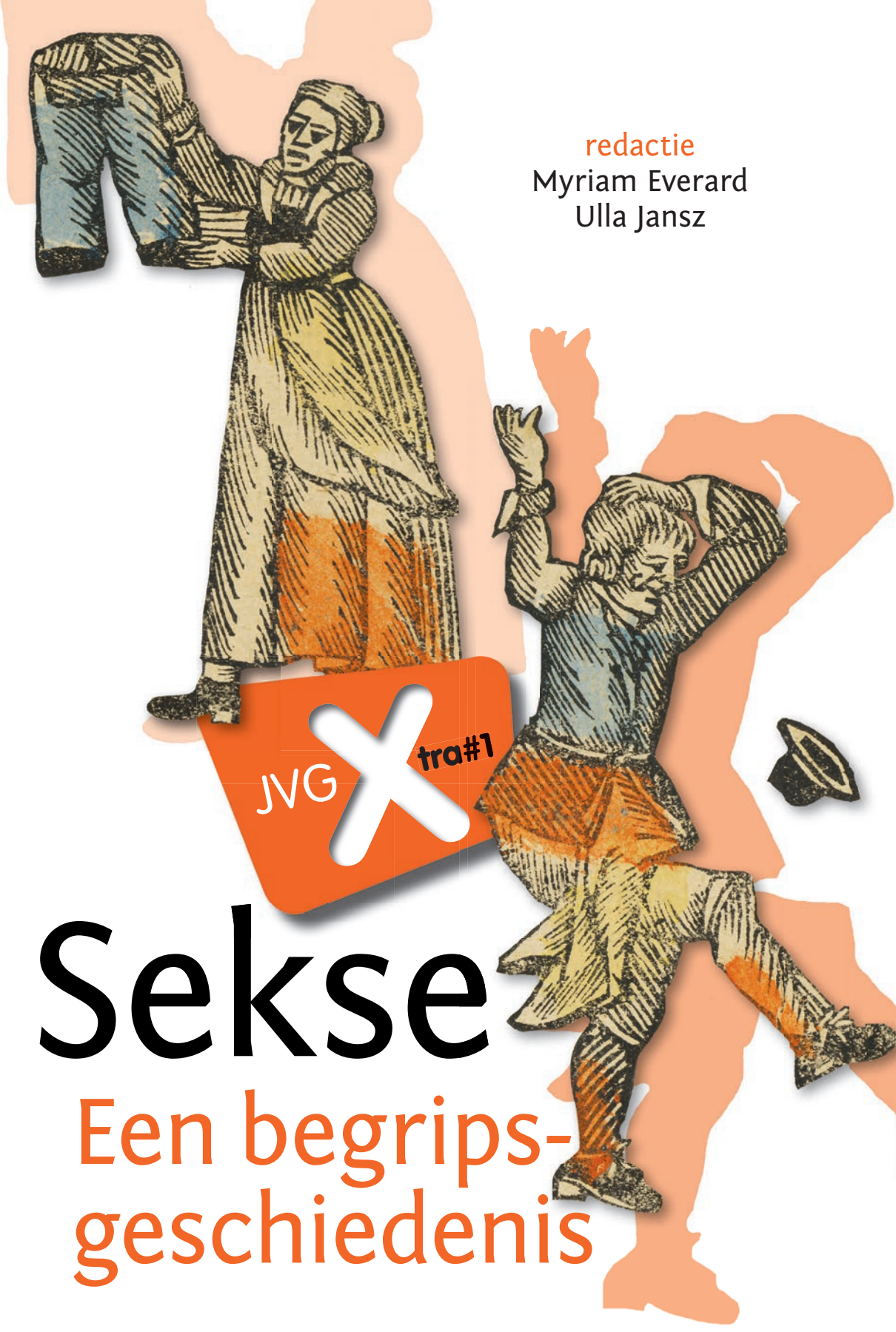
redactie
Myriam Everard
Ulla Jansz



Sekse

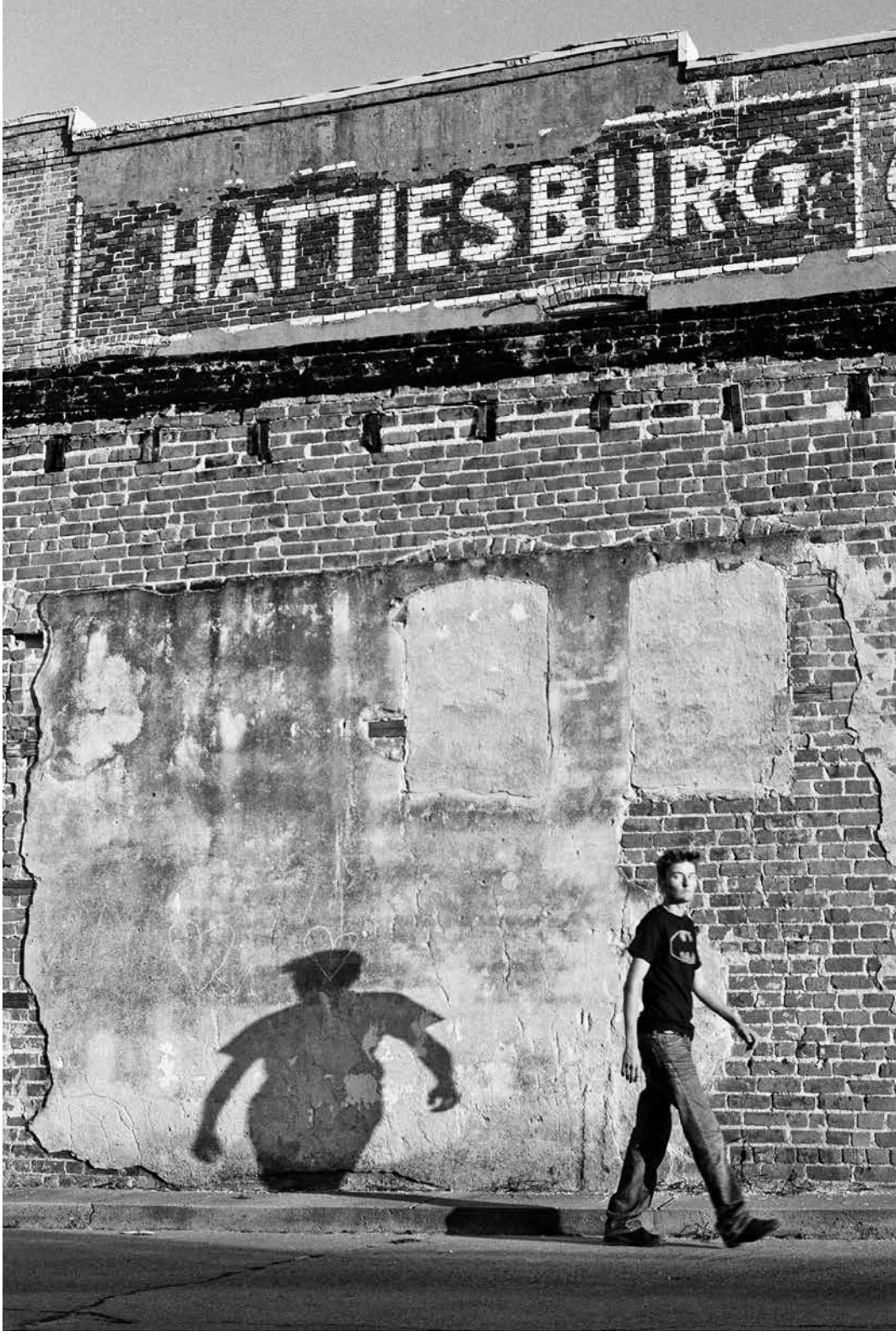
Een begrips-geschiedenis

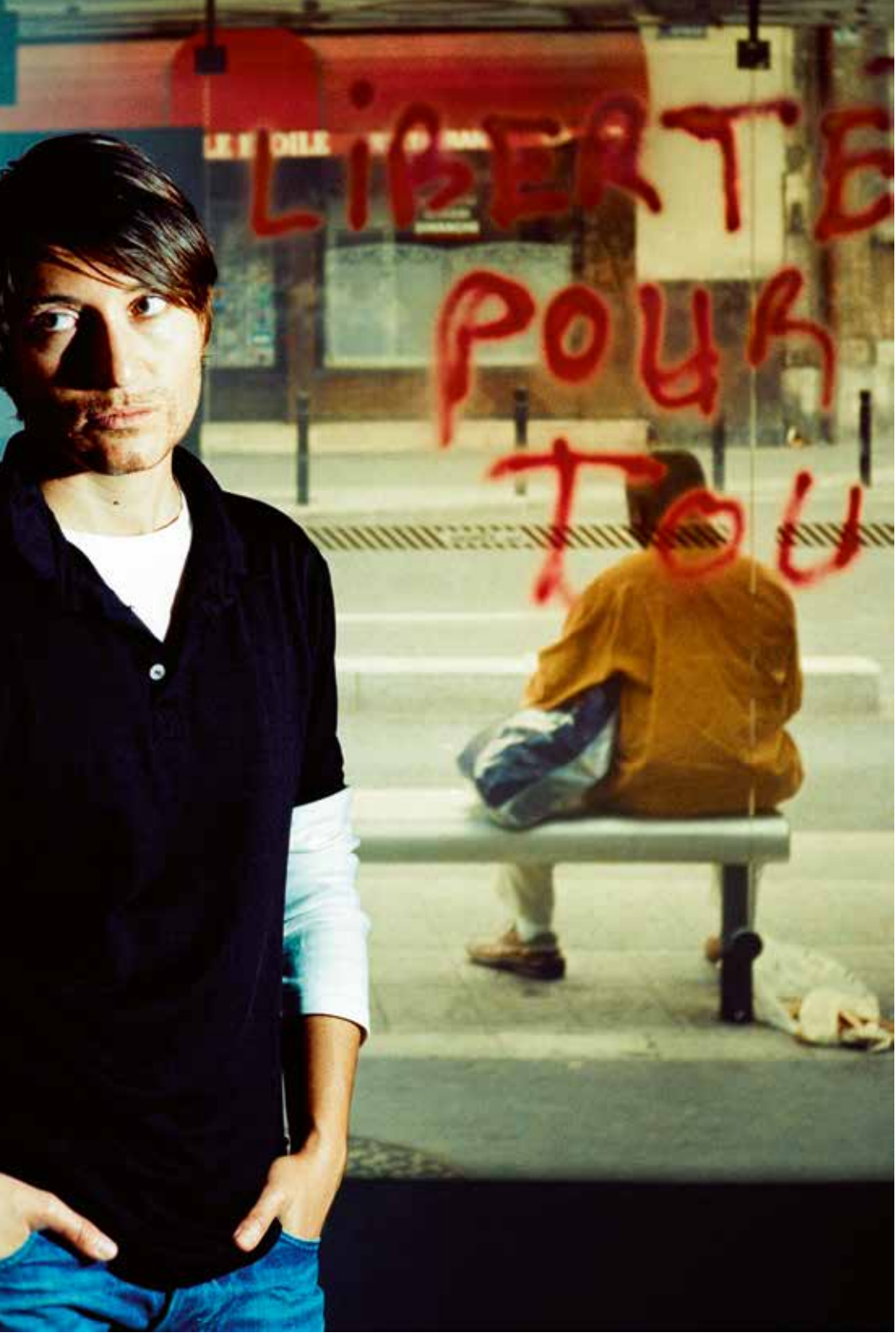
Gender Works

Risk Hazekamp

AFB. 1 *Giant 1*, 2001, analoge kleurenfoto (*cross-processed* negatief), 150 x 100 cm (pag. 243).
AFB. 2 *Giant 2*, 2009, analoge kleurenfoto (*cross-processed* negatief), 150 x 100 cm (pag. 244).
AFB. 3 *Giant 3*, 2017, analoge kleurenfoto (*cross-processed* negatief), 150 x 100 cm (pag. 245).
AFB. 4 *Solitary Fruit (Phonebooth, Louisiana)*, 2012, analoge zwart-wit foto, 60 x 50 cm (pag. 246).
AFB. 5 *Solitary Fruit (Hattiesburg, Mississippi)*, 2012, analoge zwart-wit foto, 60 x 50 cm (pag. 247).
AFB. 6 *Liberté pour tous (Liberté)*, 2006, analoge kleurenfoto (*cross-processed* negatief), 120 x 100 cm (pag. 248).
AFB. 7 Liberté pour tous (¡Vale!), 2006, analoge kleurenfoto (*cross-processed* negatief), 95 x 120 cm (pag. 249).
AFB. 8 Liberté pour tous (Macho), 2006, analoge kleurenfoto (*cross-processed* negatief), 90 x 120 cm (pag. 249).
AFB. 9 Under Influence / Catherine Opie, 2007, analoge kleurenfoto (*cross-processed* negatief), 84 x 56 cm (pag. 250).

