-eigening. De manier waarop er met de variabelen etniciteit en klasse wordt omgegaan binnen *Exhibit B* maakt dat er sprake is van racisme en klasse-ongelijkheid wat zorgt voor een oneerlijke machtsrelatie. De witte kunstenaar gebruikt een deel van de geschiedenis die niet tot zijn erfgoed behoort (eticiteit) (Bailey is een witte Zuid-Afrikaan en heeft geen voorouders die tot slaaf gemaakt waren), om een kunstwerk te maken waar hij voordeel uit haalt door middel van aanzien, roem en geld (klasse). Bailey vraagt hiervoor geen toestemming van de zwarte gemeenschap (eticiteit). Hij maakt gebruik van zwarte acteurs waarvan een deel vluchteling is. De machtsverhouding tussen de beginnende, niet gevestigde acteurs en de gevestigde Bailey is uit balans (klasse). Het onderwerp en de gecreëerde oneerlijke machtsrelatie zijn één op één te relateren aan de voormalige koloniale relaties. *Exhibit B* toont de historische culturele dominantie maar is door de vorm en context zelf een vorm van culturele exploitatie. Het acteerwerk van de zwarte acteurs kan gezien worden als vorm van cultureel verzet, maar doordat het door Bailey geënceneerd wordt kan zelfs het verzet gezien worden als een vorm van toe-eigening.

*Exhibit B* toont een aantal confronterende overeenkomsten met de historische menselijke dierentuinen; de manier van mensen tentoonstellen, de objectificatie, de rolverdeling, de witte mens als uitgangspunt, de aanwezigheid van *epistemic violence* en het forceren van de acteurs in de rol van 'de ander'. Toch zijn er ook een aantal essentiële verschillen; de acteurs worden niet gedwongen, er zijn hedendaagse taferelen toegevoegd die het onderwerp een nieuw perspectief geven, er wordt koloniaal geweld getoond en de witte mens is ook onderdeel van de tentoonstelling geworden door vermeld te worden op de tekstbordjes en door de blik van de acteur waarmee ook zij bekeken worden. De wederkerende 'gaze' is een krachtig middel om in stilte een boodschap over te brengen waardoor de acteurs een daad van verzet kunnen verrichten.

In de negentiende-eeuwse menselijke dierentuinen is er sprake van grote ongelijkheid voornamelijk op basis van etniciteit en gender dit zorgde voor een oneerlijke machtsverhouding (racisme en seksisme) tussen de Europeaan en de Afrikaan. De analyse laat zien dat er in *Exhibit B* ook sprake is van sociale ongelijkheid op basis van etniciteit, gender en klasse en dat deze aspecten niet los van elkaar te zien zijn. Het onvoldoende erkennen van de visie van de acteurs door de critici toont deze relationaliteit en laat zien dat koloniale patronen zoals epistemic violence nog steeds van kracht zijn.

Het werk leent zich vooral voor boetedoening en verzet, het is onwaarschijnlijk dat het significante verandering teweeg brengt. Bailey trachtte met *Exhibit B* te kijken hoe Europeanen het



Afrikaanse lichaam representeerden en de gevolgen hiervan. Onbedoeld of bedoeld draagt *Exhibit B* en de situatie eromheen op haar beurt zelf ook bij aan de reproductie van deze koloniale patronen en de sociale ongelijkheid die daar uit voortvloeit. Doordat *Exhibit B* als vorm van uitbuitende culturele toe-eigening gezien kan worden, functioneert het binnen machtsstructuren die hun oorsprong kennen in het koloniale verleden.

Tegelijkertijd spiegelt het werk de koloniale praktijken en het hedendaags racisme, hiermee levert het werk kritiek. Vooral the gaze speelt hierin een belangrijke rol. *Exhibit B* nodigt uit tot overdenking, maar faciliteert niet actief een maatschappelijk debat over sociale ongelijkheid veroorzaakt door racisme, seksisme en klasse-ongelijkheid. Waar de historische menselijke diertuin het raciale discours beïnvloedde en bijdroeg aan oneerlijke machtsverhoudingen, stelt *Exhibit B* dit aan de kaak maar draagt niet bij aan het creëren van sociale gelijkheid. *The Barbican* heeft hier, naar mijn mening, grove steken laten vallen. Door het annuleren van de tentoonstelling om veiligheidsredenen en het gebrek aan een inhoudelijke benadering bagatelliseert *the Barbican* het onderwerp tot controversie in plaats van een levensecht probleem.

