

Brussels, 24 June 2017

Dear Wendy,

It is the end of June, and the summer announces itself without warning or hesitation. Indiscriminately, newspapers are exploiting the risks of terrorism and heat, and a culture of fear is contaminating our bodies. I am sitting in the reading room of the *Royal Library* to write you this letter; it is cool here, and silent. The books on the shelves are pulverised by a contemporaneity that questions their materiality. Reduced to covers, they dance on the swan song of white supremacy and colonial powers. (Who dusts the books on the shelves of the *Royal Library*?) Volumes of histories, knowledge, and research, yet the aesthetics of the library don't ask whose histories, whose knowledge, whose research. The order is seductive and easy to comply with, its optimism however is nostalgic of violent times.

The smell and tactility of these books bring me to wonder about the materiality of your work. On first sight materiality is not what one would readily associate with your work of stop-frame animations, sound installations, and videos. And yet, precisely in your choice of these media, you create the conditions for a specific materiality to emerge. Your work is based in a weak materiality; one that is haunting, hesitating, and uprooted. It is one that does not self-confidently occupy space nor is it legitimised by a master narrative. It questions and suggests; it doesn't impose nor claim. The letters, notebooks, and walking journals are the fragile cornerstones of your narratives. Often handwritten, in your recent work you rather opt for the typewriter, but still, invasive ink on absorbing paper, they bear a unique mark of presence and hesitation. Discovered in the small corners of private lives, the memories, the shame, and the arrangements, they hint at history in her and his stories. Your father's architectural plans of the compound, the label on the trunk that traveled to Walvis Bay, the typewriter that issues mistakes we cannot entirely erase.

The female voices, also present in *Off by heart and out of breath*, of which I fondly remember the troubling sound installation, *Incantation*, in which you combined several recitations of seven matrilineal lines of descent from your Huguenot grandmother, have a particular materiality of their own. They call for the female body and echo its strength, which is more often than not erased from traditional images and narratives of power. These are suggestive voices, not claiming to possess; but unmistakably testifying to being. It took me a while to hear them in *This, of course, is a work of the imagination*. I was wondering where they were hiding in its male

universe of black soldiers and their recruiters, of your father and designers of memorials, of Cecil J. Rhodes and Solomon Plaatje, of Dinuzulu and Jonas Mekas. But then I heard the voice of the South African writer Antjie Krog in *Wa van die waters*, breaking the silencing of wives, daughters and mothers, and reminding us that also ‘the broken heart is being cured.’<sup>1</sup>

Her voice heightened my awareness; and soon I discovered Bulelwa Nosilela reciting SEK Mqhayi’s Xhosa poem, another of the many poems recalling the tragic fate of the SS Mendi. By then I came to realise that *To St Catherine’s Point* offers a female horizon to the male legend of the SS Mendi. You use the traditionally female (visual) metaphors of knitting, stitching and weaving to trace and retrace your own steps from the present towards the past. You want to be a historian and a poet, but at the same time you sense that the imagination is not enough a proof of a genuine engagement with the past. ‘There needs to be an offering’, you say; the unravelling of the past has to be earned as an embodied experience. So you walk the Isle of Wight up to St Catherine’s Point, not unlike your hike along the coastlines of Northern France, Belgium and the Netherlands, walking into the past of your Huguenot ancestors, who were fleeing religious persecution in 17th century France. At St Catherine’s Point, you sacrifice the legend of St Catherine—‘St Catherine did not exist’—to make place in the memory of the landscape and the oratory for fragments of another legend and another past.

You sacrifice the legend, but paradoxically it only makes the presence of St Catherine stronger, in her lineage other women, other voices make an appearance; I think of Hypatia, the mathematician and philosopher, who tragically died during the religious and political conflicts of 5th century Alexandria. Her death marks the symbolic end of Alexandrian intellectual life, and according to historians the legend of St Catherine might be loosely based on Hypatia’s life story. Today she is a role model for all women philosophers. Recently I read Damon Galgut’s *Arctic Summer*, a fictional biography of the British writer, E.M. Forster. As often, also in this novel the female voices are muted. Forster visits the corners of the former British Empire, and is stationed in Alexandria during the First World War. There he meets C.P. Cavafy, and both men engage in a friendship, based on a shared nostalgia for faded Greek glory, but one finds no traces of Hypatia in their romantic excavations of Alexandria’s past.

<sup>1</sup> ‘Die verskeurde harte is besig om te genees,’ from the poem *Mendi* by M.S. Kitchin. In *Wa van die waters* Antjie Krog is reciting the first two paragraphs of this poem.

In a less distant past appears the 17th century Italian painter, Artemisia Gentileschi. Thanks to feminist revisions, she became one of the few successful women artists included in western art history; yet she is also remembered for having her sexual predator successfully prosecuted. It was Gentileschi who made one of the more powerful portraits of St Catherine. And there is of course Joan of Arc, to whom St Catherine never spoke, but who was killed in another war on French soil. Could it be that by shattering legends, we gain *herstories*?

