

2012

opening

15.04 – 03.06

14.04, 17h

Bart Groenendaal

Stefan Ruitenbeek

Quinsy Gario

**SMBA**

Project 1975



Stefan Ruitenbeek, *Ancient Amateurs*, 2012, film still

Quinsy Gario, Bart Groenendaal, Stefan Ruitenbeek

15 April - 3 June 2012  
Opening: Saturday 14 April, 5 – 7 p.m.

#### Certain Uncertainties

SMBA presents two exhibitions and an essay in the context of Project '1975', a long-term programme reflecting on the relationship between contemporary art and the postcolonial condition of our society. This condition is one of cultural uncertainties, and is manifest in these three separate projects. The video *The Paradox of Being Taken Seriously* by Bart Groenendaal was filmed during therapy sessions with traumatised refugees who have either been granted, or are awaiting, asylum in the Netherlands. Learning about Dutch culture is part of their supervised trauma recovery therapy. As the film unfolds, it gradually reveals the workings of a subtle power game between the Dutch therapists and their African patients and the emergence, with no evident provocation, of a growing uncertainty regarding the therapists' unquestioning assumptions about certainties concerning their own country. The therapists are subtly compelled to look beyond national boundaries.

In his essay in this SMBA Newsletter, cultural theorist and theatre maker Quinsy Gario examines a Dutch classic: Wim Verstappen and Pim de la Parra's 1971 erotic blockbuster 'Blue Movie', famous primarily for its emphasis on free sex and explicit scenes. 'Blue Movie' marks a key moment in the Netherlands' increasing perception of itself as a sexually open and tolerant nation; an image that emerged in the 1970s. During this time, decolonisation also became final, when Suriname achieved independence in 1975. Subsequently, many Dutch nationals of Suriname descent migrated to the low countries, coinciding with the peak

Quinsy Gario, Bart Groenendaal, Stefan Ruitenbeek

15 April t/m 3 juni 2012  
Opening: Zaterdag 14 april, 17 – 19 uur.

#### Zekere onzekerheden

SMBA presenteert twee tentoonstellingen en een essay. Alle vinden plaats in het kader van Project '1975', een meerjarig programma over, grofweg, de relatie tussen hedendaagse kunst en de postkoloniale conditie van onze samenleving. Die conditie is er een van culturele onzekerheden. Dat blijkt wel uit deze drie afzonderlijke projecten. Het videowerk *The Paradox of Being Taken Seriously* van Bart Groenendaal is gemaakt tijdens therapie sessies met getraumatiseerde vluchtelingen die asiel hebben gevonden in Nederland of daar nog op wachten. Een nadere kennismaking met de Nederlandse cultuur is een onderdeel van hun begeleide traumaverwerking. Gedurende de film wordt langzaam duidelijk dat er een subtiel machtspeel gaande is tussen de Nederlandse therapeuten en hun Afrikaanse patiënten. Zonder duidelijke aanleiding ontstaat een groeiende onzekerheid over wat er door de therapeuten voetstoots wordt aangemenen als zekerheden over hun eigen land. Subtiel worden zij gedwongen over de landsgrenzen heen te kijken.

In zijn essaybijdrage in deze SMBA Nieuwsbrief neemt cultuurwetenschapper en theatermaker Quinsy Gario een Hollandse klassieker onder de loep: de kaskraker 'Blue Movie' uit 1971 van Wim Verstappen en Pim de la Parra. De roem van de film is voor een groot deel te danken aan zijn nadruk op vrij seksueel verkeer en expliciete scènes. Blue Movie vertegenwoordigt een belangrijk moment van een groeiend zelfbeeld van Nederland als seksueel open en tolerante natie; een imago dat in de jaren '70 tot stand kwam. In diezelfde periode kwam ook de definitieve dekolonisatie tot

of the influx of labour migrants, referred to at the time as 'guest workers'. Gario analyzes 'Blue Movie' against this background and through a detour among post-colonial theorists and researchers raises a number of serious criticisms of the much-acclaimed Dutch self-image.