## Bibliografie

- Antonia Molloy. "Exhibit B: 'Racist' human zoo installation criticised by protesters outside the Barbican." *Independent*, 15 september 2014. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/exhibit-b-racist-human-zoo-installation-criticised-by-protesters-outside-the-barbican-9732793.html> Geraadpleegd op 9 juni 2019
- Arteaga, J. S. "Physical anthropology and human "zoos": the exhibition of natives as a scientific popularization practice on the threshold of the 20th century. *Asclepio; archivo iberoamericano de historia de la medicina y antropologia medica*, 62(1), 2010 269-292.
- Arya, Rina. "Whose history is it anyway? The case of ExhibitB." *Journal for Cultural Research*, 22:1, 2018, 27-38, DOI: 10.1080/14797585.2018.1426476.
- Atkin, Lara. "Looking at the Other/Seeing the Self: Embodied Performance and Encounter in Brett Bailey's Exhibit B and Nineteenth-Century Ethnographic Displays." *Safundi*, 16:2, 2015, 136-155, DOI: 10.1080/17533171.2015.1022415.
- Bailey, Brett. *Exhibit A, B en C*. 2010-2014, performance installatie
- Blanchard, Pascal, Gilles Boetsch, and Snoep N. Jacomijn. *Human Zoos: The Invention of the Savage*. Arles [France: Actes Sud, 2011. Print.
- Buescher, D. T., & Ono, K. A. (1996). Civilized colonialism: Pocahontas as neocolonial rhetoric. *Women's Studies in Communication*, 19, 127–153.
- Coombes, A. E. *Reinventing Africa: Museums, material culture and popular imagination*. New Haven, CT: Yale University Press, 1994.
- Crenshaw, K. "Mapping the margins: Intersectionality, identity politics and violence against women of color. " In M. Fineman & R. Mykitiuk (eds.), *The public natura of private violence*, New York: Routledge, 1994 pp. 93-118.
- Gilman, Sander L. *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca: Cornell University Press, 1985
- Guardian Stage (Ed). "Exhibit B: is the 'human zoo' racist? The performers respond" *The Guardian*, 5 september 2014. <https://www.theguardian.com/culture/2014/sep/05/exhibit-b-is-the-human-zoo-racist-the-performers-respond> geraadpleegd op 09 juni 2019.
- Hill, Collins P, and Sirma Bilge. *Intersectionality*, 2016.
- Hugh Muir. "The Exhibit B slavery show has value - but who was it aimed at?" *The Guardian*, 26 september 2014. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/26/exhibit-b-london-slavery-brett-bailey> Geraadpleegd op 09 juni 2019
- John O'Mahony. "Edinburgh's most controversial show: Exhibit B, a human zoo." *The Guardian*, 11 augustus 2014. <https://www.theguardian.com/stage/2014/aug/11/-sp-exhibit-b-human-zoo-edinburgh-festivals-most-controversial> Geraadpleegd op 09 juni 2019
- JS Rafaeli, "Performers in London's 'Racist' Human Zoo Exhibit Are Angry It's Been Shut Down," *Vice*, 26 September 2014, online