But I wandered off too far from my initial reflections. In the end, it is the charcoal used in the stop-frame animation that mostly characterises the materiality of your work. Erasing each drawing in order to create the next one, you construct charcoal layers that keep on haunting. This technique enables you to construct in animation a materiality that is reduced to the level of dust, but leaves traces as pervasive as ink. It is the dust of homelands, mines, and shores; and the ink of unwritten stories at the legends’ horizons. The charcoal layers also question the myth of turning the page and starting anew with a blank canvas. As in *Boardgame*, Cecil J. Rhodes is still haunting the present, despite the removal of his statue, and our white patterns and privileges are still affected by the dreams of his ghost which claims its space and share. The materiality of your work makes an epistemological and ontological intervention in historical narratives; there is no blank canvas to start with.

In *This, of course, is a work of the imagination*, the materiality of the charcoal however is challenged by water, which is invading several of your works; *Wa van die waters*, *Letter to Plaatje*, *The legend is out there*, and *To St Catherine’s Point*, to name a few. I would even argue that precisely what unites these works is a wet aesthetics that works on two levels, one epistemological, the other metaphorical. Where the charcoal insists on a reading of history in which the past can’t be completely erased or ignored by the present, the water makes fluid all legends, stories and positions. It questions their authority, relevance, and resistance to time. This is what happens in your work, not only with the legend of the SS Mendi, or the legend of Saint Catherine, but also with that other legend, that is implicitly present in your work, the legend of the Great War, and its fixed place in a certain remembrance industry. You are challenging us to remember the Great War differently, comparable to what Galgut does by placing that same war in the context of Alexandria.

On a more metaphorical level, the wet aesthetics invites us to question borders and limits, in this case borders of geography, class, race, even gender. The SS Mendi sailed from Africa to Europe, it carried black soldiers to a white war, soldiers who would at best be

reduced to forced labour, and whose wives, sisters and daughters are absent. This criticism of borders is inherent to the specific materiality of water and sea, but unfortunately, the strength of the metaphor can't beat the cynicism of reality. The sea easily turns into a compound, a fortress, a watch tower, and in water one can mercilessly drown. The sea questions, yet at the same time also endorses existing power relations. Of course, today, we cannot but associate with these many images of water, boats, and seas, the repetitive mass media images of refugees trying to cross the Mediterranean. Also in these massively reproduced images water seems at the same time to question and endorse the legitimacy of borders and exploitation, and probably this is exactly what makes these images so fatally intriguing.

In a previous letter you expressed your doubts about making another art work about the Great War, asking whether you are not giving in to an industry of remembering, and what could be the relevance of such work today. I think your hesitation is well placed; we have seen such a proliferation of art works, exhibitions, theatre shows... all commemorating the Great War, yet all equally engaged in the pursuit of profit and regional marketing. It makes one draw the cynical conclusion, thank god for the Great War! In most of these cases, the act of remembering itself is not questioned: what, who, and why are we remembering? If we go on remembering for it 'never to happen again,' then we failed a long time ago, and our trivial acts of remembering seem nothing more than a cynical memorial for that failure. In *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag talks about Abel Gance's film, *J'accuse* (1937) as an attempt to reawaken the death of Verdun in an effort to remember 'the war to end all wars' and to avoid another war, yet 'three years later the war began', she adds<sup>2</sup>. Even though we could question if in the heyday of European colonialism and antisemitism, Gance's intentions to warn his contemporaries about the dangers of another European war are completely genuine, today we can't allow ourselves the privilege of his naivety.

So perhaps we rather remember in order to honour those who fought and were slaughtered? In that case the act of remembering is often forgetful and therefore violent, silencing those who were and are considered unworthy of being remembered. To quote Sontag again, remembering the war, 'should not distract us from asking what pictures, whose cruelties, whose deaths are not being shown'. Or how the memory of war is more often than not a violent memory.

It is in the context of this remembrance industry that your work stands out. It questions the act of

remembering; its function, its silences, and the ambiguous position of she who remembers. Your remembrance of the Great War in *This, of course, is a work of the imagination* navigates between two geographic points of reference: Europe and South Africa; in between you knit several narrative threads. You start from a legend of black South African history, but exploring its horizon you stretch it in different directions. You exchange the remembrance of the Great War for the remembrance of the sinking of a boat for the remembrance of what happened in the margins of this legend. And in this way, you point at the colonial power relations that also characterised this European war. You restructure our memory, for us to remember and think differently.

In *Boardgame* for instance, you stage the politics behind the recruitment of black South African men for a European war. The stop-frame animation stresses its complexity and entanglements, we see the ambitions of the recruits, but also the intentions of the different recruiting parties. Underlying this whole recruitment process there are several black resistance strategies against the white oppressors, but also measures taken by these white oppressors to secure their future power. Recruiting for a war in Europe was a power game in the context of black resistance and white oppression. According to Solomon Plaatje, for instance, the war presented an opportunity for young black men to see a different part of the world and educate themselves; an escape strategy from the oppressive context of the mines.