In the film *Ancient Amateurs* Stefan Ruitenbeek utilizes his artistic freedom to create art in the domain of porn. The work is set in the heart of the Dutch porn industry, which also financed the project. Ruitenbeek's approach was to take the archetypal theme of birth and death as his starting point. Under Ruitenbeek's direction, the actors and actresses then concentrated their efforts on bringing this unusual narrative to life on-screen. By doing so, the film allows us to see the context of the set where the actors, interested on-lookers, friends and acquaintances hang out, and the protagonists, including producer Kim Holland, are interviewed. There is no moral. But Ruitenbeek's project had quite an effect. Through the haze of porn images and chaos on the set, we see how the people involved in the film, including the artist, seize upon this curious exercise in an attempt to escape cultural classifications. Which makes the realism of *Ancient Amateurs* all the grittier.

Created independently of each other, Ruitenbeek and Groenendaal's exhibitions and the essay by Gario, share common ground. The step from 'Blue Movie' to Kim Holland is not so big and fits within a historic trajectory of claiming cultural freedom. By the same token, the position of the actors in Ruitenbeek's film is not dissimilar to those of the asylum seekers in the Groenendaal video. Gario articulates such paradoxes in his essay. As a whole, it tests our capacity for tolerance. Do we accept Groenendaal's self image? Can we stomach Gario's critique of Dutch national cultural heritage? And, despite porn's vast online presence, what do we think of a work by Ruitenbeek on the cusp of porn and art?

In Project '1975', Stedelijk Museum Bureau Amsterdam seeks to find other value systems in art. The current



Bart Groenendaal, *The Paradox of Being Taken Seriously*, 2012, film still

stand dankzij de onafhankelijkheid van Suriname in 1975. Een grote groep uit Suriname afkomstige Nederlanders migreerde in deze periode naar de lage landen, ongeveer gelijktijdig met het hoogtepunt van de influx van wat toen nog 'gastarbeider' heette. Gario analyseert Blue Movie tegen deze achtergrond en plaatst, via een rondgang langs postkoloniale theorieën en onderzoeken, kritische kanttekeningen bij het zo geroemde Nederlandse zelfbeeld.

Met de film *Ancient Amateurs* gebruikt Stefan Ruitenbeek zijn artistieke vrijheid om binnen het domein van de porno kunst te kunnen maken. Het werk speelt zich af in het hart van de Nederlandse porno-industrie en is daar zelfs mede door gefinancierd. Om dat alles voor elkaar te krijgen, nam Ruitenbeek een oervertelling over geboorte en dood als uitgangspunt. De acteurs en actrices legden vervolgens, op regieaanwijzingen van Ruitenbeek, al hun ambities in het realiseren van deze in de porno nogal ongebruikelijke verhaallijn. Tegelijkertijd krijgen we de context te zien van de set waar acteurs, belangstellenden, vrienden en kennissen



Stefan Ruitenbeek, *Ancient Amateurs*, 2012, production photograph by Ruud Slakhorst

presentation by Gario, Groenendaal and Ruitenbeek is a pause for introspection within this programme. This time, attention turns to the Netherlands. Project '1975' will shortly travel outside national boundaries with the exhibition 'Hollandaise' by Senegalese curator Koyo Kouoh and an SMBA exchange exhibition in collaboration with the Nubuke Foundation in Accra (Ghana).

Jelle Bouwhuis is curator of Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

rondhangen en worden de direct betrokkenen geïnterviewd, onder wie producent Kim Holland. Een moraal ontbreekt. Maar Ruitenbeek heeft met zijn kunstproject wel iets in werking gezet. Door de waas van pornobeelden en de chaos op de set zien we hoe de deelnemers aan de film, inclusief de kunstenaar, deze ongewone exercitie aangrijpen in een poging om aan culturele classificaties te ontsnappen. Dat maakt het realisme van *Ancient Amateurs* des te harder.