- Kehinde Andrews, Stella Odunlami. "Is art installation Exhibit B racist?" *The Guardian*, 27 september 2014. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/27/is-art-installation-exhibit-b-racist> Geraadpleegd op 09 juni 2019
- Krueger, A. "Gazing at exhibit A: Interview with Brett Bailey." *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 9(1), 2013, 1–13.
- Krueger, A. *Experiments in Freedom: Explorations of Identity in New South African Drama*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2010, pp. 153–70.
- Kultur Struktur. (2014). Brett Bailey <http://vimeo.com/KulturStruktur/Videos>; <http://vimeo.com/114078324> Geraadpleegd op 9 juni 2019
- Lindfors, B. (Ed.). *Africans on stage: Studies in ethnological show business*. Bloomington: Indiana University Press, 1999
- Odunlami, S., Andrews, K. "Is art installation Exhibit B racist." *The Guardian*, 27 september 2014, p. 8.
- O'Mahony, J. "Edinburgh's most controversial show: Exhibit B, a human zoo." *The Guardian*, 11 augustus 2014.
- Qureshi, Sadiah. "Meeting the Zulus: Displayed Peoples and the Shows of London, 1853–79." *Popular Exhibitions, Science and Showmanship, 1840–1910*, red. Joe Kember, John Plunkett en Jill A. Sullivan., London: Pickering and Chatto, 2012, pp. 183–199.
- Rogers, R. A. "From cultural exchange to transculturation: A review and reconceptualization of cultural appropriation." *Communication Theory*, 16, 2006, 474–503.
- Santovec, Mary Lou. "The Necessity of Intersectionality: A Profile of Dr. Kimberlé Crenshaw." *Women in Higher Education*, vol. 26, no. 3, 2017, pp. 8–9., doi:10.1002/whe.20414.
- Sieg, Katrin. "Towards a Civic Contract of Performance: Pitfalls of Decolonizing the Exhibitionary Complex at Brett Bailey's Exhibit B." *Theatre research international*, vol 40, nummer 3, 2015, pp 250–271. doi:10.1017/S0307883315000346.
- Smith, Adam. *Theory of Moral Sentiments*. 3rd ed. London: A. Miller, 1767.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?." *Marxism and the Interpretation of Culture*, red. C. Nelson and L. Grossberd, Urbana, IL: University of Chicago Press, 1988, pp. 66–111
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Ziff, B., & Rao, P. V. (1997). Introduction to cultural appropriation: A framework for analysis. In B. Ziff & P. V. Rao (Eds.), *Borrowed power: Essays on cultural appropriation* (pp. 1–27). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

### Afbeeldingen

Alle afbeeldingen zijn foto's van Exhibit B genomen tijdens verschillende tentoonstellingen

Figuur 1 Sara Meyers, Poster protest, [www.change.org](http://www.change.org), 24 september 2014,

<https://www.change.org/p/withdraw-the-racist-exhibition-exhibition-b-the-human-zoo/u/8242960>

Figuur 2 'Civilizing the natives', [www.thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/](http://www.thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/)

Figuur 3 Survival of the fittest ', [www.thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/](http://www.thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/)

Figuur 4 'A place in the sun', [www.thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/](http://www.thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/)

Figuur 5 'Gevonden object nummer 2', [www.thirdworldbunfight.co.za](http://www.thirdworldbunfight.co.za)

Figuur 6 Slaaf met ijzeren masker omringt door stilleven van bloemen,  
<https://www.cbc.ca/radio/thecurrent/the-current-for-april-20-2015-1.3040089/exhibit-b-human-zoo-sparks-art-and-censorship-controversy-1.3040096>

## **Bijlages**

### **Bijlage A: Locatielijst Exhibit A en B**

*Exhibit A en B* hebben op veel aantoongevende kunstfestivals gestaan waaronder:

*Kunsten Festival des Arts* in Brussel België

*Foreign affairs festival* Berlijn Duitsland

*National Arts Festival* in Grahamstown Zuid-Afrika

*Holland Festival* Amsterdam, Nederland

*Avignon Festival* Frankrijk

*Edinburgh International Festival* Schotland

*Territoria Festival* Moskou Rusland.

*Exhibit A en B* zijn te zien geweest in enkele theaters waaronder:

*Kiasma Centre* Helsinki

*The Barbican* Londen

*Theatre Gerard Philippe* in Parijs

Bron: Third World Bunfight. <http://thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/> Geraadpleegd op 9 juni 2019

### **Bijlage B: Gedeelte statement The Barbican**

“It became impossible for us to continue with the show because of the extreme nature of the protest and the serious threat to the safety of performers, audiences and staff”

“Given that protests are scheduled for future performances of Exhibit B we have had no choice but to cancel all performances of the piece. We find it profoundly troubling that such methods have been used to silence artists and performers and that audiences have been denied the opportunity to see this important work.

“Exhibit B raises, in a serious and responsible manner, issues about racism; it has previously been shown in 12 cities, involved 150 performers and been seen by around 25,000 people with the responses from participants, audiences and critics alike being overwhelmingly positive.”

“We respect people’s right to protest but are disappointed that this was not done in a peaceful way as had been previously promised by campaigners,” the spokesperson said. “We believe this piece should be shown in London and are disturbed at the potential implications this silencing of artists and performers has for freedom of expression.”