*This, of course, is a work of the imagination* also looks beyond the sinking of the SS Mendi and reminds us about what happened to the black men who did make it to France. Out of fear that equality-in-war with white European soldiers would inspire black people and fortify their demands for equality and emancipation, they were kept in segregation as prisoners in forced labour camps. The result was a racialised system of exploitative labour relations in war time Europe that perfectly mirrored what was put in place in pre-apartheid, and later apartheid South Africa, and more broadly colonised Africa. In this sense the expression that 'discipline is the ultimate happiness' holds together the two sides of the colonial coin: it refers to the racist civilisation rhetoric that states that some people, in this case black people, can only flourish when subjected to a regime of severe discipline, yet it also points at who is profiting from this colonial discourse: it legitimises an exploitative labour regime at the advantage and 'happiness' of white people, in South Africa, colonial Africa, as well as wartime Europe. Hence the significance of another thread that you explore in *Boardgame*, namely the opinion shared by some black people that in the fight against the British oppressor it would be strategically more advantageous to join the German side. In this sense the European war was also a

<sup>2</sup> Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 2003.

colonial war, in which black people explored their own interests in a web of competing colonial powers.

The legend of the SS Mendi plays a specific role in Black South African history. These re-appropriations of one's history through legends seem to be needed, especially in contexts of oppression and resistance. It simplifies, glorifies, and instrumentalises the past for political purposes of the present. There seems to be no escaping it, legends are needed and flawed at the same time. Never a layered, complex, self-reflective analysis of the past, they function in a political present. Your appropriation dislocates this legend to a European context, where it points at a colonial forgetfulness that goes beyond the sinking of the SS Mendi and honouring its crew. The likes of Cecil J. Rhodes are not only haunting South African campuses; the colonial forgetfulness is also part of the European structures, here and now. Your work makes us not only think about contemporary migration, and how it is violently managed, but also of contemporary global labour relations, and how it is structured by exploitation. Susan Sontag calls upon artists to investigate 'how our privileges are located on the same map as their suffering and may (...) be linked to their suffering.' *This, of course, is a work of the imagination* is unusual and radical in remembering the Great War in a different but comparable way: you hint at a shared colonial logic and suggest how white European privileges were laying on the same map as white South African privileges, and moreover, are still laying on that same map today.

Your work is not only part documentary, part fiction, but also partly autobiographic, and this dimension is crucial in my opinion. You probably remember how Vincent Meessen pointed in his *Vita Nova* at Roland Barthes' blind spot. (Who will reveal Meessen's blind spots?) In his *Mythologies*, Barthes was very accurately revealing Europe's colonial blindness, yet he was blind to the colonial ghost in his own partly autobiographical writing. That the author is dead, is only an illusion, a myth, and a privilege of the white male author.

*This, of course, is a work of the imagination* is a cultural appropriation of a legend belonging to Black South African history. In *Cultural Appropriation and the Arts*, James O. Young calls this 'subject appropriation'; you use a subject, the legend of the SS Mendi, belonging to another culture, in this case black South African culture, to make a work of art. This kind of appropriation is not unproblematic, especially in cases where the artwork is harmfully misrepresenting or offensive. Subject appropriation in the arts is also questioned when it has an impact on the economic opportunities of the culture concerned. Even though Young has a rather positive take on cultural appropriation, in my opinion it is very difficult to determine what is or can be recognised as

harmfully misrepresenting, offensive, let alone economically detrimental, especially since an individual art work operates in several contexts; the art world, visual culture in general, and the global art economy.

Your cultural appropriation of the legend of the SS Mendi is unique; you found a way to avoid its pitfalls by offering a counterbid. First, you don't touch upon the legend itself, but let it echo through your work. Then, you weave stories around it, exploring its margins and horizon, and by doing so you dislocate it to a white and European self-reflective context. The crucial step in this dislocation is placing yourself in the equation; in the horizon of the legend you put the story of your father designing the labour compound in Namibia. This story sheds a particular light on the margins of the legend, and is offered to be appropriated in its turn. I think cultural appropriation can only be legitimate if it starts from this self-reflective position of fragility, of putting oneself at stake, of putting oneself on the same map as the subject appropriated. In *This, of course, is a work of the imagination* you throw yourself without safety net in a post-colonial dislocation of the remembrance of the Great War.

I write and talk about the art I value, yet sometimes this feels not substantial enough an act of appreciation, let alone one of gratitude. Thank you for sharing your work and process with me. It was a pleasure and privilege to discover the depths and subtleties of *This, of course, is a work of the imagination*. It is, of course, much more than a work of the imagination.

With gratitude,  
Petra Van Brabant

#### REFERENCES

- Roland Barthes, *Mythologies*, Les lettres nouvelles, 1957.  
Damon Galgut, *Arctic Summer*, Europa Editions, 2014.  
Vincent Meessen, *Vita Nova*, 2009.  
Wendy Morris, *Off by Heart and Out of Breath*, 2016.  
Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, 2003.  
James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Wiley-Blackwell, 2008.

