

CAN THE
FLOWER
SPEAK?

JAARPROGRAMMA 2025

DE POLITIEKE GRENZEN VOORBIJ

Met de overkoepelende titel DE POLITIEKE GRENZEN VOORBIJ richt het jaarprogramma van 2025 zich op het ontwikkelen van nieuwe talen, ingegeven door de samengang van kunst en wetenschap. Aan de hand van een programma waarin observatie, veldwerk, reflectie en verbeelding centraal staat, wil RADIUS een tegenpunt bieden aan de taal van de (huidige) politiek, die er op dit moment niet in slaagt een gedeeld verlangen te scheppen om gezamenlijk het hoofd te bieden aan klimaatverandering.

Of we nu spreken over het stikstofdebat, de bescherming van de Waddenzee tegen olieboringen, overstromingen in Limburg of aardbevingen in Groningen, de politieke werkelijkheid is heel buigzaam, de grenzen van ecosystemen zijn daarentegen vastomlijnd. Tegen die grillige achtergrond wil RADIUS met DE POLITIEKE GRENZEN VOORBIJ in 2025 een programma presenteren over de politieke vertegenwoordiging en belangenbehartiging van het meer-dan-menselijke, en de voortdurende noodzaak aan collectieve politieke weerstand binnen een sterk gepolariseerd politiek klimaat. Aan de hand van een viertal tentoonstellingen en een publieks- en educatieprogramma willen we met het werk van beeldend kunstenaars een verbeelding maken van de wijze waarop mensen en niet-mensen zich politiek kunnen emanciperen en organiseren voorbij de huidige politieke status-quo, op weg naar een meersoortige politieke ecologie. Met dit programma richten we ons zodoende op noodzakelijk relationeel herstel en zoomen we enerzijds in op de emancipatie en vertegenwoordiging van de meersoortige leefomgeving en de fundamentele notie van onderlinge afhankelijkheid op microbiologisch niveau (tentoonstellingshoofdstukken I en II), en vervolgens, in de tweede helft van het jaar, op een verdere vermenging van sociale groeperingen die vanuit het binaire en dualistische denken in politiek en wetenschap van oudsher zijn overschaduwd, gemarginaliseerd en onteigend (tentoonstellingshoofdstukken III en IV). Hoe kunnen we de politiek meerstemmig maken, zodanig dat het klimaat, niet-menselijke levensvormen, onderdrukte en gemarginaliseerde groeperingen een stem krijgen en gehoord kunnen worden?

In die zin wil RADIUS zich vanaf 2025 meer profileren als een ruimte en een platform voor weerstand aan de huidige politieke en sociaal-economische hegemonie en bewegen richting een meersoortige politieke ecologie. Met andere woorden willen we ruimte scheppen voor het uitdagen van dominante waarden, ideeën en bestaande machtsconfiguraties. Naar ons idee is deze hegemonie overmatig gericht op de, voor zowel mens als leefomgeving, uitputtende werking van het neoliberalisme, het geavanceerd kapitalisme, alsook de polariserende werking van extreemrechtse politiek en daaruit voortvloeiende populistische denkbeelden. Met het jaarprogramma van 2025 willen we een tegenpunt formuleren dat affect, solidariteit, wederkerigheid en onderlinge afhankelijkheid benadrukt in het belang van systeemverandering en het tegengaan van antropogene (door de mens veroorzaakte) klimaatverandering. We zien hierbij een belangwekkende taak voor de kunst weggelegd, die door middel van verbeeldingskracht het sleutelement voor actie en handelingsperspectief biedt. Of zoals de Franse filosoof en activist Michel Foucault opmerkte: “Waar macht is, is verzet”.

We hopen je in 2025 bij RADIUS te ontmoeten tijdens het DE POLITIEKE GRENZEN VOORBIJ-jaarprogramma!

* Het programma DE POLITIEKE GRENZEN VOORBIJ wordt ontwikkeld als vervolg op het jaarprogramma van 2024, dat onder de gedeelde noemer DE GRENZEN AAN GROEI een programma presenteerde over de sterk toenemende disbalans tussen ecologie en economie.

DE POLITIEKE GRENZEN VOORBIJ

Hoofdstuk 3

CAN THE MONSTER SPEAK?

6.12.2025—22.02.2026

Sharan Bala

Pauline Boudry / Renate Lorenz

G. Gamel

Hudinilson Jr.

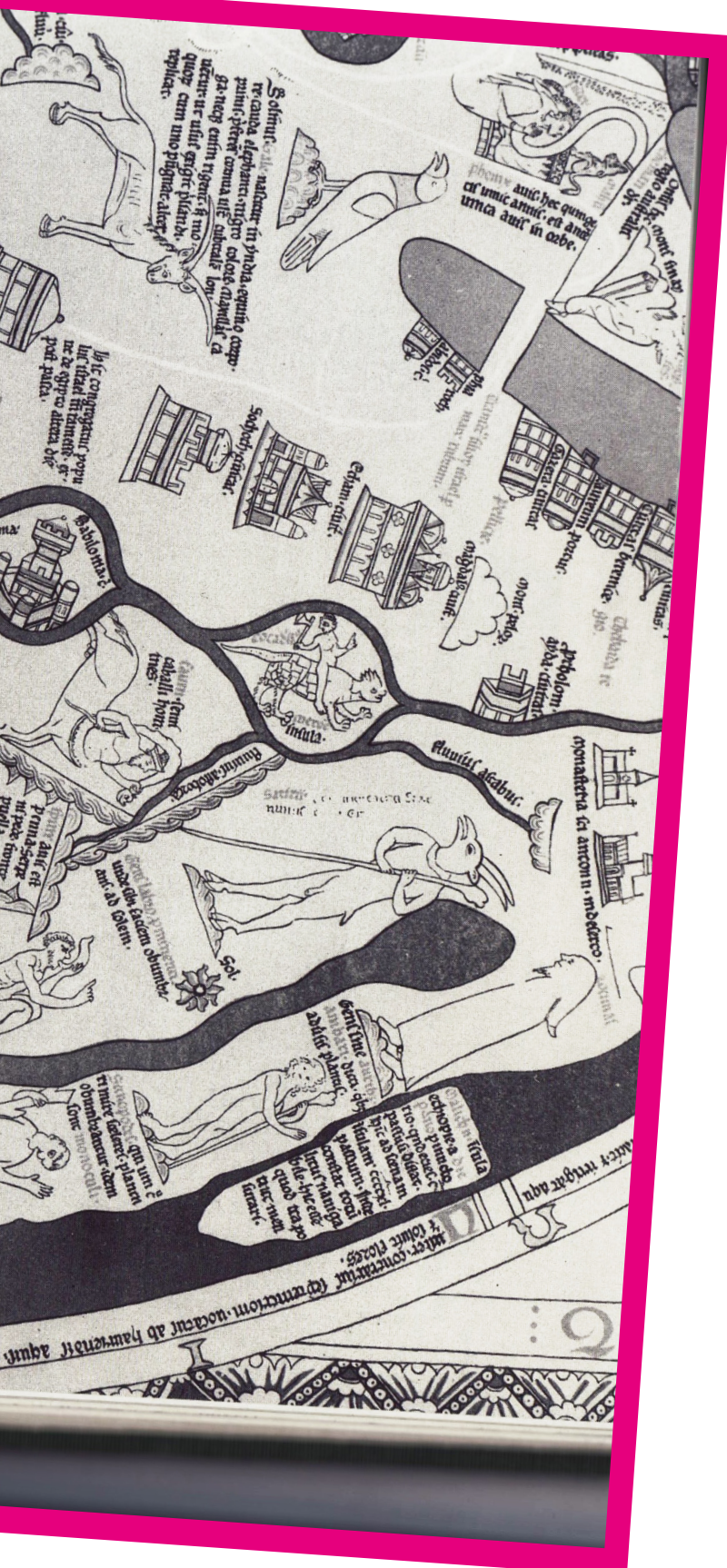
Dae Uk Kim

Xie Lei

Sasha Litvintseva & Beny Wagner

Clémence Lollia Hilaire

Luiz Roque



RADIUS sluit het jaarprogramma BEYOND POLITICAL LIMITS af met een groepstentoonstelling over monsterlijkheid als fundament van queer politieke ecologieën. Aan de hand van het werk van elf kunstenaars onderzoekt CAN THE MONSTER SPEAK? de historische, wetenschappelijke en culturele constructie van queerheid als iets monsterlijks en verkent monsterlijkheid als een emancipatoire en wenselijke politieke ambitie. Door begrippen als transformatie, ambiguïteit en afwijkend gedrag te belichamen, bevragen monsters constructies als ras, gender, zuiverheid en schoonheid. Daarmee overtreden ze de normen die het dominante cisgender, binaire, patriarchale, heteroseksuele en witte machtsstelsel vormen. Tegelijkertijd zijn monsters onmisbaar om via contrast en uitsluiting te definiëren wat als 'normaal' wordt gezien. Deze tentoonstelling ontrafelt die dualiteit en onderzoekt verschillende belichamingen, houdingen en benaderingen rond monsterlijkheid als instrument van verzet, als een manier van worden en als politieke positie. Daarmee pleit het voor ecologieën die voorbijgaan aan binaire tegenstellingen, het menselijke, en de beperkingen van gender, geslacht en identiteit zoals die door het Kapitalisme worden opgelegd. Met andere woorden, een manier om de Aarde te bewonen die draait om het viëren van verschil, waarbij het monsterlijke een radicale weigering van normativiteit is, en waar queerheid een vastberaden manier is om vrijheid te beleven binnen onderdrukkende systemen die nooit bedoeld waren om te overstijgen.