Bron: Hugh Muir. “Barbican criticises protesters who forced Exhibit B cancellation.” *The Guardian*, 24 september 2014. <https://www.theguardian.com/culture/2014/sep/24/barbican-criticise-protesters-who-forced-exhibit-b-cancellation> Geraadpleegd op 9 juni 2019.

### **Bijlage C: Fragment brief van Matthieu Goeury**

Statement namens veertien internationale theaters, festivals en kunstinstituten die in de afgelopen vier jaar *Exhibit A* of *Exhibit B* hebben geproduceerd of geprogrammeerd om het werk van Brett Bailey te verdedigen.

*‘Wij erkennen het recht van mensen om te protesteren tegen elk kunstwerk dat de bedoeling heeft te provoceren, uit te dagen en aan te zetten tot reflectie en dialoog, maar wij zijn van mening dat de manier waarop het werk van Brett Bailey werd geannuleerd de grenzen van het protest overschrijdt en zich op het gebied van de censuur begeeft. Als artistiek directeur, programmeur en promotor hebben wij de productie gezien en staan volledig achter dit theaterstuk, dat een kritiek is op koloniale tentoonstellingen en menselijke diertuinen. Wij verwerpen de opvatting dat Exhibit B deze spektakels van ontmenselijking en exotificatie naspeelt. Het is op geen enkele wijze een racistisch kunstproject, maar duidelijk juist het tegenovergestelde hiervan.’*

Bron: Moira van der Wijden. ‘Grote ophef over vermeend racistisch werk Brett Bailey’ *De Theaterkrant*, 7 oktober 2014. <https://www.theaterkrant.nl/nieuws/barbican-centre-london-cancel-exhibit-b/> Geraadpleegd op 9 juni 2019

### **Bijlage D: Statement van de acteurs show Edinburgh**

*As performers in Exhibit B, we stand perfectly still and are stared at for hours. The references to human zoos and ethnographic displays in the media are a simple but narrow description of what we believe the show to be. At first glance at the materials, it is easy to assume that we are nothing but objects, repeating the worst of the racist and dehumanising aspects of the human zoos referred to in the petition(s) to cancel the exhibition. Standing, exhibited in this manner, we can state explicitly that we are not objects during the exhibition. We are human, even more so when performing.*

*We find this piece to be a powerful tool in the fight against racism. Individually, we chose to do this piece because art impacts people on a deeper emotional level that can spark change. The exhibit does not allow for any member of the audience, white, black or otherwise, to disassociate themselves from a system that contains racism within it. As a white South African, despite not having the lived experience of black people, Brett Bailey recognises that he is not outside of the system that allows for racism to exist.*

*Further, we are proud to be black performers in this piece; to represent our history, our present and ourselves by playing the various characters taken from the record books. Each character is presented with information and context in a stunning display that allows the audience to absorb information intellectually and react viscerally. By recognising that we are all part of a system that uses race to dehumanise takes the exhibit from a purely confrontational space to a conversational one,*

*where each spectator is challenged to think of what part they play in the system, be it oppressed or oppressor.*

*Right from the audition process, we were well aware of what we were getting into. During the rehearsals, we were made aware that we could leave if we felt uncomfortable and were trained in standing for extended periods, making eye contact and conducted breathing exercises to enable us to perform. Each audience member walks in alone into the exhibit, and each performer is exhibited in their own tableau vivant. Each performer is instructed by Brett to look into the eyes of each audience member. On arrival, at the first tableau, most people don't even recognise that human beings are standing there. For a moment, particularly for the first few, we are objects. Then, our eyes meet. In that moment when our eyes meet, we cease to be objectified and become human. Some people literally jump back. Some break into tears; others immediately look away. Others still gaze deeper as their eyes well up. As they move through the exhibit, we watch them and witness anger, grief, pity, sadness, compassion. Above all, we witness a dawning of awareness. This is why we keep doing this, and would keep on doing it, if we could.*

*Whether they realise the atrocities committed in Africa, or the modern day racialised injustice faced by black people today (as illustrated by asylum seekers – “the found objects”), each audience member is struck by something different, and for different reasons, but they do leave with something. They cry because they didn't know what was done. They cry because they realise how it is still being done. They cry because they realise that the past impacts the present. They cry because they experienced this personally. They cry because they didn't. Reading the pages and pages of comments from the audience left at the end of the exhibit attests to this, but we don't need to read that. We see it in their eyes.*

Bron

Guardian Stage. “Exhibit B: is the 'human zoo' racist? The performers respond” *The Guardian*, 5 september 2014. <https://www.theguardian.com/culture/2014/sep/05/exhibit-b-is-the-human-zoo-racist-the-performers-respond> geraadpleegd op 09 juni 2019.