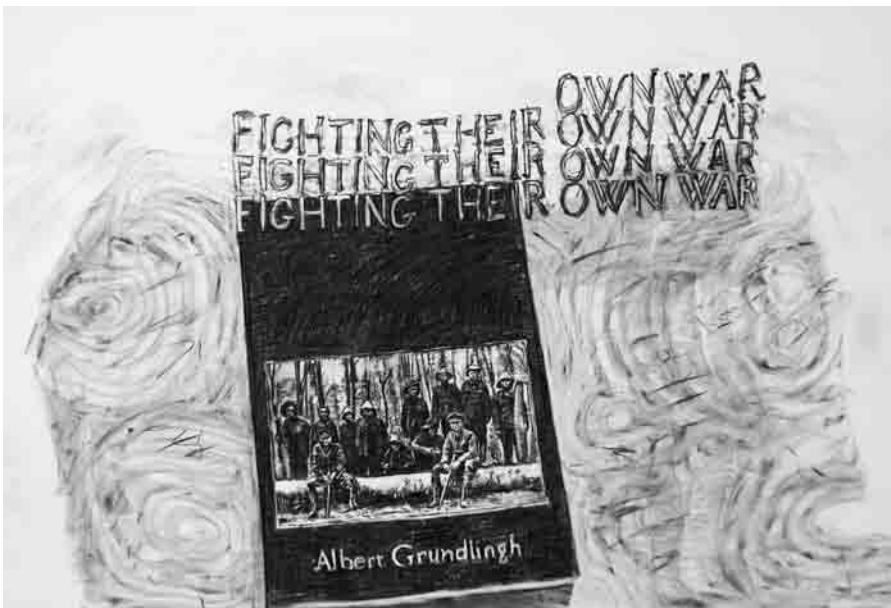
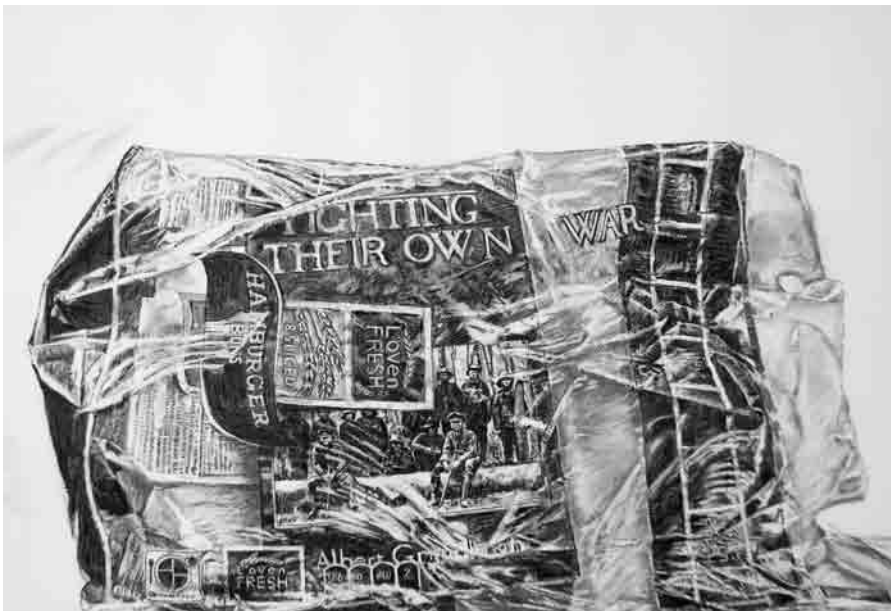
Brussel, 24 juni 2017

Beste Wendy,

Het is eind juni en de zomer dient zich aan zonder waarschuwing of twijfel. De kranten bespelen de gevaren van terrorisme en hitte, en een angstcultuur koloniseert onze lichamen. Ik schrijf je deze brief vanuit de leeszaal van de Koninklijke Bibliotheek; het is hier koel, en stil. De boeken in de rekken worden bedreigd door een hedendaagsheid die hun materialiteit in vraag stelt. Gereduceerd tot covers, dansen ze op de zwanenzang van witte overheersing en koloniale machten. (Wie stoft de boeken in de rekken van de Koninklijke bibliotheek af?) Volumes aan geschiedenis, kennis, en onderzoek, maar de esthetiek van de bibliotheek vraagt niet wiens geschiedenis, wiens kennis, wiens onderzoek. Het is verleidelijk om aan haar orde te gehoorzamen, maar achter die orde gaat een optimisme schuil dat nostalgisch is naar gewelddadige tijden.