*Ik ben het monster dat tot jullie spreekt.
 Het monster dat jullie zelf hebben
 voortgebracht met jullie discours en jullie
 klinische praktijken. Ik ben het monster
 dat opstaat van de divan van de psycho-
 analyticus en het waagt te spreken, niet
 als patiënt, maar als burger, als jullie
 monsterlijke gelijke.¹*

Paul B. Preciado²

Op 17 november 2019 werd filosoof Paul B. Preciado uitgenodigd om een toespraak te houden op de 49^e studiedag van de École de la Cause Freudienne in Parijs, met als thema 'Vrouwen in de psychoanalyse'. Preciado, een transgender man wiens filosofische werk zich al jaren richt op het ontmantelen van culturele en wetenschappelijke constructies rond gender en lichaam, confronteerde de drieduizendvijfhonderd psychoanalytici in het publiek met een zeer geweldadige geschiedenis: de pathologisering van queer lichamen en seksualiteiten.³ Op scherpzinnige, provocerende en uitdagende wijze verweefde Preciado een autobiografisch verslag van zijn transitie met kritiek op genderbinariteit, mede mogelijk gemaakt door de moderne wetenschappen—met name de psychologie, psychiatrie en farmacologie vanaf de negentiende eeuw.

Queers worden weggezet als geestesziek, monsterlijk, afwijkend en abnormaal en sinds lange tijd in willekeurige medische categorieën geplaatst, zoals 'homoseksueel'. Deze term werd in 1866 voor het eerst gebruikt door mensenrechtenactivist Karl-Maria Kertbeny uit protest tegen de antisodomiewetten in Pruisen,⁴ maar datzelfde jaar door Richard von Krafft-Ebbing

gemedicaliseerd als 'seksuele inversie'. Homoseksualiteit werd pas in 1990 verwijderd uit de Internationale Classificatie van Ziekten van de Wereldgezondheidsorganisatie (WHO). 'Transseksualiteit' werd daarentegen in 1953 door seksuoloog Harry Benjamin voor het eerst geclassificeerd als een seksuele psychose en fetisjistische travestie. Pas in 2013 werd transseksualiteit door de DSM⁵ vervangen door 'genderdysforie'. Hoewel dit de weg vrijmaakte voor genderbevestigende zorg, betogen critici zoals Preciado dat het transidentiteiten blijft pathologiseren. Het systeem houdt een medisch model in stand waarbij leed moet worden aangetoond om zorg te krijgen, en waarin genderdiversiteit als een stoornis wordt beschouwd.

Op 17 november 2019 sprak het monster terug tot zijn schepper. Preciado kon zijn toespraak echter niet afmaken zoals hij van plan was, omdat hij halverwege werd uitgejouwd en daardoor het podium moest verlaten. Een jaar later besloot hij de volledige toespraak te publiceren, onder de titel *Can the Monster Speak?*⁷ Preciado's krachtige toespraak vormt de basis voor deze tentoonstelling, die zijn kritiek op het wetenschappelijke en culturele discours rond queerheid voortzet en de politieke potentie van monsterlijkheid onderzoekt.

"Een massale en plotselinge opkomst van vreemdheid, die, hoe vertrouwd die ook was in een ondoorzichtig en vergeten leven, me nu achtervolgt als iets radicaal anders, iets weerzinwekkends. Niet ik. Niet dat. Maar ook niet niets. Een 'iets' dat ik niet herken als een ding. Een last van zinloosheid, waar niets onbeduidends aan is, en die me verplettert. Op de rand van niet=bestaan en hallucinatie, van een realiteit die, als ik die erken, me verwoest. Daar zijn verachtelijkheid en verachting mijn bescherming. De grondbeginselen van mijn cultuur."

Vampieren, weerwolven, zombies, demonen, heksen... Monsters spreken al eeuwenlang tot onze verbeelding. Monsters verschijnen in talloze culturele producties en media als smerige, afzichtelijke, dreigende en ongewenste wezens die de menselijke orde verstoren en die uitgeroeid moeten worden. Zoals Jack Halberstam betoogt in zijn analyse van monsterlijkheid in de gotische literatuur en cinema, dragen monsters de spanningen, angsten en bedreigingen van de natie, het Kapitalisme en de hogere klasse in zich.⁹ Monsters roepen angst en terreur op omdat ze de categorieën van schoonheid, menselijkheid en identiteit bevragen die bepalend zijn voor wat een 'normaal' mens zou moeten zijn en doen. Alles wat buiten de grenzen van de normaliteit valt in een dominante cisgender, patriarchale, heteroseksuele en witte samenleving, krijgt onmiddellijk een zekere mate van monsterlijkheid en verachtelijkheid toegekend en moet daarom worden bestreden, gecontroleerd en in bedwang gehouden. Dit wordt vooral duidelijk bij queer lichamen zoals interseks baby's, transgenders, de *sissy child*,¹⁰ sodomieten, mannelijke vrouwen en feminiene mannen. Al deze lichamen vallen buiten het dominante systeem van representatie en reproductie. Ze zijn angstaanjagend omdat ze de waarheid van zo'n systeem onthullen als een verzonnen, bevooroordeelde constructie die alleen in stand kan worden gehouden door geweld, zowel fysiek als epistemologisch.

Het is niet het gebrek aan reinheid, gezondheid, schoonheid, intelligentie of fatsoen dat monsterlijkheid definieert en verachting veroorzaakt. Monsterlijk is dat wat identiteit, systeem en orde verstoort; wat zich niets aantrekt van grenzen, posities en regels, omdat het zwerft buiten de parameters van beschaafdheid en zo de status quo uitdaagt.¹¹ Paradoxaal genoeg produceert het monster, door te belichamen wat als onmenselijk geldt, het menselijke als discursief effect. Zoals Judith Butler stelt, "het is niet alleen zo dat sommigen als mens worden behandeld en anderen worden ontmenselijkt; ontmenselijking wordt juist de voorwaarde voor de productie van het menselijke".¹² De productie van monsters is dus essentieel om onderdrukkende systemen in stand te houden: het schept een noodzakelijke vijand die de normatieve grens legitimeert waarbinnen de mens mag bestaan.

Julia Kristeva⁸

Het creëren van monsters als ondersteuning van hegemonische machtssystemen is onlosmakelijk verbonden met processen van racialisering en segregatie. De postkoloniale denker Homi K. Bhabha gebruikt de term *metonymies of presence* (metonymieën van aanwezigheid) om te beschrijven hoe het koloniale discours het gekoloniseerde subject construeert. De kolonisator ziet de gekoloniseerde—of op vergelijkbare manier, de arts en de queer, de politicus en de migrant, de supremacist en de ontheemde—als zowel een 'ander' als volledig kenbaar en zichtbaar binnen het kenniskader van de kolonisator. Dit creëert een situatie waarin de onderdrukte zowel te onderscheiden is van de onderdrukker—een 'ander'—als onderworpen aan de systemen van representatie en controle van de onderdrukker.¹³ Gevangen in een mindere vorm van bestaan, als een verarmde of gecorrumpeerde versie van de ideale mens, kan de monsterlijke Ander slechts worden begrepen, gerepresenteerd en gecontroleerd binnen systemen van onderdrukking, slavernij, isolatie en uitbuiting.¹⁴

Monsters zijn ook ecologische subjecten, niet alleen als verstrengeling van menselijke en niet-menselijke elementen—zeemeerminnen, harpijen, weerwolven—of als representaties van ecosystemen—het moeras, schimmelzombies—maar ook als waarschuwingen voor natuurlijke transgressies. Monsters symboliseren vaak vervuiling ('Godzilla') en natuurrampen (Cthulhu van Lovecraft), of de duistere gevolgen van extractief kapitalisme ('De Worm' in *Dune*) en verbeelden de verborgen prijs van industriële vooruitgang (de Cordyceps-schimmel in *The Last of Us*).