## **Bijlage E: Semiotische analyse**

Productiecontext:

### *1. Gegevens*

*Exhibit B* (2012) is een kunstwerk van de Zuid-Afrikaanse kunstenaar Brett Bailey (1967) en vormt het tweede onderdeel van de *Exhibit* series. Voorafgaand aan de controversiële tentoonstelling *Exhibit B* toerde *Exhibit A* meer dan vier jaar door Europa. *Exhibit B* richt zich op het kolonialisme in het Belgische en Franse Congo, de Nederlandse Antillen en het Duitse Zuid-West Afrika. De tentoonstelling toerde voornamelijk langs Europese festivals maar ook in Rusland en Zuid-Afrika. Lijst met locaties bijgevoegd in bijlages. Bailey was voornemens de nadruk in *Exhibit C* te leggen op het kolonialisme door de Britten, Portugezen en Italianen in Afrika. *Exhibit C* was gepland voor 2015, maar heeft door de ophef rondom *Exhibit B* nooit plaatsgevonden (Arya, 27,28). Het werk bestaat uit 12 tableaux vivants met ieder een eigen titel. Tableau vivant is Frans voor levend schilderij, het is een zwijgende statische uitbeelding van een (historische of bijbelse) gebeurtenis. De koloniale taferelen in *Exhibit B* zijn gereconstrueerd op basis van fotoarchieven, brieven, officiële documenten en andere bronnen uit het koloniale tijdperk. Bailey heeft zijn creatieve vrijheid gebruikt om op basis van deze bronnen de tableaux vivants vorm te geven (Arya 28). Het is belangrijk te vermelden dat de tableaux vivants niet op elke tentoonstelling er exact hetzelfde uitgezien hebben.

Analyse:

### *2. Theatrale en beeldende laag*

#### *Acteurs*

De *Exhibit* Series werden uitgevoerd door *Third World Bunfight*, de performers groep die al 20 jaar wordt gerund door Brett Bailey. Eerdere producties waren ook experimentele performances met als voornaamste onderwerp de post-koloniale situatie in Afrika en de historische en hedendaagse relaties tussen Afrika en het Westen. Alle acteurs zijn van Afrikaanse afkomst (Bron website TWB). De samenstelling van de cast verschilt (deels) per locatie, veel van de performers zijn asielzoekers (Sieg 251). Alle acteurs zijn doodstil, alleen het zingende Namibische koor doorbreekt de stilte. De kapsels, kostuums en grime zijn representatief voor hoe de performers tijdens de etnografische tentoonstellingen in de negentiende eeuw eruit zagen. We zien veel kledingstukken van leer en andere ruwe materialen, kralen en veel bruintinten. Een deel van de acteurs, inclusief vrouwen, heeft een ontbloot bovenlichaam.

#### *Spel*

De acteurs staan doodstil in een passieve houding, met hun blik kijken ze de bezoekers strak aan.



### *Verhaal elementen*

Alle tableaux worden begeleid door een korte tekst in de stijl van de menselijke diertuinen uit de negentiende eeuw, zo worden de acteurs aangeduid met nummers, wordt het land van herkomst benoemd en worden de mensen aangeduid als gevonden voorwerp.

### *Toneelbeeld en ruimte*

De installatie is een vorm van face-to-face theater. De performers en de toeschouwers worden niet van elkaar gescheiden door bijvoorbeeld een glazen wand (Arya 28). De ruimte waarin de tentoonstelling zich afspeelt is erg donker, de tableaux zijn sterk uitgelicht.

Aan het einde van de tentoonstelling bevond zich een reflectieruimte waarin bezoekers de motivatie van de acteurs om mee te doen konden lezen. Deze ruimte fungeerde tevens als disclaimer om het publiek ervan te overtuigen dat de acteurs vrijwillig meededen (Arya, 33)

Er zijn drie typen taferelen te onderscheiden.