De tentoonstellingen van Ruitenbeek en Groenendaal en het essay van Gario, die geheel onafhankelijk van elkaar zijn ontstaan, gaan onderlinge verbanden aan. De stap van Blue Movie naar Kim Holland is niet zo heel groot en past binnen een historisch stramien van het opeisen van culturele vrijheid. Tegelijkertijd staat de positie van de acteurs in Ruitenbeek's film niet zo heel ver af van die van de asielzoekers in het werk van Groenendaal. Zulke paradoxen krijgen een stem in de tekstbijdrage van Gario. Het geheel wordt een test voor ons tolerantievermogen. Accepteren wij het zelfbeeld van Groenendaal? Kunnen wij de kritiek op ons nationaal cultuureel erfgoed door Gario velen? En wat vinden we, ondanks de alomtegenwoordigheid van porno op het internet, van het werk van Ruitenbeek op de grens van porno en kunst?

In Project '1975' zoekt Stedelijk Museum Bureau Amsterdam naar mogelijk andere waardesystemen binnen de kunst. De huidige presentatie van Gario, Groenendaal en Ruitenbeek is binnen dit programma een moment van introspectie. Een blik op Nederland. In de nabije toekomst gaat Project '1975' weer buiten de landsgrenzen, met de tentoonstelling 'Hollandaise' van de Senegalese curator Koyo Kouoh en een uitwisselingstentoonstelling van SMBA in samenwerking met de Nubuke Foundation in Accra (Ghana).

Jelle Bouwhuis is curator van Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

“Okay – you’re a warrior from the pre-language era.” This is the first sentence of Stefan Ruitenbeek’s *Ancient Amateurs*, and the director’s – Ruitenbeek’s – instructions to Diego, a porn actor making his career debut as a movie character on-camera. The film documents a day’s filming when pornographers try to make an artwork, and the artist a porn film. Based on a mythological tale of birth, death and primal sex, set in an era before porn professionals (or amateurs) existed, they attempt to transcend the platitude of porn.

This platitude does not necessarily revolve around the age-old moral debate simmering around pornography, between the focus on the humiliating aspect of pornography on the one hand and the right to pleasure on the other. The platitude of pornography primarily resides in a lack of historical awareness within the genre. It is a self-perpetuating industry that doesn’t look back. What is more, pornography is a billion-dollar industry with momentous economic and social repercussions. References to past productions are made only when the retro component is of commercial value.<sup>1</sup>

Porn is all around – and all the more in recent decades with the appearance of digital cameras and the widespread accessibility of porn online; it has even filtered down into the public domain in documentaries like the recent Dutch series ‘Behind the screen of the porn industry’ and interviews in printed media with porn stars such as Sasha Grey in the daily NRC Handelsblad. Industry professionals join in the debate on the increasing pornographication of society. Porn might seem like a world apart, but sex as a tool for commercial ends prevails in mainstream (visual) culture just as much. According to Grey, porn has the capacity to re-invent sex and, by doing so, to re-create the flatness of mainstream media porn.<sup>2</sup>



Stefan Ruitenbeek, *Ancient Amateurs*, 2012, film still

On top of this, technical developments have led to an epistemological hiatus within porn history. Today, (amateur) porn makers are able to create and publicly distribute their own material without the agency of major producers, causing a proliferation of alternative niches. Furthermore, this development has led to critical or parodying reflections of existing porn material, and with this to the emergence of post-porn.<sup>3</sup> The term post-porn primarily expresses contemporary developments in which (alternative) pornography has become self-reflective – in other words: porn makers flirt with sexual conventions and their representations in society and porn industry in particular.<sup>4</sup>

Ruitenbeek’s *making-of* porn film reflects porn’s increasing permeation of the public domain and can be regarded a manifestation of post-porn. *Ancient Amateurs* offers a behind-the-scenes glimpse of how porn is constructed. At the same time, it gives us a hint of Kim Holland’s ambition to use art as a way of reinventing the idea of sex. Holland: “The sex scenes will focus on inseminating a girl in a kind of ritual.” Ironically, she uses the