Het monster is de verachtelijke Ander die de vorming van allerlei identiteiten mogelijk maakt—persoonlijk, nationaal, cultureel, economisch, seksueel, psychologisch, universeel, specifiek—en en belichaamt seksuele, culturele en ecologische angsten. Tegelijkertijd maakt de productie van monsters als belangrijke voorwaarde voor de voortzetting van het kapitalisme, hun bestaan een krachtige bron van politieke tegenmacht.

EEN KORT HISTORISCH OVERZICHT VAN DE PRODUCTIE VAN MONSTERS

"Wat doe ik hier? Ik ben
te terroriseren! Ik ben een monster
volk! Ik ben de uitzondering? Ne
uitzondering! Jullie zijn de ch

Hoewel monsters al sinds de Oudheid deel uitmaken van de menselijke verbeelding, worden ze pas in de twaalfde en dertiende eeuw in Europa onderwerp van studie, lectuur en theorie. In de wonderlijke en veelal fantastische beschrijvingen van volkeren, landschappen en verhalen uit het Oosten waren Europese auteurs lyrisch over de diversiteit, nieuwheid en vreemdheid van exotische gebieden. Verhalen over centauren, satyrs, hermafrodieten en crossdressers fascineerden Europeanen. Deze fascinatie was aanvankelijk onschuldig en bevredigde de nieuwsgierigheid zonder een morele bedreiging te vormen, aangezien deze wezens zich in verre, afgelegen landen bevonden. Geleidelijk ontstond er echter een onderscheid tussen het wonderbaarlijke en het monsterlijke. Wonderen (*mirabilia* in het Latijn) werden beschouwd als gangbare verschijnselen in de fysieke wereld, ontstaan uit natuurlijke oorzaken en deel van Gods

oorspronkelijke schepping: zoals eenhoorns, de feniks en de alruinwortel. Monsters (*monstra* in het Latijn) daarentegen werden beschouwd als bovennatuurlijke en vaak vluchtige dragers van voortekenen en goddelijke boodschappen: veelvoorkomende voorbeelden waren meteorieten, kometen, Siamese tweelingen en weerwolven. Monsterlijke wezens en zeldzame natuurverschijnselen golden als tekenen die ergens op wijzen (*monstrare* in het Latijn, vandaar het woord 'monster') en als voorspellingen van naderend onheil. Terwijl wonderbaarlijk ogende mensen, dieren en planten met exotiserende blik werden bekeken en tot cultureel object werden gemaakt vanuit nieuwsgierigheid en voor vermaak, symboliseren individuele monsters op het Europese continent een verstoring van de natuurlijke orde, een uiting van Gods toorn en gelden zij als waarschuwing voor straf. Als gevolg hiervan wekten verhalen en afbeeldingen van monsters in gedrukte media bij mensen, ongeacht hun klasse, afschuw, angst en vrees op.¹⁶

en gekomen om jullie
 r, zeggen jullie? Nee! Ik ben het
 e! Ik ben de regel; jullie zijn de
 kimaera; Ik ben de realiteit!"

=Victor Hugo¹⁵

De hybride dier/mens was een van de meest voorkomende type monsters in de literatuur van de middel-eeuwen en de vroege renaissance. In tegenstelling tot dier/dier-combinaties, die slechts als exotisch ras werden beschouwd en alleen eng waren vanwege hun fysieke gevaar, riep het dier/mens-wezen pure angst op, omdat het werd gezien als een schending van seksuele normen—oftewel, het resultaat van bestialiteit of sodomie. De afschuw kwam niet alleen door de verwarring van categorieën als 'dier' en 'mens.' Het werd gezien als morele en seksuele verdorvenheid in de vorm van een beestachtig mens of menselijk beest, als voorbode van goddelijke vergelding voor menselijke zonde. Dit discours over het monster als seksuele afwijking bleef dominant in de historische beeldvorming rond queer individuen en hun seksuele praktijken. De hedendaagse demonisering en criminalisering van transgender personen als symbolen van moreel verval, criminaliteit en indoctrinatie zijn hier een perfect voorbeeld van.

Vanaf het einde van de zestiende eeuw vond er een nieuwe verschuiving plaats in de houding ten opzichte van de angst voor monsters. Met de opkomst van moderne wetenschappelijke disciplines, het vroege kolonialisme en de opkomst van de burgerlijke smaak die zich buiten de kerk ontwikkelde, veranderde het monster van angstaanjagend wezen naar een onder-

werp van intellectuele studie en vermaak. Monsters en curiositeiten werden onderdeel van een economie van verzamelen en entertainment, ingebed in een koloniale blik die zich exotische lichamen en objecten toe-eigende. In de achttiende eeuw ontstond een meer wetenschappelijke visie op monsters als zeldzame natuurverschijnselen die het bestuderen waard waren. Tegelijkertijd ontwikkelde zich binnen het neo-aristotelische denken het idee dat monsters fouten van de natuur waren, schendingen van decorum en natuurlijke orde. Dit riep nieuwe gevoelens op: monsters waren niet langer zozeer angstaanjagend, maar wekten afkeer en walging op.¹⁷

Monsters werden al snel als freaks bestempeld en werden onderdeel van rondreizende circusgroepen ter vermaak van het publiek. Ze bleven uitgesloten en gemarginaliseerd, maar waren nu in feite machteloos en bron van nieuwsgierigheid en spot. Tegelijkertijd werden personen die als onaantrekkelijk of storend werden beschouwd door negentiende-eeuwse verordeningen in de Verenigde Staten en Europa uit bepaalde openbare ruimtes geweerd. Armen, misvormden, zieken en afzichtelijken moesten uit de publieke ruimte worden verwijderd voor het comfort van de witte midden- en hogere klasse.¹⁸

Zoals Susan Stryker opmerkt, krijgen lichamen, en met name queer lichamen, alleen betekenis door een cultureel en historisch specifieke manier van waarneming van hun lichaam, die het vlees transformeert tot een bruikbaar artefact.¹⁹ Zo'n artefact dient altijd een politiek doel—het behoud van imperialistische en fascistische ideologieën. Maar wat als monsterlijkheid, als gedeelde ervaring van onderdrukten, de grenzen van de normativiteit zou overschrijden en haar fundamenteen vervangt?

Kunnen we vleeselijke lichamen, in al hun materialiteit, trans/formeren, regenereren, ontleden en her=vinden (re=member)? En als deze vleeselijke verlangens ons soms wreed lijken – vooral misschien wanneer de werkelijkheid onmogelijk hard en vaststaand lijkt, en onze eigen natuurculturele lichamen en verlangens verlamd lijken – als er momenten zijn waarop we het mes onder ogen moeten zien, onszelf moeten openscheuren, bloed moeten laten vloeien, zou een regeneratieve politiek, met al haar monsterlijke queer mogelijkheden, dan nog steeds onze verbeelding en onze elektrische lichaam=geesten kunnen opladen, ons helpen over te gaan van een tijdelijke politieke en spirituele rigor mortis naar een levendige, woeste bezieling?

*Karen Barad*²¹

Het idee van menselijkheid waarop de moderne wereld is gebaseerd valt steeds verder uiteen, als een masker dat steeds meer barsten vertoont en een monsterlijk gezicht onthult. Maar dit monster is niets anders dan de schepper zelf. Zoals dokter Victor Frankenstein beeft bij de aanblik van zijn creatie in Mary Shelly's roman, is het niet het monster zelf dat hem angst aanjaagt. Zijn monsterlijke creatie is vooral een spiegel die toont dat juist de creatie ervan gruwelijk is. Vanuit dit besef probeert Victor Frankenstein zijn creatie tevergeefs te vernietigen. Frankensteins monster leeft voort, als queer lichaam, een assemblage van delen die tot leven zijn gewekt, dwalend over de aarde, zijn schepper overlevend. Nadat het monster Frankensteins dode lichaam heeft gezien op een schip in het Arctisch gebied, besluit het zichzelf van het leven te beroven op een zelfgemaakte brandstapel, om daarna in het ijskoude water te springen en de duisternis in te storten, met onbekend lot. Hoewel het einde van de roman vaak wordt gelezen als een daad van berouw en boetedoening van zijn criminele bestaan, kunnen we het ook anders begrijpen. Wat als het monster zichzelf niet simpelweg uit schaamte van het leven berooft, maar juist om zich te ontdoen van de monsterlijkheid die hem is opgedrongen, om zich te bevrijden van het juk van zijn meester en door het vuur te muteren tot een nieuwe vorm, zoals de mythologische feniks?