Type 1: Taferelen waarin het beeld dat er in de negentiende eeuw van de natuurlijke leefomgeving van de Afrikaan bestond wordt gerepresenteerd. Achter de acteurs hangen prints van Afrikaanse landschappen. Verschillende acteurs hebben meetlint om lichaamsdelen. Er hangen veel jachttrofeeën van dieren die in het land van herkomst van de performers wonen. Bij de taferelen staan tafels waarop landkaarten liggen, kaarten met staaltjes huidskleuren, en papieren met aantekeningen.

Type 2: Taferelen waarin slaven uit de negentiende eeuw worden gerepresenteerd. De acteurs dragen slavenkettingen en een acteur draagt een muilkorf. Er zijn veel rekvisieten bij deze taferelen. Bij het tafereel *Civilizing the Natives* zien we bijvoorbeeld schedels.

Type 3: taferelen waarin we hedendaagse gebeurtenissen als gevolg van racisme zien. Er zijn bijvoorbeeld mugshots te zien van de performers.

### *Regie concept*

Aan het begin van de ruimte leest de bezoeker de volgende woorden “*Exhibit B* is geen theatervoorstelling. Het is een tentoonstelling. Neem de tijd om alle tableaux goed te bekijken en laat u niet opjagen door de volgende bezoeker” (<https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/exhibit-b~b270e26e/>) De bezoekers worden één voor één toegelaten en gevraagd in volledige stilte de schemerige tentoonstellingsruimte te betreden.

### 3. Narratieve laag

#### *Narratief*

In *A Place in the Sun* zien we een zwarte vrouw, vastgeketend aan een bed, ze kijkt in de spiegel en wacht om verkracht te worden. In het tableau zien we sporen van de verkrachter: een geweer tegen de muur en een officieren uniform op het bed. Dit tafereel is gebaseerd op het waargebeurde verhaal van een kolonel die zwarte vrouwen misbruikte in ruil voor eten vermeld het tekstbordje. In het tafereel *Survival of the Fittest* dat te zien was op de tentoonstelling in Londen, zien we een Sudanese immigrant vastgebonden aan een rij vliegtuigstoelen. Hij heeft tape over zijn mond. Deze tableau verteld het verhaal van de man die stikte en stierf tijdens zijn deportatievlucht. Bij dit tableau is een lijst te zien met de namen van alle mensen die de afgelopen vijf jaar zijn gestorven tijdens een uitzettingsvlucht in Europa. Hiermee wordt een verband gelegd tussen het harde hedendaagse Europese asiel-en immigratiebeleid en het koloniale geweld uit het verleden. Dit confronteert het publiek met hun mogelijke medeplichtigheid aan het hedendaagse geweld (Atkin 138). Het Namibische koor doorbreekt de stilte. De zangers zijn gevangen in witte pilaren, de hoofden steken er boven uit. Dit tableau verwijst naar de genocide op de Hererobevolking en Namibiërs als reactie op de Herero opstand in 1904. Het koor zingt klaagliederen in het Nama, Otjiherero, Oshiwambo, Tswana, and isiXhosa ter nagedachtenis aan alle slachtoffers (Atkin 140). *Civilizing the Natives* toont een Herero vrouw die wordt gedwongen de schedels van overleden gevangenen uit een concentratiekamp in Duits Zuid-West Afrika schoon te maken. De schedels waren bedoeld voor wetenschappelijk onderzoek (Ayra, 28,29). In *Hottentot Venus* zien we een naakte Saartjie Baartman, ronddraaiend op een sokkel in een glazen vitrine. Dit tableaux is een directe verwijzing naar het tentoonstellen van de echte Saartjie Baartman die als *Hottentot Venus* tussen 1810 en 1815 werd tentoongesteld vanwege haar opmerkelijke uiterlijke kenmerken (Atkin 137).

#### *Titel*

De titel *Exhibit B* is tweeledig, het verwijst naar een bewijsstuk voor een jury in de Angelsaksisch rechtspraaktraditie. Tegelijkertijd verwijst de titel ook naar tentoonstellen wat doet denken aan de human zoo exposities uit de negentiende en twintigste eeuw.