“Oh ja, je bent een krijger uit de tijd dat er nog geen taal was.” Dit is de eerste zin van Stefan Ruitenbeek’s *Ancient Amateurs*. Het is een instructie van regisseur Ruitenbeek aan Diego, een pornoacteur die vandaag voor het eerst in zijn carrière zal acteren als filmpersonage voor de camera. De film doet verslag van één draaidag waarin *pornografen* een kunstwerk pogen te maken en de kunstenaar een pornofilm. Aan de hand van een mythologische vertelling over geboorte, dood en oorspronkelijke seks, gesitueerd in een tijd van voor het bestaan van pornoprofs of -amateurs, proberen ze de platitude van porno te overstijgen.

Deze platheid slaat niet zozeer op de aloude morele discussie die buiten de porno om wordt gevoerd, kort samengevat het debat tussen enerzijds de focus op het vernederende aspect van pornografie en anderzijds het recht op vrij genot. De platheid van porno zit hem bovenal in het gebrek aan historisch bewustzijn binnen het genre. Het is een industrie die zichzelf alsmat voortzet en niet achterom kijkt. Het is bovendien een miljardenbusiness met verstrekkende economische en sociale invloeden. Verwijzingen naar voorgaande producties worden enkel gemaakt wanneer het een commercieel interessante retro-component betreft.<sup>1</sup>

Door de digitale camera en toegankelijkheid van porno op het internet is de alomtegenwoordigheid van porno de laatste decennia explosief gegroeid en heeft zelfs toegang gevonden tot het publieke domein via programma’s zoals de in Nederland onlangs uitgezonden serie ‘Achter de schermen van de porno-industrie’ en interviews in de geschreven pers met pornosterren, zoals met Sasha Grey in NRC Handelsblad. Mensen uit de industrie mengen zich in het publieke debat over de voortschrijdende *pornificatie* van de maatschappij. Porno is misschien een wereld apart, seks als middel voor een commercieel doel beheerst de mainstream

(beeld)cultuur net zo goed. Porno heeft volgens Grey de potentie om seks opnieuw vorm te geven en zo de platte mediaporno te hervormen.<sup>2</sup> Daarnaast hebben de technische ontwikkelingen bijgedragen aan een epistemologische breuk in de pornogeschiedenis zelf. Door de mogelijkheid van (amateur-) pornomakers om zonder tussenkomst van grote producenten eigen materiaal openbaar te maken en te verspreiden, konden alternatieve niches zich verder ontwikkelen. Het leidde tevens tot kritische of parodiërende bespiegelingen van bestaand pornomateriaal en daarmee tot het ontstaan van postporno.<sup>3</sup> In feite staat de term postporno voor de hedendaagse situatie waarin (alternatieve) pornografie zelfreflectief is geworden, wat betekent dat pornomakers spelen met seksuele conventies en representaties daarvan binnen de samenleving en de pornobusiness in het bijzonder.<sup>4</sup>

De *making-of* porno van Ruitenbeek sluit aan bij de groeiende inmenging van porno in het publieke domein en kan onder postporno geschaard worden. *Ancient Amateurs* geeft een kijkje in de keuken van de constructie van porno. Op het zelfde moment krijgen we een vermoeden van de ambitie van Kim Holland om, door toepassing van kunst, met porno het idee van seks opnieuw vorm te geven. Holland: “De seks-scènes zullen gericht zijn op het bevruchten van het meisje in een soort ritueel.” Ironisch genoeg gebruikt zij het idee van seks ten bate van bevruchting (“zoals de kerk het ooit heeft bedoeld”) om deze alliantie tussen porno en kunst te rechtvaardigen. Het *money shot* (of *cum shot*, het belangrijkste element in elke porno-uiting) spelen ook in deze film een cruciale rol.<sup>5</sup> Alleen komen de ejaculaties ditmaal niet terecht op de onvruchtbare grond van een vrouwenhuid of -mond, maar op de symbolische externe eicellen, in de vorm van lycheevruchten. Dit “bevruchtingsritueel” ontroert Diego zodanig dat hij *off-set* troost zoekt bij Kim. Hier vervagen de grenzen tussen het spel van de mythologische porno en de ‘realiteit’ van de documentaire volkomen. Met zijn overtuigende acteerprestatie laat Diego een andere kant