Phone


HATTIESBURG


LIBERTÉ
POUR
TOU

Love
HOMO

NORMAL

Transposities

Risk Hazekamp en de kunst van gender

Louis van den Hengel

De foto *¡VALE!* (2006) van de Nederlandse kunstenaar Risk Hazekamp toont twee jongens die wat rondhangen aan de rafelranden van een grote stad (afb. 7).[1] De jongen op de voorgrond, van wie we niet veel meer zien dan een blauw shirt en de schaduw van een baardje, stuurt met zijn blik de aandacht naar de tengere, maar stoere, jongeman links. Deze wendt zijn ogen af, terwijl hij zijn handen – de duimen in de broekzakken – rustig rond zijn kruis vouwt. Het subtiele spel van kijken en bekeken worden, van aftasten en uitdagen, geeft de voorstelling een zekere seksuele spanning. De jongens lijken te cruisen, op jacht naar een ontmoeting: seks, misschien wel meer. Op de achtergrond zien we een muur met een dichtgezet raam, en daaronder, in slordige hanenpoten, wat zwarte graffiti: 'LOVE, HOMO, VALE.' Wie Spaans heeft geleerd kan de tekst lezen als 'homoliefde OK!'

De foto *¡VALE!* (2006) van de Nederlandse kunstenaar Risk Hazekamp toont een stel vrouwen in *drag*. Met hun baarden en zorgvuldig gestileerde poses belichamen zij twee mannen die zich letterlijk en figuurlijk in de marges van de samenleving bevinden. Toch is het niet direct duidelijk of we nu vrouwen zien of mannen, of misschien twee meisjesachtige jongens: het gezichtshaar is niet van echt te onderscheiden, maar de lichaamsbouw laat ruimte voor twijfel. De manier waarop de vrouw links haar handen over haar bovenbenen spreidt is eerder zelfbewust dan zelfverzekerd: het gebaar bevestigt de mannelijkheid van haar baardje en ondermijnt die tegelijkertijd. De rauwe intimiteit van de straat – de smerige muren, het afval, het kille licht op haar gezicht – maakt haar eenzaamheid, en het verlangen daaraan te ontsnappen, bijna tastbaar.

De foto *¡VALE!* (2006) toont de Nederlandse kunstenaar Risk Hazekamp terwijl die aan het werk is. Het is een zelfportret, opgenomen in Hazekamps studio in Rotterdam. Om de suggestie van een buitenruimte te wekken heeft de kunstenaar een groot scherm van kalkpapier gebouwd waarop van achteren een dia is geprojecteerd die eerder is geschoten in een van de *banlieues* in Parijs. De modellen – Risk heeft zichzelf links

in het beeld geplaatst – staan tussen het scherm en de camera. Het is lastig om de foto te maken, niet alleen omdat de fotograaf niet door de lens kijkt tijdens de opname, maar ook omdat deze – tegen de keer van het digitale tijdperk in – uitsluitend gebruikmaakt van analoge camera's om de beoogde verwarring tussen binnen en buiten, tussen schijn en werkelijkheid, tot stand te brengen. Het eigen gezicht heeft Risk belicht met een flitser, op het andere model, Mariëlle, staat een bouwlamp: door het verschil in kleurtemperatuur lijken beide figuren zich in een andere ruimte, een andere wereld, op te houden. Pas in het oog van de beschouwer zullen ze samenkomen.

Deze drie lezingen van de foto *¡VALE!* (2006) van Risk Hazekamp zijn alle tegelijkertijd waar, wat betekent dat geen ervan helemaal klopt. Er zit, met andere woorden, iets in het tafereel wat zich aan iedere duiding onttrekt: een vraagteken, als het ware, dat steeds opnieuw respons verlangt, een onbepaaldheid die het beeld, en onze beschouwing daarvan, voortdurend in beweging houdt. Als de kracht van fotografie op het punt ligt waarop de kijker onverhoeds en op unieke wijze geraakt, geprikkeld, of zelfs verwond wordt, zoals Roland Barthes stelde in *La chambre claire*,[2] dan berust het effect van Hazekamps werk inderdaad op de openheid waarmee het de beschouwer tegemoet treedt: de bres in het beeld die ons schokt of beroert, ons denken doet haperen, en ons voorbij de inhoud van de voorstelling zelf brengt. Dit essay is slechts één respons op wat de foto's van Hazekamp denkbaar en voelbaar maken dankzij die staat van onbepaaldheid – een soort leegte die geen gebrek maar een veelvuldigheid aan betekenis inhoudt, en die tegelijkertijd alle interpretatie te buiten gaat.

De kunst van Hazekamp draait om de complexe en voortdurend veranderende verhouding tussen lichaam en beeld, tussen schijn en werkelijkheid, en om de wijze waarop onze eigen belichaamde identiteit tot stand komt in en door het domein van de beeldvorming en de verbeelding. Gender vormde daarbij lang een centraal element, niet alleen als onderwerp of thema, maar ook, en vooral, als het punt waarop haar kunst de beschouwer het meest direct aangrijpt. Cowboys met borsten, meisjesachtige stierenvechters, androgyne figuren geplaatst tegen het decor van een desolaat landschap: met haar indringende en soms ook zeer geestige portretten – die meestal de kunstenaar zelf afbeelden – stelt Hazekamp ingesleten opvattingen over mannelijkheid en vrouwelijkheid ter discussie, en schept ze tegelijkertijd ruimte voor een andere beleving van gender, niet als vaststaand gegeven, maar als een dynamisch proces van verandering en verschil, een creatieve beweging onscheidbaar van het leven zelf.