De geur en tactiliteit van deze boeken brengt me bij de materialiteit van jouw werk. Op het eerste zicht is materialiteit niet iets dat we met stop-frame animaties, video en geluidsinstallaties associëren. En toch, met deze media creëer je de situatie waarin een heel specifieke materialiteit ontstaat. Het is een zwakke materialiteit; één die spookt, twijfelt, en ontwortelt. Het is er geen die zelfzeker ruimte inneemt, noch wordt ze gelegitimeerd door een meestervertoog. De materialiteit die in jouw werk ontstaat, bevraagt en suggereert; ze dringt zich niet op en maakt geen aanspraken. De brieven, notities, en dagboeken zijn de kwetsbare hoekstenen van je verhalen. Vaak handgeschreven — in je recente werk verkies je weliswaar de schrijfmachine — maar steeds in onuitwisbare inkt op poreus papier, suggereren ze aanwezigheid en twijfel. Gevonden in de groeven van privélevens, de herinneringen, de schaamte, de compromissen, onthullen ze de geschiedenis in particuliere verhalen. Je vaders plannen voor het werkkamp in Namibië, het etiket op de koffer die naar Walvis Bay reisde, de schrijfmachine die fouten maakt die we nooit volledig kunnen wissen.

De vrouwelijke stemmen installeren een eigen materialiteit; ze waren reeds aanwezig in *Off by heart and out of breath*. Ik herinner me met veel emotie de verontrustende geluidsinstallatie, *Incantation*, waarin je verschillende recitaties van de zeven graden van matrilineaire afstamming van je hugenotische voormoeder combineert. De stemmen roepen het vrouwelijke lichaam op en echoën haar sterkte, wat dikwijls verzwegen blijft in traditionele beelden en verhalen van macht. Het zijn suggestieve stemmen die geen bezit opeisen, maar getuigen van hun bestaan. Ik hoorde hen niet meteen in *This, of course, is a work of the imagination*, en



vroeg me af waar ze zich verscholen in deze mannelijke wereld van zwarte soldaten en hun ronselaars, van je vader en de ontwerpers van gedenktekens, van Cecil J. Rhodes en Solomon Plaatje, van Dinuzulu en Jonas Mekas. Maar toen hoorde ik in *Wa van die waters* de stem van de Zuid-Afrikaanse schrijfster Antjie Krog; ze doorbreekt de stilte opgelegd aan vrouwen, dochters en moeders, en herinnert er ons aan dat ook ‘die verskeurde harte is besig om te genees’<sup>1</sup>.

Haar stem maakte mij meer ontvankelijk voor andere stemmen. Algauw ontdekte ik in *The legend is out there* de stem van professor Bulelwa Nosilela die SEK Mqhayi’s gedicht in Xhosa voordraagt, een ander gedicht dat het tragische lot van de SS Mendi herdenkt. En toen begreep ik dat het met *To St Catherine’s Point* is dat je een vrouwelijke horizon aan de mannelijke legende breidt. Je gebruikt de traditioneel vrouwelijke (visuele) metaforen van breien, stikken, en weven om je stappen van het heden naar het verleden te traceren. Je wil een geschiedkundige zijn, en een dichter, maar tegelijkertijd voel je dat de verbeelding geen oprechte relatie met het verleden garandeert. ‘Er moet een offer zijn,’ zeg je; je wil het verleden ontrafelen als een lichamelijke ervaring. En dus doorkruis je het Isle of Wight op weg naar St Catherine’s Point, net zoals je wandelde langs de kusten van Noord-Frankrijk, België en Nederland, op weg naar het verleden van je hugenotische voorouders die de religieuze vervolgingen in het 17de eeuwse Frankrijk ontvluchtten. Bij St Catherine’s Point, offer je haar legende op — ‘St Catherine heeft niet bestaan’ — om in het geheugen van landschap en kapel plaats te maken voor fragmenten van een andere legende en een ander verleden.

Je offert de legende op, maar op een paradoxale manier maakt dit de aanwezigheid van St Catherine net sterker, in haar afstamming verschijnen andere vrouwen, andere stemmen. Ik denk aan Hypatia, de wiskundige en filosofe die tragisch overleed tijdens de politieke en religieuze conflicten van het 5de eeuwse Alexandrië. Haar dood markeert het symbolische einde van het intellectuele leven van Alexandrië, en volgens historici is de legende van St Catherine op haar levensverhaal gebaseerd. Vandaag is ze een rolmodel voor alle filosofes. Ik las onlangs Damon Galguts *Arctic Summer*, een fictieve biografie van de Britse schrijfster E.M. Forster. Zoals zo vaak, worden ook hier de vrouwelijke stemmen gesmoord. Forster bezoekt de uithoeken van het toenmalig Britse imperium, waaronder ook Alexandrië, waar hij gestationeerd is tijdens de Eerste Wereldoorlog. Hij ontmoet er onder andere C.P. Cavafy, en er ontstaat tussen beide mannen een koele vriendschap, gebaseerd op een gedeelde nostalgie naar de Griekse vergane glorie,

<sup>1</sup> ‘Die verskeurde harte is besig om te genees,’ komt uit M.S. Kitchins gedicht *Mendi*. Antjie Krog reciteert in *Wa van die waters* de twee eerste paragrafen van dit gedicht.

maar geen spoor van Hypatia in hun romantische opgravingen van het verleden.