idea of sex as a means of fertilisation (“as the Church once intended”) to justify this alliance between porn and art. The money shot (or cum shot, the most crucial element in every pornographic work) plays a vital part in the film.<sup>5</sup> But this time the ejaculations don’t land on the infertile ground of a woman’s skin or mouth, but on the symbolic eggs in the form of lychees. This “fertilisation ritual” moves Diego to the extent that he seeks for Kim’s comfort off-set. At this moment in the film, the border between the mythological porn and the ‘reality’ of the documentary starts to blur completely. With his convincing performance, Diego reveals another side of his character – he discovers himself as an actor. Concurrently, he reinforces a fiction that extends beyond the decor of the porn film; are those tears part of an *even bigger* script?

With this, *Ancient Amateurs* brings together the deconstruction of pornography and the self-assurance of the genre. It re-frames the idea of alienating “unnatural” porn sex. Here, a certain connection can be found with a development in modern art in which beauty and filth are inextricably intertwined (think of film makers such as Fassbinder and Franju). Beauty (attractiveness) was no longer simply captured in a fetishised object, but immediately combined with the threats to the experience of lust, such as representations of despair, violence and decay.<sup>6</sup> In Ruitenbeek’s film, stylised porn sex is intercut with scenes of failing, fumbling sex and the actors’ inappropriate off-set behaviour.

But the real question is: to what extent are the actors communicating their own view on sex here? Aren’t the people involved in the art project exploited just as much as the fetishized bodies in more conventional porn films? The actors enjoyed Ruitenbeek’s prehistoric porn script for the spontaneity of the sex – there are no limits, no taboos – anything is possible. As Mandy comments: “Nowadays, it’s fair to say that there are restrictions, and I think that in prehistoric times they were unrestricted.” To which Marcus