De foto *¡VALE!* maakt deel uit van de serie *Liberté pour tous*, waarvoor Hazekamp zowel zichzelf als andere vrouwen met baarden – *drag kings* – fotografeerde tegen de achtergrond van geprojecteerde stedelijke omgevingen (afb. 6-8). Een *drag king* is niet per definitie een vrouw in travestie, maar eenieder die mannelijkheid in al zijn verscheidenheid expliciet uitbeeldt of opvoert – vaak, maar niet altijd, op theatrale of parodistische wijze.[3] Een dergelijke performance is niet eenvoudig, aangezien normatieve mannelijkheid in onze samenleving zo vanzelf spreekt dat deze de theatrale dimensie ontbeert die nodig is om als het ware met gender te kunnen spelen. Hazekamps *drag kings* maken niet zozeer een kunstje als wel letterlijk kunst van de mannelijkheid die ze tegelijkertijd als van nature belichamen. Soms is het gezichtshaar duidelijk kunstmatig

en lijken de afgebonden borsten en de lichaamsbouw weinig twijfel te laten over de vrouwelijkheid van de modellen. Op andere foto's is het niet direct duidelijk of we nu een vrouw zien of een man, of misschien een meisjesachtige jongen – het zijn lichamen in transitie, in transpositie, onderweg niet naar een definitieve bestemming maar naar een voortdurend nieuw begin.

Veel van Hazekamps foto's onderzoeken de normatieve én creatieve aspecten van gender door westerse stereotypen van mannelijkheid en vrouwelijkheid aan te halen en te ontregelen. Hazekamp put daarbij niet zelden uit de beeldtaal van Hollywood en de naoorlogse Amerikaanse visuele cultuur. Voor de foto *Giant* (2001), bijvoorbeeld, fotografeerde zij zichzelf als James Dean in een pose bekend van de poster voor de gelijknamige film uit 1956 (afb. 1). Met een paar blauwe jeans, een strak spijkerjack, en niet in de laatste plaats dankzij haar eigen fysieke gelijkenis met de acteur brengt Hazekamp Deans opstandige en onbegrepen mannelijkheid opnieuw tot leven, terwijl ze tegelijkertijd het bekende reclamebeeld van de 'Marlboro Man' uit de jaren vijftig citeert. Mannelijkheid is hier dus niet de uitdrukking van een innerlijke kern of vaststaande mannelijke natuur maar wordt letterlijk opgevoerd als een kwestie van culturele beeldvorming en verbeelding. Door mannelijkheid als het ware los te koppelen van het mannelijke lichaam, laat Hazekamp bovendien zien dat mannelijkheid niet alleen aan mannen toebehoort maar ook door vrouwen tot stand wordt gebracht en tevens door vrouwen kan worden belichaamd. Tegelijkertijd suggereert ze dat ook Deans eigen mannelijkheid, hoe natuurlijk en vanzelfsprekend deze ook mag lijken, niet de oorzaak maar het effect is van de gecultiveerde poses waarin en waardoor deze visueel vorm krijgt. Voor Hazekamp is mannelijkheid kortom geen inherente kwaliteit maar een overdraagbaar onderdeel van een cultureel repertoire aan handelingen, gebaren en gedragingen waardoor lichamen en personen zichtbaar worden als 'mannelijk' of 'vrouwelijk'.

Hazekamps kunst is op dit punt nauw verwant aan, en geïnspireerd door, het werk van de filosoof Judith Butler, voor wie gender bestaat uit gebruiken en gewoonten die zo vaak herhaald worden dat ze natuurlijk en vanzelfsprekend lijken. Butler radicaliseerde het inzicht van Simone de Beauvoir dat je niet als vrouw – of als man – ter wereld komt, maar vrouw of man *wordt*. Mannelijkheid en vrouwelijkheid, met andere woorden, zijn geen natuurlijke substanties maar historische situaties: gebeurtenissen die vorm krijgen in en door de interactie tussen een verscheidenheid aan normatieve, doch veranderlijke, sociale, culturele en politieke structuren. Deze structuren schrijven zich als het ware in op het lichaam, zodat het bijna onmogelijk wordt om menselijke lichamen te zien en te beleven buiten het socioculturele raamwerk waarbinnen gender wordt aangemaakt. Dit proces, dat Butler omschrijft als de 'performativiteit' van gender, roept vervolgens de gedachte – of beter: de fictie – van een 'natuurlijk' verschil tussen mannen en vrouwen in het leven. Gender is aldus te beschouwen als een praktijk van lichamelijke zelfstilering én als het proces dat ten grondslag ligt aan de notie van het sekseverschil als een natuurlijke tweedeling.[4]

Door ogenschijnlijk vanzelfsprekende en stabiele gegevens op te vatten als culturele en veranderlijke producties ondermijnt Butler het traditionele onderscheid

tussen sekse en gender, evenals de tegenstelling tussen natuur en cultuur die daarin verondersteld wordt. We moeten gender volgens Butler niet begrijpen als de culturele betekenis die aan een vooraf gegeven sekse wordt toegekend, maar als het regulerende mechanisme waarin en waardoor sekse *zelf* wordt voortgebracht als de biologische waarheid van wat we doorgaans 'mannen' en 'vrouwen' noemen:

> Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pregiven sex (a juridical conception); gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which 'sexed nature' or 'a natural sex' is produced and established as 'prediscursive,' prior to culture, a politically neutral surface *on which* culture acts.[5]

Sekse is voor Butler dus een categorie die op basis van gender in het leven geroepen wordt. Het is daarom niet zinvol om gender te definiëren als de culturele invulling van sekse, integendeel: sekse *is* gender voor zover het idee van een 'ongeconstrueerd' sekseverschil het effect is van de culturele constructie van gender als een systeem dat voortdurend zijn eigen kunstmatigheid verhult. Butler stelt daarom voor het traditionele onderscheid tussen sekse en gender simpelweg op te heffen.

Dit betekent uiteraard niet dat Butler het bestaan van lichamelijke geslachtsverschillen ontkent. Het punt is dat biologische eigenschappen pas betekenis krijgen binnen een cultureel denkkader waarin mannelijkheid en vrouwelijkheid *a priori* worden opgevat als fundamenteel verschillende, doch complementaire, fysieke categorieën. In navolging van denkers als Adrienne Rich en Monique Wittig vestigt Butler de aandacht op heteroseksualiteit als dwingende norm die de verdeling van mensen en lichamen in de hokjes 'man' en 'vrouw' legitimeert in termen van een gegeven seksuele natuur. Zij begrijpt heteroseksualiteit daarbij enerzijds als een maatschappelijke standaard die vorm en richting geeft aan heersende seksuele normen en waarden en anderzijds als het epistemische regime dat ten grondslag ligt aan de dominante opvatting van biologische sekse als een binaire oppositie tussen het mannelijke en het vrouwelijke geslacht.[6] Butlers doel is dan ook om het ogenschijnlijk rechtlijnige verband tussen sekse, gender en seksueel verlangen te denaturaliseren: haar performatieve opvatting van gender laat zien hoe normatieve heteroseksualiteit zichzelf reproduceert in en door de herhaalde constructie van een 'natuurlijk' sekseverschil.