Een monsterlijke politieke ecologie biedt een politiek van regeneratie, die in staat is om de racistische, validistische, suprematistische, klassistische, queerfobe en speciesistische fundamenteen waarop het idee van de 'mens' rust, zowel te onthullen als te ontmantelen. Het concept 'mens' is verre van universeel, en stelde lange tijd de Europese cisgender heteroseksuele man voor als 'de mens.' Zoals Sylvia Wynter betoogt, belemmert deze oververtegenwoordiging—ten koste van andere soorten van mens-zijn—de strijd tegen ras, klasse, gender, seksuele geaardheid, etniciteit, het milieu, de opwarming van de Aarde, ernstige klimaatverandering en de sterk ongelijke verdeling van aardse hulpbronnen.²²

Het omarmen van monsterlijkheid als een wenselijke manier van leven en als uitweg uit het kapitalisme, opent ruimte voor andere manieren van begrijpen, verbeelden en bestaan, voor nieuwe vormen van verwantschap, solidariteit, wording en verandering.²³ Er schuilt kracht in het herdefiniëren van monsterlijkheid, in het omarmen ervan in plaats van het te veroordelen, in de erkenning dat de ware gruwel schuilt in de voortzetting van het monsterlijk stigma door degenen die zichzelf als 'normaal' zien. Het is juist deze normativiteit die de huidige tijd van massa-extinctie aanstuurt, nauw verbonden met de culturele dominantie van vaste, heteroseksuele vormen van voortplanting, verlangens en relaties ten koste van symbiotische en promiscue queer relaties—precies die vormen van samenwerking die, zoals Lynn Margulis aantoonde, de evolutie en diversiteit van het leven op Aarde hebben aangestuurd, waaronder de mens.

Als synoniem voor monsterlijkheid spreekt Saidiya Hartman over *waywardness* (eigenzinnigheid) als een veerkrachtige manier van leven voor geracialiseerde, gepathologiseerde, gecriminaliseerde en onteigende mensen.²⁴ Eigenzinnigheid is een manier om in de wereld te staan die de status quo uitdaagt. Het is een claim op ondoorzichtigheid en zelfrepresentatie, een drang om te staken en te weigeren, om lief te hebben wat als onaantrekkelijk wordt gezien. Het ontstaat uit de geleefde ervaring van inperking, segregatie en discriminatie, en legt opstandig de basis voor nieuwe mogelijkheden en vocabulaires voor queer agency en vrijheid. In haar eigen woorden is het "een prachtig experiment in hoe te leven."²⁵ Eigenzinnig bestaat het monster, dat beweegt, handelt, zich verzet, vecht, verenigt, verlangt, lief heeft. Uitdagend spreekt het monster in de verlangende talen van het queer bestaan.



1 Pauline Boudry / Renate Lorenz

Wig Piece VII (Right Body Wrong Time), 2025

Wig Piece III (Right Body, Wrong Time), 2025

Wig Piece (String Figure No. 1), 2020

In de *Wig Pieces* van Pauline Boudry/Renate Lorenz wordt haar geabstraheerd en onstoffelijk gemaakt tot iets anders: kijken we hier naar schilderijen, sculpturen, of misschien gordijnen? In hun *Wig Pieces* spelen Boudry / Lorenz met wat er gebeurt wanneer onze referentiekaders haperen. Deze werken verzetten zich tegen makkelijke herkenning en categorisatie. Terwijl we worstelen met het definiëren, worden we geconfronteerd met de arbitraire natuur van de categoriserende lijnen die vormen hoe we naar de wereld kijken; lijnen die in de realiteit warriger zijn en in de klit raken.

De *Wig Pieces* roepen monsterlijkheid niet alleen op door hun weigering om herkenbaar te zijn, maar ook in hun materialiteit. Door de jaren heen is haar een maatstaaf van monsterlijkheid geweest. Het hebben van 'te veel' haar, haar dat 'te donker' is, haar op de 'verkeerde plekken', of met de 'verkeerde textuur' markeerden allemaal het 'ander' zijn.²⁶ In de negentiende- en vroege twintigste eeuw hielden wetenschappers zich zelfs bezig met haar als mogelijk teken van het hebben van een 'inferieur ras'. Men theoretiseerde ook dat 'abnormale' of 'excessieve'

haargroei verbonden zou zijn met mentale aandoeningen of een teken van wild-zijn in 'hyper-seksuele' vrouwen. In deze werken wordt haar gescheiden van het lichaam dat het monsterlijk maakte en doen zweven in de ruimte als herinterpreteerde pruiken.

Pruiken zijn apparaten die lichamen veranderen en transformeren. Ze passen aan hoe lichamen worden gelezen en begrepen, of helpen lichamen begrip te tartten.²⁷ Pruiken kunnen worden gezien als potentieel onderdeel van de assemblage van ongedaan maken dat drag is. Lorenz beschrijft drag als een bewuste reconstructie van het eigen lichaam door middel van methodes die afstand creëren tot de normen die het lichaam in de eerste plaats gedwongen hebben samengesteld.²⁸ Drag is dus niet alleen een bewuste omkering en afwijzing van het uitvoeren van normatieve gender maar het kan ook zelfbeschikking terugwinnen van normaliserende machtsstructuren. Vanuit het grensgebied van gender vervaagt, bespot en breidt drag de grenzen van gender uit, en doet deze in het proces ontrafelen. Hierdoor kan drag dus worden begrepen als een monsterlijke politieke strategie die de zwakke fundatie onthult waarop genderexpressie dwangmatig wordt uitgeput onder het Kapitalisme.

2 Hudinilson Jr.

Sans titre (14 pièces HJ2475), undated, 1980s.

Sans titre (20 pièces HJ2500), 1981

Sans titre (9 pièces HJ2502), 1980

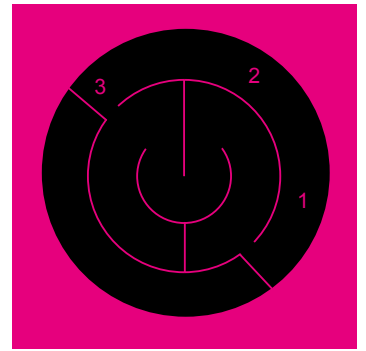
Sans titre (HJ0220), 1980

Sans titre (HJ1944), undated, 1980s.

Net zoals het monster van Mary Shelley's doctor Frankenstein uit verschillende delen is samen gestikt, creëert Hudinilson Jr. zijn eigen queer lichaam door het herconfigureren van gekopieerde fragmenten ervan. Soms hecht hij deze fragmenten samen tot een herkenbaar lichaam, en andere keren breekt hij zijn lichaam op tot verschillende texturen: close-ups die zo intiem zijn dat ze niet meer herkenbaar zijn als lichaam. Door de praktijk van fotokopie en scannen speelt Hudinilson Jr. met opaciteit en blootstelling. Hij balanceert zorgvuldig tussen de kracht en het risico dat zichtbaarheid met zich mee kan brengen door tegelijkertijd alles te onthullen en zich tegen identificatie te verzetten.

De Xerox machine is een medium van massaproductie, internationaal bekend als populaire printmethode voor vele ondergrondse publicaties.²⁹ Het ontweek de censuur die een mogelijke uitgever met zich mee bracht en was tegelijkertijd wijdverspreid en betaalbaar in gebruik. De keuze voor de Xerox staat voor een toegankelijk instrument van tegengeluid, maar representeert ook een mogelijk voor intimiteit.³⁰ Hudinilson Jr. begon te experimenteren met de beelden die hij kon creëren met de machine. In een intieme dans verlegt hij de grenzen van het apparaat door middel van vergroting, bijsnijden, en verbreden. Hij drukte zijn eigen lichaam tegen het glas en vervormde het vaak tot het onherkenbare. Deze methode was er een van zorgvuldige observatie van het Zelf. Het hield zich bezig met de politiek van zichtbaarheid in een sociaal klimaat dat zich inzet om verschil onzichtbaar te maken.