In een minder ver verleden verschijnt de 17de eeuwse Italiaanse schilder Artemisia Gentileschi. Dankzij feministische herzieningen van de canon, is zij één van de zeldzame vrouwelijke kunstenaars in de westerse kunstgeschiedenis, maar ze wordt ook herinnerd om het feit dat ze een seksuele agressor succesvol vervolgd heeft. Het was ook Gentileschi die één van de krachtige portretten van St Catherine maakte. En er is natuurlijk Jeanne d’Arc, tegen wie St Catherine nooit gesproken heeft, maar die het leven liet in een andere oorlog op Franse bodem. Wanneer we legendes aan stukken slaan, winnen we vrouwelijke verhalen.

Maar uiteindelijk is het vooral de houtskool van de stop-frame animaties die de materialiteit van jouw werk kenmerkt. Elke tekening uitwissend om de volgende te maken, creëer je lagen van houtskool die blijven spoken. Met deze techniek produceer je in animatie een materialiteit die gereduceerd is tot het niveau van stof, maar zo indringend is als inkt. Het is het stof van de thuislanden, de mijnen, en de kusten; en de inkt van de ongeschreven verhalen aan de horizon van de legende. De lagen van houtskool stellen ook de mythe van het witte blad in vraag. Zoals in *Boardgame*, spookt Cecil J. Rhodes, ondanks het neerhalen van zijn standbeeld, nog steeds rond in het heden, en onze witte privileges zijn nog steeds bepaald door zijn geest die zijn plaats en deel opeist. De materialiteit van jouw werk maakt een epistemologische en ontologische tussenkomst in historische narratieven; er is geen wit blad om opnieuw mee te beginnen.

In *This, of course, is a work of the imagination* wordt de materialiteit van houtskool echter in vraag gesteld door het water dat verschillende van jouw werken binnendringt; *Wa van die waters*, *Letter to Plaatje*, *The legend is out there*, en *To St Catherine’s Point*, om er enkele te noemen. Deze werken delen een esthetiek van water die op twee niveaus werkt, het ene epistemologisch, het andere metaforisch. Waar de houtskool een lezing van de geschiedenis aanbiedt waarin het verleden nooit volledig weggeveegd kan worden, daar maakt het water alle legendes, verhalen en posities vloeibaar. Het stelt hun autoriteit, relevantie, en resistentie aan de tijd in vraag. Dit is wat in jouw werk gebeurt, niet alleen met de legende van de SS Mendi, en die van St Catherine, maar ook met die andere legende, die op de achtergrond aanwezig is: de legende van de Grote Oorlog en haar vaste plek in een welbepaalde herdenkingsindustrie. Je daagt ons uit om de Grote Oorlog anders te herdenken, vergelijkbaar met wat Galgut doet door diezelfde oorlog in Alexandrië te contextualiseren.

Op een meer metaforisch niveau, stelt deze esthetiek van het water grenzen en limieten in vraag, in dit geval grenzen van geografie, klasse, ras, zelfs gender.

De SS Mendi zeilde van Afrika naar Europa, het bracht zwarte soldaten naar een witte oorlog, soldaten die in het beste geval dwangarbeiders werden, en wiens vrouwen, zusters, en dochters afwezig bleven. Deze metaforische kritiek op grenzen is inherent aan de specifieke materialiteit en esthetiek van water, maar spijtig genoeg weegt de kracht van de metafoor niet op tegen het cynisme van de realiteit. De zee wordt al gauw een werkkamp, een fort, een wachttoren, en in het water kan men genadeloos verdrinken. De zee bekritiseert, maar onderschrijft tezelfdertijd de bestaande machtsrelaties. Vandaag kunnen we niet anders dan jouw talrijke beelden van water, boten en zee associëren met de repetitieve massamedia beelden van vluchtelingen die de Middellandse Zee willen oversteken. Ook in deze massaal gereproduceerde beelden lijkt het water tegelijkertijd de legitimiteit van grenzen en uitbuiting in vraag te stellen en deze te onderschrijven, en waarschijnlijk is het precies deze perverse dualiteit die deze beelden zo fataal intrigerend maakt.

In een voorgaande brief uitte je jouw twijfels over het maken van een werk over de Eerste Wereldoorlog. Ik denk dat je voorbehoud terecht is; we hebben de voorbije jaren een overaanbod aan kunstwerken, tentoonstellingen, theaterproducties gezien die allen de Eerste Wereldoorlog herdenken, maar die meer nog inzetten op regio marketing en economisch gewin. Zozeer dat we de cynische conclusie kunnen trekken, goddank voor de Grote Oorlog! In de meeste gevallen wordt het herdenken zelf niet kritisch bevraagd: wat, wie, en waarom herdenken we? Als we herdenken opdat het nooit meer zou gebeuren, dan zijn we hier al lang geleden in gefaald, en lijken onze banale herdenkingen niks meer te zijn dan een cynisch gedenkteken voor dit falen. In *Regarding the Pain of Others*, spreekt Susan Sontag over Abel Gances film, *J'accuse* (1937) als een poging om de doden van Verdun op te wekken om de oorlog die alle oorlogen zou eindigen te herdenken, en zo een nieuwe oorlog te vermijden. Maar 'drie jaar later begon de volgende oorlog', voegt ze er aan toe<sup>2</sup>. Ondanks mijn voorbehoud bij Gances goede bedoelingen om tijdens de hoogdagen van kolonialisme en jodenvervolgingen zijn tijdgenoten te waarschuwen voor de gevaren van een nieuwe Europese oorlog, kunnen we ons vandaag deze naïviteit niet meer veroorloven.