Het werk van Hazekamp maakt de performativiteit van gender zichtbaar door ieder strikt onderscheid tussen beeld en werkelijkheid en tussen cultuur en natuur op losse schroeven te zetten. Het ruige landschap dat het decor vormt voor *Giant* en de overige foto's uit de serie *Never Been to Spain* (afb. 1-3) doet door de kleur en lichtval bijna net zo kunstmatig aan als de diaprojecties waarmee de kunstenaar in *Liberté pour tous* juist de schijn van realistische ruimtes wil wekken. Toch is de foto daadwerkelijk geschoten in Andalusië, en wel op een bergvlakte die zoveel op de Amerikaanse prairies lijkt dat Italiaanse filmregisseurs er in de jaren zeventig talloze westerns opnamen.

De natuurlijke omgeving verkrijgt hierdoor alsnog een zeker imaginair karakter, een mix van schijn en echtheid die de (on)waarheid van de titel van de serie nog eens benadrukt. Natuur en cultuur, feit en fictie, lopen eveneens naadloos in elkaar over in Hazekamps verbeelding van gender: net als de *drag kings* in een foto als *¡VALE!* (afb. 7) laat Hazekamps performance van filmische mannelijkheid in *Giant* zien dat de constructie van gender niet tegengesteld is aan de werkelijkheid ervan: de mannelijkheid die hier wordt opgevoerd is immers 'echt' en 'nep' tegelijkertijd. Dit wil niet zeggen dat Hazekamp mannelijkheid als een acteur 'nadoet' of dat zij deze louter met ironische afstand bekijkt, en evenmin geven haar beelden uitdrukking aan een ondubbelzinnig verlangen om een man te 'zijn'. Zulke interpretaties houden vast aan een binair en heteroseksueel perspectief dat gender reduceert tot een statisch gegeven of een rol die simpelweg kan worden aangenomen – en dat perspectief wordt in Hazekamps werk nu juist doorbroken.

Net als Butler presenteert Hazekamp een dynamische visie op gender als een *proces* waarin bestaande beelden en normen van mannelijkheid en vrouwelijkheid voortdurend opnieuw worden aangehaald. De mogelijke ondermijning van heersende normen van gender en seksualiteit staat in deze visie centraal. Immers, als gender niet iets is dat je 'bent' maar iets dat je 'doet', dan is het ook mogelijk om gender zodanig uit te voeren dat de normativiteit, en daarmee de onnatuurlijkheid, van *alle* genderidentiteiten aan het licht wordt gebracht. Performativiteit is bovendien een creatief proces. De herhaling van gendernormen, die Butler aanduidt met de term 'iterabiliteit', is nooit volledig stabiel: er ontstaat altijd iets nieuws in de herhaling, niet zozeer omdat de context waarin deze plaatsvindt steeds anders is, maar omdat het idee van een onveranderlijk origineel ('sekse') zelf geproduceerd wordt als een effect van de herhaling ('gender'). De foto *Giant* verkent dit creatieve en mogelijk ontwrichtende effect van de herhaling zelfs op expliciete wijze: niet alleen is het beeld een visueel citaat gemaakt vanuit het geheugen van de kunstenaar, ook maakt Hazekamp om de acht jaar een nieuwe versie van de foto waardoor de beelden eerder naar *elkaar* verwijzen dan naar een of andere stabiele oorsprong (afb. 1-3). Door haar eigen veranderende lichaam als ankerpunt te nemen voor Deans onsterfelijke pose laat Hazekamp bovendien zien dat het haar niet zozeer gaat om de authenticiteit van Dean als historische figuur als wel om het clichébeeld dat hij is geworden, en om de vraag hoe dit beeld veranderd kan worden door het steeds opnieuw te citeren.

Het is geen toeval dat Hazekamp zich in deze serie heeft gemodelleerd naar een acteur wiens ambivalente seksualiteit hand in hand gaat met zijn status als toonbeeld van rebellie in de jaren vijftig én zijn betekenis als hedendaags homo- en lesbisch icoon. Als stijlvoorbeeld was Dean, net als Marlon Brando, een geliefd model voor veel butches van latere generaties: lesbische vrouwen met masculiene trekken die zich aan de mannelijkheid van Dean konden spiegelen zonder zichzelf daartoe te beperken.[7] Omgekeerd was Deans eigen mannelijkheid, en zijn vertolking daarvan op het witte doek, een reflectie van de mannelijke stijl die tijdens en na de Tweede Wereldoorlog door butches van allerlei kunne tot stand was gebracht. Het nieuwe manbeeld dat in die tijd geleidelijk in Amerika ontstond was in zekere zin zelfs gebaseerd op de stijl van acteurs

als Dean, die onder het mom van een fictieve heteroseksualiteit de non-normatieve mannelijkheid van butch lesbo's én van homoseksuele mannen toegankelijk maakte voor een breed publiek.[8] Tegen deze achtergrond wordt duidelijk dat *Giant* méér inhoudt dan alleen een denaturalisatie van gender. Door Deans 'natuurlijke' performance van mannelijkheid in beeld te brengen als een cultuurhistorische praktijk van lesbische zelfstilering ondermijnt Hazekamp tevens het heteronormatieve idee dat de *butchness* van mannelijke vrouwen een afgeleide zou zijn van de mannelijkheid van 'echte' mannen die op vrouwen vallen.[9]