Hudinilson Jr. was een invloedrijke kunstenaar in de kunstscene van São Paulo in de late jaren zeventig. Dit was een tijd waarin non-normatieve (zelf)expressie werd onderdrukt tot een bestaan dat alleen ondergronds kon zijn. Tussen 1964 en 1985 werd Brazilië beheerst door een militaire dictatuur waarin censuur en surveillance aan de orde van de dag stonden. Niet alleen het delen van ongewenste politieke uitingen waren gevaarlijk, maar ook iedere andere vorm van afwijken van de normatieve identiteit kon bestrafing riskeren.³¹ In deze tijd ontwikkelde Hudinilson Jr. een praktijk gebaseerd op subversieve zichtbaarheid. Deze oefeningen in kijken naar en het laten zien van zijn eigen lichaam zijn dus niet alleen intens intiem, ze zijn ook inherent politiek.³² Hij eiste de macht over zijn lichaam en de zichtbaarheid ervan terug door niet alleen te bepalen hoe en wanneer het werd laten zien, maar ook door de compositie van zijn lichaam zelf.



3 Sasha Litvintseva & Beny Wagner

A Demonstration, 2020

Duur: 24 minuten en 57 seconden

A Demonstration vertrekt vanuit de kennismaking van Sasha Litvintseva en Beny Wagner met *Monstrorum Historia*, een taxonomie van monsters geproduceerd door naturalist Ulisse Aldrovandi in de zestiende eeuw.³³ Het werk is ogenschijnlijk paradox: waar taxonomieën het streven representeren om de wereld in te bestuderen categorieën en eenheden op te delen, representeert het monster juist dat wat tussen de door taxonomieën opgestelde breuklijnen van normativiteit valt. De *Monstrorum Historia* stond aan de overgang tot een nieuw kennisregime waarin de wetenschappelijke studie van het monster een belediging van het gezond verstand werd.³⁴ Aldrovandi's monster taxonomie is een artefact geboren vanuit een wetenschappelijk paradigma waarin monsters bestonden als onderdeel van de wereld die bestudeerd kon worden. Binnen het premoderne onderscheid tussen wonderen en monsters werden monsters beschouwd met angst en afschuw aangezien hun bestaan werd gezien als teken van een komende catastrofe.³⁵ Litvintseva en Wagner onderzoeken of de kosmologie van Aldrovandi wellicht nog steeds kan worden gevonden in het diepe onderbewuste van de Europese wetenschap, waarin monsters niet langer het object van de taxonomie zijn, maar het product.³⁶

In *A Demonstration* bestuderen Sasha Litvintseva en Beny Wagner de historische connectie tussen monsterlijkheid en de taxonomie op een manier die zich verzet tegen de gewoonlijk aangenomen positie van historische afstand. In plaats daarvan doelen ze om "een aanhoudende, spookachtige aanwezigheid van monsterlijkheid vast te leggen die elke poging om te definiëren en te standaardiseren kwelt".³⁷ De beelden schakelen van een gehaast bijna achternagezeten flikkeren naar een griezelig verstomde stilte en schakelen door naar het stelen van blikken in ruimtes die aanvoelen alsof ze bevroren zijn in de tijd. In hun beschrijving van de handeling van filmen en montage trekken Litvintseva en Wagner een parallel met de creatie van monsters: "Als we filmen beschouwen als analoog aan het werk van een naturalist die specimens verzamelt, dan is de uiteindelijke montage het monster zelf".³⁸

4 Xie Lei

Indulge II, 2024

Investigation, 2024

Nachtgesänge II, 2024

De schilderijen van Xie Lei roepen zowel een intense onheilspellendheid als intimiteit op, waardoor de kijker een vreemde mix van opwindend, angst en sereniteit voelt. Zijn schilderijen lijken zich te bevinden in een onderbewust natuurlijk droomlandschap, waarin de personages seksuele handelingen verrichten die zowel wulps en gruwelijk overkomen. Met wellustige grimassen versmelten de figuren met elkaar en vloeien ze verder over in hun omgeving.

De schimmige figuren lijken rond te waren op het canvas met een morbide erotiek die de toeschouwer uitnodigt om te verdwijnen in hun affectieve landschap. Ze kunnen worden gezien als vormende een ecologie van cruisen (cruising). Dit wordt omschreven als de “vorming van ruimte, tijd en vlees waar de poreusheid van het zelf naar het andere, van het vertrouwde naar het vreemde, constellaties van affect, verlangen, erotische verwantschap en plezier kan voortbrengen die ons kunnen wegvoeren van het miasma van het heden”.³⁹ Ze beelden een afwijkende en monsterlijke seks af die niet bedoeld is voor heteroseksuele reproductie, maar gebaseerd is op genot dat buiten of binnen, alleen of samen wordt uitgevoerd. Terwijl ze opgaan in hun omgeving, kan wellicht worden vastgesteld dat cruisen een queer ecologische praktijk is die het onderscheid tussen publiek en privé doet vervagen en “tegenpublieke ruimtes van verlangen” creëert.⁴⁰

Xie Lei roept een queer seksuele ecologie op door middel van lichamelijke ambiguïteit, transgressie, affectieve overvloed en het ontbinden van gefixeerde identiteiten. In de weelderige uitbundigheid van zijn schilderijen gedijt het monster in zijn verdwijnen, transformatie en extase.

5 Luiz Roque

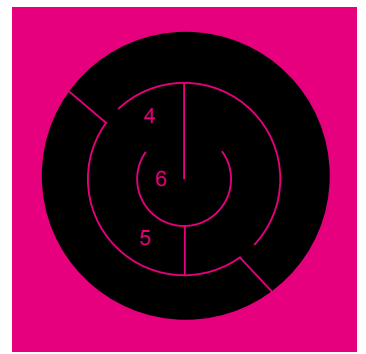
Clube Amarelo, 2024

Duur: 7 minuten en 12 seconden

In *Clube Amarelo* (*Gele Club* in het Portugees) creëert Luiz Roque een wereld die tijdloos lijkt maar tegelijkertijd ook inherent futuristisch. Roque gebruikt vaak de beeldtaal van science fiction om nieuwe, queer werelden te creëren en bedenken.⁴¹ *Clube Amarelo* is een speculatieve plek die als alternatief tot onze werkelijkheid woest aantrekkelijk is. Een kleurrijk postmodernistisch gebouw trekt ons naar de club. Hier bereiken we een betonnen ruimte met gloeiende neonlichten en ligstoelen.⁴² In de club heerst een buitenaardse sfeer waarin tijd, lichaam, en identiteit hun stabiliteit verliezen en waar plezier, vrees, en transformatie zich samenvoegen.

Clube Amarelo grijpt ons door de intensiteit van een queer seksuele ontmoeting. De ontmoeting zit vol spanning tussen afkeer en opwindend: hapt de hoofdpersoon naar adem of kreunt die van genot wanneer die wordt gewurmd? Is dit een mens die een ontmoeting heeft met een meer-dan-menselijke ander, of hebben deze beide wezens menselijkheid al lang achtergelaten? Deze onzekerheid en de weigering tot uitleg zorgen ervoor dat de film de kijker kan raken en beïnvloeden na het kijken, waardoor er ruimte wordt geschept voor fantasie en verlangen.

Roque's film speelt in op het onbedwingbare verlangen naar het onbekende, de opwindend voor wat anders is en daardoor potentieel gevaarlijk. Maar in de opwindend van het gevaar kunnen we toegeven, kunnen we ons instinct volgen en de drang om normen te overtreden vervullen. Zoals Connor Spencer over het werk schrijft: “Zullen we tevreden zijn met wat we worden, genieten van wat er met ons gebeurt, wanneer we plezier zoeken of beginnen aan de transformatie van ons lichaam? Zou onze aantrekkingskracht tot de ander echt een gesublimeerde fantasie van het hervormen van onze eigen identiteit kunnen zijn?”⁴³ Net als in de film blijft de vraag onbeantwoord. Door deze queer onbepaaldheid laat Roque ons blijven fantaseren.



6 Clémence Lollia Hilaire

La part des anges (2), 2025

La part des anges ontvouwt zich door drie aangepaste waterkoelers. De waterkoelers, symbool voor de oneindige tijd doorgebracht in wachtkamers, evoce- ren het lange doorwerken van anti-Zwart racisme in de geneeskunde: van de weigering om de pijn van Zwarte vrouwen te erkennen tijdens de slavernij, tot de hedendaagse effecten van *misogynoir*.⁴⁴ Sympto- men worden weggewuifd, urgentie ontkend, en leed tot routine gemaakt. Deze doorlopende geschiede- nis ontvouwt zich in *oceanische tijd* (oceanic time), wat Christina Sharpe beschrijft als “een tijd die niet voorbijgaat, een tijd waarin het verleden en het heden samensmelten.”⁴⁵ Ze houden deze geschiedenis in suspensie: het stille brommen van institutionele ver- waarlozing naast de mogelijkheid van ritueel herstel.