#### 4. Symbolische laag

##### *Betekenis van de maker*

In *Exhibit B* onderzoekt Bailey de manieren waarop de representatie van zwarte afrikanen als de belichaming van het racistische koloniale discours, dat het primitieve in lichaam en cultuur benadrukt, is gebruikt om koloniaal geweld te rechtvaardigen (Atkin 138). Bailey zegt over de Exhibit serie: “ in dit werk kijk ik naar hoe Europeanen het Afrikaanse lichaam representeerden en hoe deze verdraaide weergave van de werkelijkheid heeft geleid tot een serie van acties en een deel van deze verschrikkelijke acties legitimeerde. Als voorbeeld noem ik *civilizing the natives*, dit tableau verteld het verhaal van de reactie van de Duitse koloniale regering op de Herero opstand in 1904. We zien een Hereo vrouw in een concentratiekamp die gedwongen wordt de schedels van vermoorde familieleden schoon te maken zodat ze naar Duitsland opgestuurd kunnen worden voor een antropologische studie. In de tableau zien we de ideologie van de ‘beschavingsmissie’ terug door de nadruk te leggen op de relatie tussen de antropologische studies die gebruikt werden als basis voor de discursieve constructie van de Afrikaan als biologisch inferieur aan de Europeaan en de genocide op de Hereros en de Namibiërs door het Duitse koloniale regime (Kruger, “Gazing at Exhibit A,” online).

##### *Betekenis door tijd en plaats*

Het historische narratief, gecreëerd door Bailey in *Exhibit B*, benadrukt voortdurend het contrast tussen de barbaarse behandeling van de Afrikanen en de zelfrepresentatie van de Europese culturen. Een goed voorbeeld hiervan is het tableau waarin een slaaf met ijzeren masker wordt uitgebeeld, op de achtergrond zien we een stilleven dat doet denken aan de schilderijen van de Nederlandse meesters. We zien een dissonantie tussen de ‘hoge’ cultuur van de Nederlandse Gouden eeuw en de verschrikkingen van de Atlantische slavenhandel die beiden de 17e een in Nederland kenmerkten. De acteurs worden geobjectiveerd door het gebruik van nummers, de teksten ‘gevonden voorwerp’, het noemen van het land van herkomst in plaats van de naam van de persoon. ‘Gevonden voorwerp’ verwijst naar het gebruik binnen de kunsthistorie waar esthetisch interessante objecten als zodanig beschreven worden.

Gebruikscontext:

#### 5. Rol van de beschouwer

De reacties van het overwegend witte publiek op het werk werden gekenmerkt door emoties als schaamte en ongemak, deze worden opgewekt door het één-op-één theater zonder grens tussen acteur en publiek. De toeschouwer wordt bijna in het tableau geplaatst ( Kruger, Gazing

at Exhibit A). De witte toeschouwer wordt hierdoor geconfronteerd met zijn of haar relatie tot het kolonialisme en het hedendaagse asiel en immigratiebeleid. Gevolg hiervan is dat de zwarte toeschouwer ( onbedoeld) wordt geconfronteerd met de geschiedenis van het objectifieren en systematisch dehumaniseren van zijn of haar voorouders en zichzelf (Atkin 138). Alhoewel het gebruikelijk is om alleen het publiek te beschouwen als ‘gebruiker’ binnen het semiotisch model, neem ik ook de acteurs op in mijn analyse. Het face-to-face theater heeft een dermate grote impact op de acteurs dat ik in deze analyse niet voorbij kan gaan aan hun ervaring.

Een aantal van de acteurs hebben hun keuze om mee te doen in de media verantwoord. Een van hen is de Nigeraanse asielzoekster Stella Odunlami, ze speelde *Gevonden object nummer 2*. Odunlami legt uit wat er gebeurde tijdens haar auditie: ‘Bailey heeft tijdens de auditie zijn bedoelingen duidelijk gemaakt. Hij legde uit hoe het stuk een groots kritiek vormde op de verschrikkingen in het koloniale tijdperk (Odunlami, Andrews, 8).