Door te wrikken aan het idee van een 'ware' of 'oorspronkelijke' genderidentiteit onthult Hazekamp de kunstmatigheid van gender *in toto* en al doende schept zij nieuwe gendermogelijkheden die de strikte tweedeling tussen 'mannelijk' en 'vrouwelijk' te buiten gaan. We kunnen Hazekamps werk in dat opzicht beschouwen als een voorloper van de groeiende aandacht voor de positie en emancipatie van trans personen in Nederland en daarbuiten én als een vroege kritiek op de processen van in- en uitsluiting die daarmee onvermijdelijk gepaard gaan. In de afgelopen decennia zijn transgender personen, en dan voornamelijk trans vrouwen, veel zichtbaarder geworden in de media. Tv-programma's zoals *Hij is een Zij* (KRO-NCRV) en *Love Me Gender* (EO) hebben transgender thema's in het blikveld gebracht van een overwegend cisgender publiek, terwijl rolmodellen zoals Valentijn de Hingh, die in Nederland bekend werd door een documentaire waarin ze negen jaar lang gevolgd werd tijdens haar transitie van klein jongetje naar jonge vrouw, trans identiteit hebben voorzien van een herkenbaar publiek gezicht.[10] In internationale media werd de prominente aanwezigheid van zwarte trans vrouwen zoals Laverne Cox en Janet Mock zelfs gezien als bewijs van wat *Times Magazine* in 2014 een 'transgender tipping point' noemde – een kantelpunt in maatschappelijke bewustwording vergelijkbaar met de gevolgen van de Amerikaanse burgerrechtenbeweging of de tweede feministische golf.[11] Niettemin staat deze media-aandacht nog steeds in schril contrast met de alledaagse realiteit van discriminatie, werkloosheid, armoede en geweld die veel trans personen, met name non-binaire mensen en trans personen van kleur, in toenemende mate ervaren.[12]

De verhouding tussen beeldvorming, zichtbaarheid en emancipatie is dus lang niet eenduidig: meer media-representatie leidt mogelijk tot meer vrijheid van genderexpressie maar kan ook leiden tot nieuwe vormen van normativiteit. Verkennend onderzoek naar de beeldvorming rond transgender personen in de Nederlandse media laat zien dat er verschillende dominante verhaallijnen ('transgender scripts') worden gehanteerd die ingesleten opvattingen over gender en sekse eerder bevestigen dan betwisten.[13] Het belangrijkste voorbeeld is het 'succesvol trans'-script, waarin transgender mensen na een zo volledig mogelijke transitie eindelijk zichzelf kunnen zijn.[14] In deze verhaallijn, die een rode draad vormt in vrijwel alle mainstream representaties van trans identiteit, is gender een soort innerlijke waarheid die tot uitdrukking moet worden gebracht door een proces van sociale en bovenal fysieke transitie. Door de nadruk te leggen op de medische 'aanpassing' van het lichaam bevestigt dit script niet alleen het traditionele onderscheid tussen sekse en gender, maar ook de cis-normatieve opvatting van mannelijkheid en vrouwelijkheid als elkaar uitsluitende tegenpolen. Non-

binaire personen die zich met geen van 'beide' geslachten identificeren, of juist met meerdere categorieën, blijven hier letterlijk buiten beeld, net als trans mensen die niet in transitie gaan of genderfluïde personen voor wie gender inherent veranderlijk is. De transgender personen die in mainstream media aan het woord komen zijn bovendien overwegend jong, wit en heteroseksueel. Zo ontstaat niet alleen een te eenzijdig beeld van de grote diversiteit aan trans ervaringen, maar blijft ook de heteronormativiteit die, volgens Butler althans, hand in hand gaat met binaire gendernormen uiteindelijk intact.

Hoewel elke non-binaire representatie van gender zich per definitie verhoudt tot een complexe geschiedenis van marginalisering en onzichtbaarheid van transgender personen en thema's, draait de kunst van Hazekamp, in tegenstelling tot niet-artistieke transgender beeldproductie, niet primair om het vergroten van zichtbaarheid of maatschappelijke acceptatie. Het doel is niet zozeer om een grotere verscheidenheid aan beelden te creëren, maar om door middel van beelden de vraag over en naar gender steeds opnieuw te formuleren. Dit is een radicaal non-normatief en fundamenteel open *artistiek* proces. In populaire media neemt een inclusieve benadering van transgender beeldvorming meestal pedagogische vormen aan, zodat de belevingswereld van een cisgender publiek een onontkoombaar ijkpunt vormt voor de 'accurate' representatie van transgender levens.[15] Hazekamp, echter, weigert gender, zichtbaarheid en representatie te herleiden tot welke identiteitspositie dan ook – cis, trans of anderszins – en roept juist daarom nieuwe manieren van waarnemen in het leven. Haar oeuvre is dan ook niet louter een kwestie van visuele maatschappijkritiek, noch draait het om het uitvinden van een nieuwe beeldtaal. Eerder wil Hazekamp via het medium van analoge fotografie zowel de kijker als zichzelf uitdagen om wat wij doorgaans voor waar aanzien, inclusief de werkelijkheid van ons eigen 'zelf', voortdurend opnieuw te ondervragen en te onderzoeken.

Dat deze werkwijze ongemakkelijke en soms moeilijk te begrijpen beelden oplevert, getuigt de reeks foto's die Hazekamp in 2012 maakte onder de titel *Solitary Fruit* (afb. 4-5). Voor deze serie liet Hazekamp zich inspireren door het boek *Black Like Me* van John Howard Griffin, een witte journalist die in 1959 zes weken lang vermomd als zwarte man door het raciaal gesegregeerde diepe zuiden van de Verenigde Staten reisde. Met hulp van medicatie, make-up en extreme blootstelling aan uv-straling had Griffin zijn huid donker gemaakt in een poging het leven aan de andere kant van de *color line* te ervaren.[16] Hazekamp volgde in Griffins voetsporen, maar vanuit haar eigen geschiedenis en thematiek: met een baard en afgebonden borsten reisde ze in haar eentje rond als witte man in het conservatieve zuiden, waar anti-trans discriminatie niet alleen sociaal geaccepteerd maar zelfs in de wet verankerd is. Waar Griffin de virulente haat van witte mensen die hij onderweg ontmoette in woorden probeerde te vangen, laat Hazekamp in rauwe zwart-witte beelden vooral zichzelf zien, poserend in verlaten straten, bij houten kerken, vervallen huizen, in de hitte van een broeierig moeras. Het landschap van de voormalige slavenstaten, waar tot ver in de twintigste eeuw de gelynchte lichamen van zwarte Amerikanen nog als vreemdsoortige vruchten in de bomen hingen, vormt de achtergrond waartegen Hazekamp de rol van witte Amerikaanse mannelijkheid uit-

speelt. Het is een mannelijkheid zoals we die uit films en countrymuziek kennen: de *lone hunter*, de *solitary man*, de cowboy met een sigaret in de mondhoek en de blik op oneindig. En toch oogt deze man voortdurend misplaatst, is zijn mannelijkheid in deze vijandige omgeving misschien net zo vreemd als de 'vruchten' die Billie Holiday in *Strange Fruit* zo schrijnend bezong.[17]