Elke koeler is versierd met *baby-hair* en linkt zo de esthetiek van zwarte vrouwelijkheid met intergenera- tionele technieken van overleving: intiem, gecodeerd en recursief. De koelers corresponderen met Anarcha, Lucy, en Betsey: drie tot-slaaf-gemaakte meisjes die geforceerd werden om de verschrikkelijke experi- mentele operaties van Amerikaanse gynaecoloog J. Marion Sims te doorstaan in de negentiende eeuw. Hoewel Sims experimenteerde op meerdere Zwarte vrouwen, waren deze drie vrouwen de enige patiën- ten die bekend zijn. Anarcha, Lucy en Betsey worden nu vaak de Moeders van de Gynaecologie genoemd. Hun verhalen vormen de kern van de installatie: een herinnering aan het feit dat de medische kennis die ons is overgeleverd is opgebouwd door de pijn, schending en gedwongen volharding van zwarte vrouwen en zwarte mensen met een baarmoeder.

Bovenop elke koeler staat een fles gevuld met een offer van *bilongo* (medicijn van planten) bewaard in vuurwater (in dit geval witte rum).⁴⁶ Deze mix volgt de kosmologische lijn van BuKongo tussen *luvem- ba* (water, zonsongang, eindes, overgang naar het immateriële) en *kala* (vuur, zonsopgang, begin, terugkeer naar het materiële), waardoor elke koeler een plek wordt waar lichamelijke, spirituele en histo- rische transitie plaatsvinden. Wanneer de bezoeker een slok neemt worden ze een proxy, deelnemend in een helende praktijk die de structuren uitdagen die zijn gebouwd op het vlees van Zwarte vrouwen, wie de categorie ‘vrouw’ werd ontkend zelfs terwijl hun reproductief vermogen werd gemijnd.⁴⁷

Het werk eist ook een beschermende functie van de ‘zombie’ op. Verre van de karikatuur gecirculeerd door de koloniale verbeelding, is de *zonbi* (Haïtiaanse spel- ling) opnieuw geassocieerd met haar West-Afrikaanse oorsprong, de Middenpassage, en het trauma van de slavernij.⁴⁸ Het is getransformeerd tot een (discursief) figuur met het potentieel om opnieuw te worden toe- geëigend om verzet en heling te bewerkstelligen.⁴⁹ De *zonbi* wordt ook opgewekt in de *duppy's share*, ook wel het ‘deel der engelen’ genoemd: het percenta- ge van rum dat verdampt na de destillatie.⁵⁰ De *duppy* is een figuur die lijkt op de zonbi. De drank staat voor een herstellende en beschermende actie, in navolging van het verzet van Afrikaanse en inheemse gemeen- schappen die door de geschiedenis heen de symbo- len die tegen hen werden gebruikt, hebben getransfor- meerd en hun opgelegde clichés hebben omgezet in schilden voor overleving, herinnering en verzet.

Als geheel poogt het werk niet om vrouwelijkheid te herstellen tot een vast of normatief ideaal; in plaats daarvan streeft het naar een gebaar dat Hortense Spillers beschrijft als “een ander sociaal subject”: een die voortkomt uit de breuk met nieuwe mogelijkheden voor belichaming, verwantschap en bescherming.⁵¹

7 Sharan Bala

*'discipline becomes a method of being and being a method to forget,' 2025*⁵²

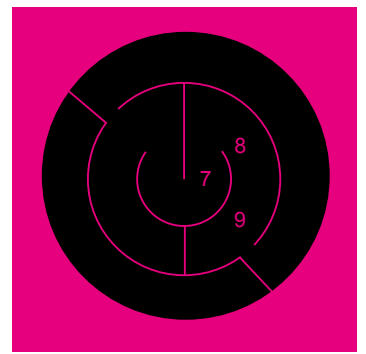
Sharan Bala is actief als kunstenaar en als activist voor de representatie van interseks personen.⁵³ In *'discipline becomes a method of being and being a method to forget,'* probeert Bala de ingewikkelde verwikkelingen tussen identiteit, medicalisering, en de socio-esthetische bepalingen van sekse te onderzoeken.

In deze installatie zien we reproducties van vaginale dilatatoren, medische instrumenten die worden gebruikt na de vaginoplastiek operatie. Deze worden gepresenteerd in een display die doet denken aan medische bedrijfsbeurzen, om de continuïteit tussen medische, kapitalistische en koloniale vormen bloot te leggen. De installatie onthult hoe voorwerpen van vermeende zorg en vooruitgang vaak dienen als instrumenten van macht, met als doel lichamen te normaliseren en te disciplineren door middel van onderdrukking en uitwissing. Met betrekking tot de specifieke functie van de dilatatoren stelt Sharan Bala ook vragen bij de druk om te voldoen aan vrouwelijke gendernormen en het gangbare ideaalbeeld van hoe een 'vrouwelijk' lichaam eruit moet zien en hoe het moet functioneren om te passen binnen de epistemologie van normatief geslacht.

Sharan Bala legt met dit werk het intense geweld bloot dat door de moderne wetenschap wordt uitgeoefend op interseks lichamen. Waar interseks lichamen in het premoderne paradigma vielen onder het monsterlijke als goddelijk omen, maar met relatieve zeggenschap, werden 'monsterlijke' interseks lichamen in de moderne tijd onderworpen aan strenge controle.⁵⁴ Interseks personen kwamen de nette grenzen van de seksuele tweedeling te bedreigen en werden dus hevig gepathologiseerd. Het indammen van deze dreiging leidt vaak tot 'corrigerende' operaties bij kinderen om hen aan te passen aan hun 'ware geslacht', terwijl zij niet in staat zijn om toestemming te geven voor de ingreep en evenmin in staat zijn om hun voorkeur in genderexpressie te kiezen.⁵⁵ Pleiten voor de destigmatisering en demedicalisering van de interseks ervaring is niet alleen een oproep om een einde te maken aan onnodig medisch geweld, maar ook een krachtige weerlegging van het binaire seks- en genderregime.



Rariteitenkabinet van Ole Worm, 1655. Bron: Wellcome



8 Dae Uk Kim

BLOOMING, 2022

Duur: 7 minuten en 12 seconden

In de doorlopende *BLOOMING* serie is Dae Uk Kim geïnspireerd door 'fasciatie', een ongebruikelijk proces van mutatie in bloemen dat kan worden veroorzaakt door hormonale, genetische, bacteriële, schimmel, virale, of omgevingsverandering. Ondanks deze abnormale groei en het bizarre uiterlijk worden bloemen met fasciatie kunstmatig gekweekt en verzameld vanwege hun esthetische waarde en zeldzaamheid. Kims gefascieerde bloemen zijn bekleed met huid en versierd met piercings en haar. Ze lijken op menselijk vlees en doen denken aan geslachtsdelen. Het werk van Kim viert de prachtige mutaties die in de natuur voorkomen en pleit tegelijkertijd voor waardering voor lichamelijke diversiteit. Door middel van zijn gefascieerde, antropomorfische bloemen vraagt Kim zich verder af waarom zeldzaamheid en verschil in de natuur zo gewild en geprezen zijn, terwijl diversiteit en eigenaardigheid binnen de mensheid vaak wordt verstoten.

Julia Kristeva legt uit hoe abjectie, de weerzin voor het monsterlijke, geen biologisch gegeven is, maar wordt veroorzaakt door een verstoring van ons begrip van identiteit, grenzen en categorieën: het is het "tussenliggende, het ambigue, het samengestelde", dat tegelijkertijd walging oproept en ernaar doet verlangen.⁵⁶ Door hun griezelige uiterlijk wekken de werken uit de *BLOOMING*-serie zowel afkeer als erotiek op en belichamen ze Kristeva's begrip van abjectie.

De presentatie van de bloemen in glazen stolpen roept de esthetiek van museale presentaties op. Het tentoonstellen van de natuur kan worden gezien als een denaturalisering, een handeling waarbij een stukje natuur uit zijn ecologische context wordt gehaald. De premoderne Europese rariteitenkabinetten toonden alleen de uitzonderingen van de natuur: de monsters en mutaties. Na de oprichting van moderne musea werd de natuur echter vertegenwoordigd door enkele exemplaren die symbool stonden voor hun hele soort. Mutanten en monsters werden niet langer gepresenteerd als een sublieme natuurlijke creativiteit, maar werden abjecte afwijkingen die de norm bevestigden.⁵⁷ Gevangen in deze stolpen, verzetten de bloemen zich tegen deze opgelegde last: in plaats daarvan staan ze fier in hun unieke monsterlijkheid.