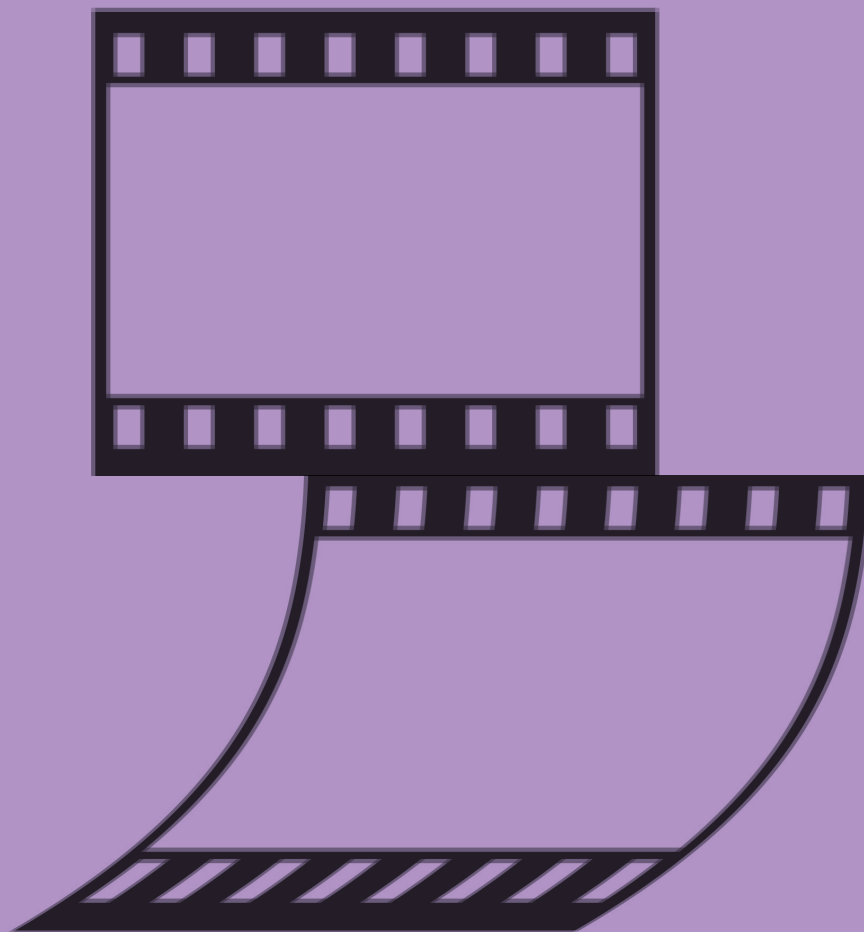


Stefan Ruitenbeek, *Ancient Amateurs*, 2012, film still

van zichzelf zien, hij ontdekt zichzelf als acteur. Tegelijkertijd draagt hij bij aan een fictie die verder gaat dan het decor van de pornofilm. Of is dit huilen een onderdeel van een *nog* groter script?

In *Ancient Amateurs* komen dus zowel de deconstructie van de pornografie als de zelfbevestiging van het genre bij elkaar. Het idee van vervreemdende “onnatuurlijke” porno-seks wordt herzien. Hier is een zekere link te vinden met de ontplooiing van moderne kunst waarin de onontkoombare verbondenheid tussen schoonheid en vuil werd verbeeld (denk aan filmmakers als Fassbinder en Franju). Schoonheid (aantrekkelijkheid) werd niet langer enkel gevangen in een gefetisjeerd object, maar juist direct gecombineerd met de bedreigingen van lustbelevingen, zoals representaties van wanhoop, geweld en verval.<sup>6</sup> In Ruitenbeek’s film wordt gestileerde pornoseks gecombineerd met scènes van falen, knullige seks en onaangepast gedrag van de acteurs achter de schermen.

De vraag is echter in hoeverre de acteurs hier hun eigen visie op seks uitdragen. Worden de mensen in dit kunstproject niet, net als in meer conventionele pornoproducties, als



## INCLUDING THE STEREOTYPES The Dutch Postcolonial Other In Wim Verstappen & Pim De la Parra's Blue Movie

Quinsy Gario

### Introducing the Framework

When I was approached to contribute an essay in the framework of Project '1975' I immediately thought of a group of films that would be a perfect subject. <sup>1</sup> Blue Movie (1971), Dakota (1974), Wan Pipel (1976) and Grijpstra & De Gier (1979) were all made by Pim de la Parra and Wim Verstappen, and are very suitable to discuss in relation to the project. These films are set in the Kingdom of the Netherlands, including its changing colonial landscape of the 1970s. They implicitly and explicitly look at the then current colonial tensions and understandings and present them with a smile or a tear. The notion of the Other and questions surrounding the Self are tied into these films. The filmmakers themselves were also part of the Self and the Other in different constellations. Pim de la Parra was born and raised in pre-independence colonial Surinam, and Wim Verstappen, although born in the Netherlands, spent his early years in Curacao. I myself have also been the Self and the Other in different parts of the Kingdom, having been born in Curacao, and raised there as well as in St. Maarten and the Netherlands. Questioning where home is and what that is supposed to mean is a central thread that runs through my own work. This probably also informs my fascination with these films.