Maar misschien herdenken we eerder om wie vocht en stierf te eren? In dat geval is het herdenken vaak vergeetachtig en dus gewelddadig; het verzwijgt degenen die we het niet waard achten om geëerd en herdacht te worden. Om het opnieuw met Sontag te zeggen, het herdenken van een oorlog 'zou ons niet mogen afleiden van tezelfdertijd te vragen welke beelden, wiens wreedheden, wiens doden we niet tonen.' Of hoe het herdenken van de oorlog vaak van een gewelddadig geheugen spreekt.

<sup>2</sup> Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 2003.

Het is in de context van deze herdenkingsindustrie dat jouw werk het verschil maakt. Het bevraagt het herdenken zelf; de functie, de stiltes, en de dubbelzinnige positie van zij of hij die herdenkt. Jouw herdenken van de Grote Oorlog in *This, of course, is a work of the imagination* beweegt tussen twee geografische referentiepunten, Europa en Zuid-Afrika, en tussen beide punten weef je verschillende narratieve draden. Je start met een legende uit de Zwarte Zuid-Afrikaanse geschiedenis en exploreert haar horizon in verschillende richtingen. Je ruilt de herdenking van de Grote Oorlog voor het herdenken van het zinken van een boot voor het herdenken van wat er zich afspeelt in de marges van die legende, en op die manier zinspeel je op de koloniale machtsrelaties die ook deze Europese oorlog kenmerkten. Je herstructureert ons geheugen, zodat we anders kunnen herdenken en denken.

In *Boardgame* bijvoorbeeld, encsceneer je hoe zwarte Zuid-Afrikaanse mannen gerekruteerd worden voor een Europese oorlog. De stop-frame animatie benadrukt de complexiteit en verwevenheden; we zien de ambities van de jongemannen, maar ook de intenties van de verschillende partijen die hen aanzetten om aan de oorlog deel te nemen. We zien zowel de overwegingen van de zwarte bevolking om via deelname aan de oorlog zich te verzetten tegen de Britse overheerser, als de Britse strategieën om de macht te consolideren. Werven voor de oorlog in Europa was een machtsspel in de context van zwart verzet en witte onderdrukking. Volgens Solomon Plaatje bijvoorbeeld, was de oorlog een opportuniteit voor jonge zwarte mannen om een ander deel van de wereld te zien en bij te leren; een manier om te ontsnappen aan de onderdrukking en uitbuiting in de mijnen.

*This, of course, is a work of the imagination* kijkt ook voorbij het zinken van de SS Mendi, en toont ons wat gebeurde met de zwarte mannen die wel op Franse bodem arriveerden. Uit angst dat gelijkheid-in-oorlog met blanke soldaten de zwarte mannen zou sterken in hun eisen voor gelijkheid en emancipatie, werden deze laatsten in afzondering gehouden in dwangarbeiderskampen. Het resultaat was een raciaal systeem van uitbuitende arbeidsrelaties in Europa in oorlogstijd dat een perfecte afspiegeling was van de situatie in pre-Apartheid, en later Apartheid Zuid-Afrika, en ruimer in gekoloniseerd Afrika. In die zin bevat de uitdrukking 'discipline brengt het hoogste geluk' de twee kanten van de koloniale medaille: enerzijds verwijst het naar de racistische beschavingsretoriek die stelt dat zwarte Afrikanen discipline nodig hebben om tot ontplooiing te komen, en anderzijds toont het aan wie dit koloniale discours ten goede komt: het legitimeert uitbuiting ten voordele van het 'geluk' van de witte bevolking, in Zuid-Afrika, in koloniaal Afrika, maar ook in Europa in oorlogstijd. Vandaar ook het belang van een andere verhaallijn waarnaar je verwijst in *Boardgame*, namelijk

de overtuiging van een deel van de zwarte bevolking dat, met het oog op verzet tegen de Britse onderdrukker, men zich beter kon aansluiten bij Duitsland. In die zin was de Europese oorlog ook een koloniale oorlog waarin de zwarte Zuid-Afrikanen hun belangen trachtten te verdedigen in een web van concurrerende koloniale machten.

De legende van de SS Mendi speelt een specifieke rol in de Zwarte Zuid-Afrikaanse geschiedenis. Legendes zijn een manier om de geschiedenis van een groep terug toe te eigenen, zeker in contexten van onderdrukking en verzet. Een legende vereenvoudigt, verheerlijkt, en instrumentaliseert het verleden met het oog op de politieke noden van het heden. Legendes lijken noodzakelijk, maar blijven tegelijkertijd in gebreke. Ze ambiëren geen gelaagde, complexe en zelfreflectieve analyse van het verleden; ze fungeren in een politiek heden. Jij verplaatst de legende naar een Europese context, waar het wijst naar een koloniaal vergeten dat verder gaat dan de schipbreuk van de SS Mendi en het eren van haar verdrongen opvarenden. De kompanen van Cecil J. Rhodes spoken niet enkel op Zuid-Afrikaanse universiteiten; het koloniale vergeten is ook ingeschreven in de Europese structuren, hier en nu. Jouw werk doet ons niet alleen denken aan de huidige migratiestromen en hoe deze gewelddadig beheerst worden, maar ook aan de globale arbeidsrelaties, en hoe die gestructureerd worden door uitbuiting.