9 G. Gamel

Portrait d'Adrian Jeftichew, dit l'homme-chien,
circa 1880

Uitgekleed, op een kruk gezet voor een wit gordijn, wordt Adrian Jeftichew vastgelegd door fotograaf G. Gamel. Gepromoot als *l'Homme Chien* (De Hond-Man), werd Jeftichew samen met zijn zoon Fedor rondgeparadeerd op een van de vele freakshows (rariteitenshows) die populair waren in de negentiende eeuw.

L'Homme Chien werd gedacht het resultaat te zijn van de zonde van voortplanting met dieren, zijn zoon zijnde het bewijs dat Adrian deze zonde heeft herhaald. Jeftichew zou geloven dat hij en zijn zoon veroordeeld waren en dat gebed en donaties de enige manier waren om hun ziel te redden.⁵⁸ Waar deze gedachtegang kenmerkend is voor de premoderne angst uitgelokt door monsters, riepen de harige lichamen van Adrian en Fedor een bredere angst op die gelinkt is aan de verandering in de heersende ideeën over de oorsprong van de mens. Was de mens een onveranderde, nobele soort die door God voorbestemd was? Of kwamen we voort uit een evolutie van dieren die minder dan ons zijn? De bevraging van de mens/dier tweedeling die door mensen met overvloedige beharing werd veroorzaakt, had de potentie om ontologische chaos te veroorzaken.⁵⁹

Om de dreiging van deze ontologische chaos bij de ontmoeting van 'monsters' zoals Jeftichew te voorkomen moesten de rariteitenshows een voorzichtige balans slaan tussen aantrekking en afstoting, zodat het zelfbeeld van de bezoeker niet in gevaar werd gebracht. Door een wetenschappelijke woordenschat aan te meten namen de shows een educatief karakter aan. Door de 'freaks' als geïsoleerde objecten van wetenschappelijk belang te presenteren creëerden de shows een afstand tussen de 'monsters' die tentoongesteld werden en het publiek. Rariteitenshows omarmden dan ook graag het Darwinisme om de mensen die werden tentoongesteld als missende connectie tussen soorten of biologische afwijkingen aan te wijzen. Dit wetenschappelijke perspectief gaf de rariteitenshows en hun bezoekers een respectabele uitstraling voor wat in feite platte voyeuristische uitbuiting was.⁶⁰



Portret van Adrian en Fedor Jeftichew door
Claude-Antoine Lumière, c. 1875.
Bron: Wikipedia Commons.

Source: Wikipedia Commons.
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adrian-and-Fedor-Jeftichew-by-Lumiere-c1875.png>

Het presenteren van deze foto in de expositie doet de vraag opdoemen of Adrian Jeftichew niet weer te kijk wordt gezet. Het verbergen ervan zal echter nooit het herstel van Jeftichews menselijkheid en zelfbeschikking toestaan. Door zijn verhaal in haar context van een gewelddadig systeem van pathologisering isolatie te plaatsen, is Jeftichews foto niet langer een gefetisjeerd object voor voyeuristisch genot, maar een confronterend testament dat onze blik naar binnen richt. Het laat ons bevragen of monsterlijkheid niet maar een projectie van onszelf is.

1 Alle citaten zijn vertaald door Mirjam Linschooten.

2 Paul B. Preciado, *Can the Monster Speak?* (Fitzcarraldo, 2021), 19.

3 Pathologisering is het onterecht of ten onrechte beschouwen van iets of iemand als een probleem, met name een medisch probleem.

4 “Kertbeny Coins the Terms ‘Homosexual’ and ‘Heterosexual’”, EBSCO, geraadpleegd op 6 oktober 2025, <https://www.ebsco.com/research-starters/social-sciences-and-humanities/kertbeny-coins-terms-homosexual-and-heterosexual>.

5 Paul B. Preciado, *Dysphoria Mundi* (Anagrama, 2022), 23–24.

6 DSM staat voor Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (Handboek voor de classificatie van psychische stoornissen). Het is een standaardclassificatiesysteem voor psychische aandoeningen dat wordt gebruikt door professionals in de geestelijke gezondheidszorg in de Verenigde Staten en is wereldwijd van invloed.

7 De titel van de publicatie is geïnspireerd op Gayatri Spivaks baanbrekende postkoloniale essay “Can the Subaltern Speak?” (1988), waarin Spivak kritiek levert op de ondervertegenwoordiging en onjuiste weergave van gemarginaliseerde, gekoloniseerde stemmen in de westerse academische wereld.

8 Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (Columbia University Press, 1980), 2.

9 Judith Halberstam, *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters* (Duke University Press, 1995), 5.

10 De term ‘sissy’ functioneert in de Engelstalige context als een (vaak denigrerende) aanduiding voor jongens die als te vrouwelijk of gendernonconform worden gezien. In hedendaagse queer-theoretische analyses wordt de term soms kritisch hergebruikt in een emancipatoire zin.

11 In *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1980), biedt Julia Kristeva een diepgaande studie van de ervaring van afstoting (abjection) als katalysator van horror en als wezenlijk onderdeel van de vorming van identiteiten.

12 Judith Butler, *The Powers of Mourning and Violence* (Verso, 2004), 90. (Vertaling: Mirjam Linschooten)

13 Homi K. Bhabha bespreekt ‘metonyms of presence’ in zijn essaybundel *The Location of Culture* (The Routledge Classics, [1994] 2004).

14 Achille Mbembe, *Critique of Black Reason* (Duke University Press, 2017), 17.

15 Victor Hugo, *The Man Who Laughs* (1896), geciteerd door kunstenaar Lorenza Böttner in haar thesis ‘Handicapped?’ (1982).

16 Voor een uitgebreid onderzoek naar wonderen en monsters in Europa van de hoge middeleeuwen tot aan de Verlichting, zie *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750* van Lorraine Daston en Katharine Park (Zone Books, 2001). Het boek van Daston en Park is bijzonder verhelderend geweest voor het reconstrueren van het beknopte historische overzicht dat hier wordt gepresenteerd.

17 Daston & Park, 202.

18 Moshtari Hilal, *Ugliness* (New Vessel Press, 2025), 189.

19 Susan Stryker, ‘My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix. Performing Transgender Rage’, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1 (3), 1994, 240.

20 Het begrip ‘re-member’ verwijst hier naar de dubbele handeling van reconstructie en herinnering: het fysiek en symbolisch opnieuw samenstellen van lichamen in hun materialiteit.

21 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Duke University Press, 2007), 411.

22 Sylvia Wynter, *On being human as a praxis*,
ed. Katherine McKittrick (Duke University Press, 2015), 260.

23 Barad, 410. Barad komt tot deze conclusie na een onderzoek naar de queerheid van de natuur en haar politieke mogelijkheden aan de hand van de kwantumfysica.

24 Saidiya Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiments. Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Woman and Queer Radicals* (Serpent's Tail, 2021). In haar boek onderzoekt Hartman het begrip *waywardness* (eigenzinnigheid) binnen de context van het zwarte sociale leven in de eerste helft van de twintigste eeuw.

25 Hartman, 227-228.

26 Moshtari Hilal, *Ugliness* (New Vessel Press, 2025), 115

27 Pauline Boudry, Renate Lorenz, and Övül Ö. Durmuşoğlu,
'THE UNLIKELY PUBLIC ASSEMBLY OF STAGES, HAIR, CHAINS, AND MICROPHONES
A Conversation between Övül Ö. Durmuşoğlu, Pauline Boudry, and Renate Lorenz,'
pagina 24, in *Stages*. Pauline Boudry/Renate Lorenz (Spector Books, 2022).

28 Renate Lorenz, *Queer Art - A Freak Theory*,
(Transcript Bielefeld 2012), 21.

29 Xerox is de merknaam van een bedrijf bekend
om hun kopieerapparaten, met 'Xerox machine' wordt meestal de
grote kantoor kopieerapparaten bedoeld.

30 Voor meer over Xerox machines
en queer ondergrondse
publicaties: Shannon Michael Cane,
'Xerox, Paper, Scissors,' *Aperture*,
no. 218 (2015): 46-51.

31 'Exercícios de me Ver,' KOW Berlin, g.d.,
<https://kow-berlin.com/exhibitions/hudinilson-jr>.

32 Idem.

33 Taxonomie is de studie van classificatie en categorisering.
Een taxonomie van monsters is dus een systeem van de classificatie en categorisatie van monsters.

34 Sasha Litvintseva en Beny Wagner, 'Monster as Medium:
Experiments in Perception in Early Modern Science and Film,'
E-Flux Journal, no. 116 (2021), 1-2.