Solitary Fruit is een verkenning van de complexe wijze waarop gender, seksualiteit en ras/etniciteit interactief vorm geven aan dynamieken van macht, privilege en kwetsbaarheid. Griffin wilde op zijn manier bijdragen aan meer vrijheid en gelijkheid, maar beschrijft pijnlijk nauwkeurig hoe geschokt hij was toen hij voor het eerst zijn zwarte gezicht in de spiegel zag – een racistische reflex die ongetwijfeld te danken was aan zijn eigen opvoeding in het hart van Texas. Dat Griffin ondanks zijn inzet voor de zwarte burgerrechtenbeweging niet kon doordringen tot de kern van zijn eigen privileges als witte man blijkt ook uit zijn argeloze gebruik van *blackface*, een racistische traditie die in tegenstelling tot wat Griffin ermee beoogde niets te maken heeft met de geleefde ervaringen van zwarte mensen en alles met de performance van witheid. Hazekamp onderzoekt daarentegen juist hoe posities zoals witheid en mannelijkheid – en de verhouding daartussen – vorm krijgen in het licht van de Amerikaanse *black history*, niet vanuit een poging zich te verplaatsen in een geracialiseerde 'ander', maar door de heersende normen *zelf* op ambivalente wijze te belichamen. Door de traditioneel ongemarkeerde positie van witte mannelijkheid als het ware 'vreemd' te maken, draait Hazekamp niet alleen het concept van Griffins project om, maar onthult zij tevens de essentialistische aannames waarop dat project gebaseerd was. *Solitary Fruit* legt zo niet alleen de performativiteit – en instabiliteit – van normatieve witte mannelijkheid bloot, maar laat tevens zien dat ieder beeld dat pretendeert een bepaalde waarheid te vertellen over wat identiteit inhoudt met argusogen moet worden bekeken.

Hazekamps werk betrekt de toeschouwer aldus niet zozeer in een proces van identificatie als wel in een voortdurende staat van verwarring en verwondering. Haar oeuvre demonstreert dat de manier waarop wij *kijken* – naar kunst, naar lichamen, naar onszelf – gestructureerd is door conventionele beelden van mannelijkheid en vrouwelijkheid en door de norm van heteroseksualiteit die hand in hand gaat met binaire opvattingen van gender. Door de kijker te confronteren met beelden die elke tweedeling totaal overbodig verklaren, eist Hazekamp bovendien respect op voor de waardigheid van allen die weigeren zich te laten vangen in de beperkte kaders van man/vrouw, hetero/homo, of welke identiteit dan ook. Een van de foto's in de serie *Under Influence* (2007), bijvoorbeeld, toont de kunstenaar met baard en borst, naakt tegen een dieprode achtergrond (afb. 9). In haar rug staat in bloedige blokletters het woord 'NORMAL' gekerfd, als een brandmerk in de huid van al die lichamen die ooit tot eigendom van een ander zijn gemaakt. Het beeld is wederom een citaat, en wel van een zelfportret uit 1993 van de Amerikaanse fotograaf Catherine Opie. Voor dit portret fotografeerde Opie zichzelf op de rug waarin ze met een scalpel een kinderlijk tafereel had laten snijden met een huisje, een wolkje en twee vrouwtjes die elkaars hand vasthouden.[18] Wat bij Opie een persoonlijke voorstelling was van lesbisch huiselijk geluk, heeft Hazekamp veranderd in een indringend, bijna religieus, beeld dat het geweld laat zien waarmee

de politiek van gender en seksualiteit zich op het lichaam inschrijft om dat lichaam als man *of* vrouw te markeren. Tegelijkertijd maakt Hazekamp, net als Opie, gender juist onleesbaar door een dimensie toe te voegen die niet alleen haaks staat op binaire normen van gender, maar ook een creatief verschil aanbrengt in hoe we de wereld waarnemen.

Hoewel Hazekamps kunst ontegenzeggelijk een maatschappelijke functie vervult, ligt de kracht van haar werk dan ook uiteindelijk bij het beeld zelf, bij het kunstwerk dat simpelweg gegeven is in al z'n wonderlijke onwaarschijnlijkheid. De fotografie van Hazekamp houdt daarom ook méér in dan een theoretische deconstructie van gender en seksualiteit: als performatieve beelden brengen haar foto's direct verandering aan in de wijze waarop wij onze eigen belichaming beleven. Wie haar werk met open vizier tegemoet treedt wordt niet alleen aan het denken gezet over de discursieve structuren waarbinnen, aldus Butler, de 'werkelijkheid' van gender wordt voortgebracht, maar wordt ook geconfronteerd met onze eigen voortdurend veranderende lichamelijkheid. In die zin brengt de kunstenaar ons in contact met de materialiteit en temporaliteit van gender als een continu proces van *wording*: een reeks transities en transformaties zonder begin of eind, een grenzeloos midden, als het ware, een structuur zonder kern. Misschien ligt de esthetische kracht van Hazekamps werk precies op dit punt: het ongrijpbare moment waarop gender als vaststaande identiteit onder de voeten van de beschouwer wegzakt, en we via het beeld ontvankelijker worden dan we waren voor de ware natuur van gender als een onophoudelijk proces van transformatie – een dynamische, onvoorspelbare en fundamenteel creatieve trans-positie die voortdurend van zichzelf verschilt.

Noten

1 Delen van dit essay verschenen eerder als Louis van den Hengel, 'Gender als trans/formatie', in: Stefan Dudink en Liedeke Plate (red.), *Mythen van gender. Essays voor Willy Jansen* (Nijmegen 2015), 132-138.

2 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (Parijs 1980), 47-49.

3 Del LaGrace Volcano en Judith 'Jack' Halberstam, *The Drag King Book* (Londen 1999). Zie ook Pia Thilmann, Tania Witte en Ben Rewald (red.), *Drag Kings. Mit Bartkleber gegen das Patriarchat* (Berlijn 2007).