Als reactie op de kritieken heeft Bailey een aantal statements van de acteurs op zijn Facebook geplaatst. Vanwege veiligheidsoverwegingen gebeurde dit veelal anoniem. Veel van de acteurs uit *Exhibit B* steunen Bailey en onderschrijven zijn boodschap. Een lid van het Namibische koor ‘C’ zegt het volgende: Part of this exhibition concerns my country’s history. I am Namibian. The story about the heads that were cut off is about my ancestors. This project is very important to me, because not only have I learned about my own history, but I am able to share that information with others (Peter Boenisch, “From Brett Bailey,” online). ‘C’ stelt dat de tentoonstelling hem in staat heeft gesteld een bijdrage te kunnen leveren aan het vertellen van een verhaal dat vaak niet erkent wordt in zowel Europa en Namibië ( Atkin 141). Een andere performer ‘S’ “Until we have the courage to take shared ownership of the stories that tell us who we once were, we will remain in limbo; ignorant to how little around us had changed and too powerless to advance.” De visie van ‘S’ staat in groot contrast met de critici die het werk als onderdrukking van de zwarte mens. Het is ironisch dat het protest en het daaruit voortkomende afblazen van de tentoonstelling zwarte acteurs berooft van hun recht op artistieke expressie en het uiten van hun mening (Atkin 141).

De actrice Priscilla Adade-Helledy zei het volgende over het sluiten van de tentoonstelling: "In al mijn ervaringen met racisme heb ik nog nooit iemand tegen me laten zeggen: 'jij mag jouw kunst niet uitvoeren.' We werden totaal monddood gemaakt door de mensen die zeiden dat ze anti-racisten waren." (JS Rafaeli, “Performers in London’s ‘Racist’ Human Zoo Exhibit Are Angry It’s Been Shut Down,” Vice, 26 September 2014, online). Volgens Adade-Helledy kopieerden de protestanten de onderdrukking van zwarte expressie waar *Exhibit B* van beschuldigd werd door de zwarte acteurs op hun beurt het recht op het opvoeren van een stuk dat zoveel kansen bood voor zwarte acteurs en artiesten, artiesten die

vaak ondervertegenwoordigd zijn in de producties van vooraanstaande culturele instellingen zoals *The Barbican*, te ontfemen (Atkin 141).

### *Kritiek*

Journalist en activist Sara Meyers voerde het protest en de boycot aan welke tot de annulering van de tentoonstelling hebben geleid. De hashtag #BoycottTheHumanZoo ging viraal. Online werd er ruim 25.000 keer een petitie getekend tegen het tentoonstellen van *Exhibit B* (Atkin 137). Op de website van de petitie worden de twee belangrijkste kritieken samengevat. Firstly, that the performance reinforced the objectification of the black body, which the protestors argued, is a “standard trope of mainstream popular culture, demonstrating how it is the root of how White populations understand their relationship to Black people.” Secondly, that it “reproduces the idea that Black people are passive agents, who are used as conduits for White audiences to speak to each other” (Open letter to Nicholas Kenyon from Dr Kehinde Andrews and Others,”). *The Barbican* heeft uiteindelijk de tentoonstelling geannuleerd op basis van veiligheidsrisico’s, niet om inhoudelijke redenen. Hierdoor gaat *The Barbican* het debat over de controversie rondom het werk uit de weg, dit zou getypeerd kunnen worden als een vorm van institutionele apathie. Twee maanden na Londen werden er ook grote protesten georganiseerd bij het *Théâtre Gérard Philipe* in de Parijze voorstad Saint-Denis. Door het protest vonden slechts twee van de achttien geplande voorstellingen plaats (Arya, 35). Brett Bailey voelt zich onterecht beschuldigd. In *The Guardian* van 24 september 2014. zegt hij: ‘De intentie waarmee ik *Exhibit B* maakte was nooit haat, angst, of het hebben van vooroordelen. Het gaat over liefde, respect en verontwaardiging. Degenen die hebben veroorzaakt dat *Exhibit B* moet worden gecancelled zien het werk als racistisch. Ze hebben mij het recht ontnomen om als witte Zuid-Afrikaan op mijn manier over racisme te spreken. Ze beschuldigen mij van het uitbaten van mijn performers. Ze dringen erop aan dat mijn kritiek op menselijke diertuinen en de objectiverende, mensonterende koloniale/racistische blik niets meer is dan een heropvoering van deze vernederende, historische gebeurtenissen. De overgrote meerderheid heeft het kunstwerk niet gezien.’