35 Meer over dit onderscheid kan worden gevonden in het essay dat deze expositie begeleid.

36 Litvintseva en Wagner, 2.

37 Ibidem, 3. (Vertaling: Yanna Kok)

38 Ibidem, 8. (Vertaling: Yanna Kok)

39 João Florêncio en Liz Rosenfeld, *Crossings: Creative Ecologies of Cruising* (Rutgers University Press, 2025), 24. (Vertaling: Yanna Kok);
Cruisen is "een queer subculturele praktijk van het ronddwalen
inpublieke ruimtes op zoek naar informele seksuele ontmoetingen. Cruisen bestaat echter al
sinds dat mensen die niet gevangen zaten in hegemonische seks-gender-systemen op zoek gingen naar seksuele
ontmoetingen buiten de geaccepteerde regimes—en ruimtes—van plezier, geslachtsgemeenschap of verwantschap."
(Florêncio en Rosenfeld)

40 Ibidem, 33. (Vertaling: Yanna Kok)

41 Krist Gruijthuijsen en Léon Kruijswijk,
voorwoord in Luiz Roque, *Estufa*, geredigeerd door Léon Kruijswijk
(KW & Berlin der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln, 2024).

42 Het gebouw in de film heet Casa Neptuna en is ontworpen door invloedrijke
Zuid-Amerikaanse architect Edgardo Giménez.

43 Connor Spencer, persbericht voor Luiz Roque's expositie *Holes*
bij Mendes Wood DM, New York, 14 Maart tot 19 April 2025.
(Vertaling: Yanna Kok)

44 Janice Sabin, 'How We Fail Black Patients in Pain,' AAMC, 5 Juni, 2023, <https://www.aamc.org/news/how-we-fail-black-patients-pain>.

45 Christina Sharpe geciteerd uit manuel arturo abreu, 'Essay for Clémence,' 2024, 3. (Vertaling: Yanna Kok)

46 Ingrediënten: witte rum, casse (Senna alata), kalebasulpul (Lagenaria siceraria), hibiscus (Hibiscus sabdariffa), salsepareille (smillax aspera) wortel. Ingrediënten: witte rum, casse (Senna alata), kalebasulpul (Lagenaria siceraria), hibiscus (Hibiscus sabdariffa), salsepareille (smillax aspera) wortel.

47 Dit proces sluit nauw aan bij het baanbrekende werk van Hortense Spillers over het vrouw-zijn van Zwarte vrouwen. Spillers stelt dat zwarte vrouwen onder de slavernij gedwongen werden beroofd van hun normatieve gendererkenning—wat zij welbekend de 'ongendering van het vrouwelijk lichaam' noemt, waarbij 'vrouw' als sociale categorie werd onthouden, terwijl het vrouwelijk lichaam op gewelddadige wijze werd uitgebuit voor arbeid, voortplanting en kennisverwerving.

48 Wetenschappers zien de oorsprong van de Haïtiaanse *zonbi* als een reactie op de slavernij, waarbij het eeuwige leven (in de dood) van de *zonbi*, waarin hij gedwongen wordt om voor zijn meester te werken, een weerspiegeling is van de situatie van tot slaaf gemaakten.

49 In de oorspronkelijke Caribische opvatting van de *zonbi* zou het voeren van zout hen ertoe aanzetten om in opstand te komen tegen hun meesters. Ze belichaamden dus het sluimerende potentieel voor verzet, zelfs in hun staat van levende dood. In *The Zombie in Contemporary French Caribbean Fiction* van Lucy Swanson bespreekt ze de discursieve kracht van de zombie in de hedendaagse Franstalige Caribische fictie, waarbij de figuur van de zombie wordt gebruikt als instrument om de voortdurende onderdrukking van de zwarte gemeenschap aan de kaak te stellen.

50 Duppy is een woord dat in het Caribisch gebied breed wordt gebruikt als synoniem voor geest of spook. Men gelooft dat duppy's van rum houden en dat zij verantwoordelijk zijn voor de verdamping van rum in rumdranken.

51 Hortense J. Spillers, 'Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book,' *Diacritics* 17, no. 2 (1987), 80. (Vertaling: Yanna Kok)

52 De kunstenaar bedankt Tim Mathijssen voor de hulp en steun in het realiseren van dit werk.

53 Interseks personen worden geboren met geslachtskenmerken (zoals chromosomen, geslachtsorganen en/of hormonale structuur) die niet strikt tot de categorieën mannelijk of vrouwelijk behoren, of die tegelijkertijd tot beide behoren. Arts en adviseren ouders vaak om chirurgische en andere medische ingrepen uit te voeren bij interseks pasgeborenen en kinderen, om hun lichaam (op het oog) in overeenstemming te brengen met mannelijke of vrouwelijke kenmerken. In de meeste gevallen zijn dergelijke ingrepen medisch niet noodzakelijk en kunnen ze zeer negatieve gevolgen hebben voor interseks kinderen naarmate ze ouder worden. 'Interseks' staat voor het spectrum van variaties in geslachtskenmerken die van nature voorkomen binnen de menselijke soort. Het staat ook voor de acceptatie van het fysieke feit dat geslacht een spectrum is en dat mensen met andere variaties in geslachtskenmerken dan mannelijk of vrouwelijk bestaan.

54 Foucault beschrijft in de introductie tot zijn boek *Herculine Barbin* hoe in de middeleeuwen de seks van het interseks kind werd vastgesteld bij de doop door de vader of peetvader, en dat mits nodig deze keuze kon worden aangepast door de persoon zelf wanneer deze in het huwelijk stapt. Dit was gebaseerd op de acceptatie van het bestaan van twee sekse in een lichaam. In de moderne tijd werd het idee dat er een 'ware sekse' binnen het lichaam bestaat dominant.

55 Michel Foucault, 'Introduction,' in *Herculine Barbin* (Random House, 2010).

56 Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (Columbia University Press, 2024), 4.

57 Charles Wolfe en Olivier Surel, 'On the Aestheticization, Institutionalization, and Dramatization of the Concept of Nature – Conversation With Olivier Surel and Charles Wolfe,' in *Theater, Garden, Bestiary: A Materialist History of Exhibitions*, ed. Tristan Garcia en Vincent Normand (Sternberg Press, 2019), 141.

58 Diana Snigurowicz, 'Sex, Simians, and Spectacle in Nineteenth-century France: Or, How to Tell a "Man" From a Monkey,' *Canadian Journal of History* 34, no. 1 (1999), 67-68.

59 Snigurowicz, 57.

60 Hilal, 12-19.

Colofon

DE POLITIEKE GRENZEN VOORBIJ Hoofdstuk 3

CAN THE MONSTER SPEAK?

6 december 2025 — 22 februari 2026

Sharan Bala
Pauline Boudry/Renate Lorenz
G. Gamel
Hudinilson Jr.
Dae Uk Kim
Xie Lei
Sasha Litvintseva & Beny Wagner
Clémence Lollia Hilaire
Luiz Roque

Curator — Sergi Pera Rusca
Tekst — Sergi Pera Rusca & Yanna Kok
Vertaling — Mirjam Linschooten & Yanna Kok
Campagnebeeld — Minhu Jun
Grafisch ontwerp — Özgür Deniz Koldaş & Minhu Jun
Technische ondersteuning — Bergur Anderson, Martina Ferrugia,
Mendel Nieuwdorp, Martyna Pekala, Menno Verhoef.

RADIUS TEAM

Projectleider Productie — Sophie Huijbregts
Stagiair Assistant Curator — Yanna Kok
Projectleider Educatie — Andrea Koll
Directeur en Curator — Niekolaas Johannes Lekkerkerk
Curator — Sergi Pera Rusca
Projectleider Communicatie & Publiek Programma — Daan Veerman
Kantoormedewerker, Administrateur & Host Coördinator — Suzanne Voltaire

Deze tentoonstelling werd mede mogelijk gemaakt met de steun van
het Mondriaan Fonds en de Gemeente Delft.

De presentatie van het werk van Hudinilson Jr., Pauline Boudry / Renate Lorenz,
Xie Lei en Luiz Roque werd mogelijk gemaakt door respectievelijk Galerie Eric Mouchet,
Marcelle Alix en Ellen de Bruijne PROJECTS, Sies + Höke en Mendes Wood DM.
Het werk van G. Gamel is in bruikleen gegeven door Fonds Kervahut—
Collection Laurent Fiévet, via Tlön Projects.

RADIUS
Centrum voor Hedendaagse Kunst en Ecologie
Kalverbos 20, 2611 XW, Delft, Nederland
info@radius-cca.org
www.radius-cca.org