Susan Sontag vraagt kunstenaars te onderzoeken 'hoe onze privileges op dezelfde kaart liggen als hun lijden en gelinkt kan worden (...) aan hun lijden.' *This, of course, is a work of the imagination* is ongewoon en radicaal in hoe het de Grote Oorlog herdenkt op een andere maar gelijkaardige manier: je werk wijst op een gedeelde koloniale logica en suggereert hoe witte Europese privileges op dezelfde kaart lagen als witte Zuid-Afrikaanse privileges, en meer nog, hoe ze vandaag nog steeds op diezelfde kaart liggen.

Jouw werk is niet alleen deels documentaire, deels fictie, maar ook deels autobiografisch, en dit is cruciaal. Ongetwijfeld herinner je je hoe Vincent Meessen in *Vita Nova* wees op Roland Barthes' blinde vlekken. (Wie zal wijzen op Meessens blinde vlekken?) Barthes maakte in *Mythologies* een heel accurate analyse van Europa's koloniale blindheid, maar zelf was hij even blind voor het koloniale spook in zijn eigen deels autobiografisch werk. Dat de auteur dood is, is slechts een illusie, een mythe, en het privilege van de witte mannelijke auteur.

*This, of course, is a work of the imagination* is een culturele toe-eigening van een legende die behoort tot de Zwarte Zuid-Afrikaanse geschiedenis. In *Cultural Appropriation and the Arts*, spreekt James O. Young over 'subject toe-eigening'; je gebruikt een subject, de legende van de SS Mendi, die behoort tot een andere cultuur, in dit geval de zwarte Zuid-Afrikaanse cultuur, om een kunstwerk te maken. Dergelijke toe-eigeningen zijn niet

onproblematisch, zeker wanneer het kunstwerk het subject op een schadelijke of beledigende manier voorstelt. Subject toe-eigening staat ook ter discussie wanneer het de economische kansen van de betrokken cultuur benadeelt. Ondanks Young's positieve waardering van culturele toe-eigening, lijkt het mij moeilijk om precies af te bakenen wat een schadelijke of beledigende representatie is, of wat als zodanig begrepen kan worden. De economische impact bepalen is nog problematischer; een kunstwerk staat niet op zich, en functioneert in uiteenlopende contexten, de kunstwereld, de visuele cultuur in het algemeen, en de globale kunsteconomie.

Jouw culturele toe-eigening van de legende van de SS Mendi is niettemin bijzonder. Je vond een manier om bovenstaande valstrikken te vermijden door een tegenbod te bieden. Eerst en vooral, laat je de legende zelf ongemoeid, je laat haar echoën doorheen je werk, maar intervenueert niet in haar bestemming. Vervolgens weef je verhalen rond de legende, je onderzoekt de horizon en de marges, en op die manier verplaatst je de legende naar een zelfreflectieve witte en Europese context. De cruciale stap in deze verplaatsing is dat je jezelf in de verhouding plaatst; in de horizon van de legende plaats je het verhaal van je vader die een werkkamp in Namibië ontwierp. Dit verhaal werpt een nieuw licht op de marges van de legende, en wordt zelf vrijgegeven voor een tegengestelde toe-eigening. Ik ben ervan overtuigd dat culturele toe-eigening enkel legitiem is wanneer we vertrekken van een kwetsbare zelfreflectieve positie, wanneer we onszelf op het spel zetten, en ons op dezelfde kaart plaatsen als het subject dat we toe-eigenen. In *This, of course, is a work of the imagination* gooi jij jezelf zonder vangnet in een postkoloniale herijking van de herdenking van de Grote Oorlog.

Ik schrijf en spreek over de kunst die ik waardeer, maar soms vraag ik me af of dit voldoende blijkt geeft van mijn appreciatie en dankbaarheid. Ik wil je danken om je werk en proces met mij te delen. Het was een plezier en een privilege om de dieptes en weerhaken van *This, of course, is a work of the imagination* te ontdekken. Het is, natuurlijk, veel meer dan een werk van de verbeelding.

Met dankbaarheid,  
Petra Van Brabant

#### REFERENTIES

- Roland Barthes, *Mythologies*, Les lettres nouvelles, 1957.  
Damon Galgut, *Arctic Summer*, Europa Editions, 2014.  
Vincent Meessen, *Vita Nova*, 2009.  
Wendy Morris, *Off by Heart and Out of Breath*, 2016.  
Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, 2003.  
James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Wiley-Blackwell, 2008.