4 Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (Londen/New York 1990), 1-34.

5 Ibidem, 7.

6 Ibidem, viii.

7 Jenni Olson, 'Butch Icons of the Silver Screen', in: Lily Burana, Roxxie en Linnea Due (red.), *Dagger. On Butch Women* (San Francisco 1994), 58-76. Zie ook Sue Golding, 'James Dean: The Almost-Perfect Lesbian Hermaphrodite', in: Tessa Boffin en Jean Fraser (red.), *Stolen Glances. Lesbians Take Photographs* (Londen 1991), 197-202.

8 Marie Cartier, 'The Butch Woman Inside James Dean or "What Kind of *Person* Do You Think a Girl Wants?"', *Sexualities* 6 (2014) 3/4, 449-464. Zie ook Liedeke Plate, 'The Arena of Masculinity: William

Stoner and Masculinity Studies', in: Rosemarie Buikema, Liedeke Plate en Kathrin Thiele (red.), *Doing Gender in Media, Art and Culture. A Comprehensive Guide to Gender Studies* (Londen/New York 2018), 106-122.

9 Ook Butler benadrukt dat 'butch' en 'femme' als vormen van seksuele (zelf)expressie niet begrepen moeten worden als 'kopieën' van een 'oorspronkelijke' heteroseksuele man-vrouw verhouding of als een reproductie van heteronormatieve genderrollen. Integendeel, '[t]he replication of heterosexual constructs in non-heterosexual frames brings into relief the utterly constructed status of the so-called heterosexual original. Thus, gay is to straight *not* as copy is to original, but, rather, as copy is to copy' (Butler, *Gender Trouble*, 31).

10 De term 'cisgender' verwijst naar mensen bij wie de genderidentiteit en/of de genderexpressie overeenkomt met het geslacht dat hun bij de geboorte door anderen toegewezen is. 'Trans' of 'transgender' verwijst naar mensen bij wie dit niet het geval is en wordt tevens gebruikt als parapluterm voor genderidentiteiten die zich aan de tweedeling man-vrouw onttrekken. Ik gebruik de term als een *community-based* begrip dat staat voor een inclusieve opvatting van gendervariatie.

11 Katy Steinmetz, 'The Transgender Tipping Point', *Time Magazine*, 29 mei 2014.

12 Mijn gebruik van spaties in uitdrukkingen als 'trans personen' of 'trans vrouwen' is een bewuste weigering de Nederlandse spellingsregels te volgen. 'Trans' en 'transgender' zijn bijvoeglijke naamwoorden, wat betekent dat ze in principe weggelaten kunnen worden tenzij er reden is tot specificatie. In tegenstelling tot het Engels is het in het standaard Nederlands helaas gebruikelijk om de termen te hanteren als zelfstandig naamwoord ('transgenders') of als deel daarvan ('transmensen', 'transvrouwen'). Een term als 'transvrouw' is echter niet descriptief maar normatief: door 'trans' wel en 'cis' niet te substantiveren is de implicatie dat trans vrouwen een wezenlijk ander 'soort' vrouwen zijn dan 'vrouwen', waarbij die laatste term ongehinderd alleen naar cisgender vrouwen kan blijven verwijzen. Het effect is niet alleen dat 'transvrouwen' een essentialistische categorie wordt (vrouwen wier essentie 'trans' is), maar ook dat cis vrouwen als de meest 'natuurlijke' vrouwen worden geïndexeerd (hun vrouwelijkheid behoeft immers geen substantiële kwalificatie). 'Standaard' taalpraktijken verhullen op die manier het cis-centrische perspectief inherent in het alledaagse gebruik van woorden als 'vrouwen' en 'mannen' en reproduceren tegelijkertijd precies de naturalisering en substantivering van gender/sekse die Butler ter discussie stelt.

13 Mariecke van den Berg, 'Transgender en beeldvorming in Nederland 1991-2016', factsheet Atria Kennisinstituut voor Emancipatie en Vrouwengeschiedenis (2017), https://www.atria.nl/nl/publicatie/transgender-en-beeldvorming (geraadpleegd 15 maart 2018).

14 Van den Berg, 'Transgender en beeldvorming', 2.

15 Cael M. Keegan, 'Revisitation: A Trans Phenomenology of the Media Image', *MedieKultur. Journal of Media and Communication Research* 16 (2016), 26-41. Zie ook Eliza Steinbock, 'Lili Elbe's Transmedial Presence and the Politics of Transgender Studies', in: Buikema, Plate en Thiele (red.), *Doing Gender*, 169-181.

16 John Howard Griffin, *Black Like Me* (Boston 1961). Griffins boek werd in 1964 verfilmd met James Whitmore in de hoofdrol.

17 In het Engels en Amerikaans is 'fruit' zowel een scheldnaam als een geuzennaam voor homo.

18 Voor een interessante bespreking van het werk van Opie zie Judith Halberstam, *Female Masculinity* (Durham/Londen 1998), 32-40.

Sekse

Een begrips-geschiedenis

De Nederlandse taal kent van oudsher een aantal woorden waarin de verschillen in lichaam, macht en status tussen vrouwen en mannen worden uitgedrukt: het allesomvattende 'sekse', het meer specifieke 'geslacht' en het ouderwetse 'kunne', woorden die meer en meer worden vervangen door het Engelse 'gender'. Gender staat voor het inzicht dat sekse en geslacht niet vanzelfsprekend zijn af te lezen aan mensenlichamen van meerderlei kunne, maar een eeuwenlange geschiedenis kennen van denken en doen. Die geschiedenis wordt in deze bundel verkend, door een team van auteurs afkomstig uit wetenschapsgebieden als kunstgeschiedenis, historische letterkunde, politieke geschiedenis, wetenschapsstudies en genderstudies. Deze begripsgeschiedenis reikt van het snijtafelonderzoek van zeventiende-eeuwse anatomen tot de fotografische virtualiteit van een eenentwintigste-eeuwse beeldend kunstenaar, en bestrijkt daarmee een periode waarin de betekenis van sekse steeds opnieuw wordt gedefinieerd, bewaakt en betwist. Zo toont sekse zich als een historische, veranderlijke categorie.

9 789087 047573

Sekse
Een begripsgeschiedenis