The 1970s was a particularly interesting decade for the Netherlands, because in this period its former colonies struck back. The two films that De la Parra and Verstappen made collaboratively, Blue Movie and Dakota, and the two films they made individually, Wan Pipel (De la Parra)

and Grijpstra & De Gier (Verstappen), address this counter stroke. This is particularly interesting since these filmmakers were, with their production company Scorpio Films, amongst the commercially most successful Dutch filmmakers in the early 1970s. Their cinematic recreations of the Dutch (post)colonial Other can be seen as echoing the socio-historical time and the cultural and political fascinations of the two, and their relationship with each other. The Kingdom of the Netherlands in fact didn't magically become 'postcolonial' with Surinam's independence in 1975, and these films deal with that situation in their own special way. In this essay I will focus on Blue Movie, the first film that made De la Parra and Verstappen household names. The young filmmakers broke onto the scene with the film, which, as a first of its kind in the Netherlands, toed the line between social satire and pornography.

The film is simultaneously enigmatic and straightforward with its message about the new affluent classes that moved into the newly created suburbs. It questioned societal norms and was also extremely prescient in choosing its setting. In the film and this essay the Amsterdam suburb De Bijlmer is treated not just as a setting but as one of the main protagonists. Some of the reasons for the later deterioration of the neighborhood were already being voiced in the film, while the neighborhood was still under construction. In this essay I will look at how the neighborhood was being questioned by invoking the colonial past and then the present. Benedict Anderson conceptualized how the awareness of presence fosters a national imaginary of community (1991). It is this argument that I want to explore further in relation to the Dutch colonial memory as used and presented in Blue Movie. How can awareness develop into inclusion?

### Centralizing the Margin

From the very first scene Blue Movie sets itself up to be a movie about the margins of society. In it Eddy, a parole

## DE STEREOTYPEN OMARMEN De Nederlandse Postkoloniale Ander In Wim Verstappen en Pim de la Parra's Blue Movie

Quinsy Gario

### Het raamwerk introduceren

Toen SMBA mij vroeg om in het kader van Project '1975' een essay bij te dragen, dacht ik meteen aan een analyse van een viertal films.<sup>1</sup> Blue Movie (1971), Dakota (1974), Wan Pipel (1976) en Grijpstra & De Gier (1979) zijn allemaal gemaakt door Pim de la Parra en Wim Verstappen, en naar mijn mening uiterst geschikt om te bespreken in relatie tot dit project. Deze films vinden allemaal plaats in een deel van het Koninkrijk der Nederlanden, en dan met name in het veranderende koloniale landschap van de jaren 1970. Impliciet en expliciet kijken ze naar de toen hedendaagse koloniale spanningen en conventies en presenteren die met een glimlach of een traan. Het besef van de Ander en vragen rondom het Zelf zijn verbonden aan deze films. De filmmakers zelf waren ook een deel van het Zelf en de Ander in verschillende constellaties van het Koninkrijk. Pim de la Parra is geboren en getogen in pre-onafhankelijk, koloniaal Suriname, en Wim Verstappen, hoewel geboren in Nederland, bracht zijn vroege jaren door op Curaçao. Ik ben zelf ook het Zelf en de Ander in verschillende delen van het Koninkrijk geweest. Ik ben geboren op Curaçao en opgegroeid in Sint Maarten en Nederland. In mijn eigen werk onderzoek ik ook wat thuis hoort te betekenen en waar dat te vinden zou zijn. Dit ligt waarschijnlijk ten grondslag aan mijn fascinatie voor deze vier films.

De jaren 1970 vormden een interessant decennium voor Nederland, want in deze periode sloegen de voormalige koloniën terug. De twee films die De la Parra en Verstappen samen maakten, Blue Movie en Dakota, en de twee films die ze afzonderlijk van elkaar draaiden, Wan Pipel (De la Parra) en

Grijpstra & De Gier (Verstappen), adresseren deze veranderende koloniale verhoudingen. Dit is vooral ook interessant omdat deze filmmakers met hun productiebedrijf Scorpio Films onder de commercieel meest succesvolle van de vroege jaren 1970 in Nederland behoorden. Hun filmische herschepping van de Nederlandse (post-)koloniale andere kan gezien worden als een echo van het toenmalig tijdsgewricht in sociaal-historische zin en van de culturele en politieke fascinaties van de twee, alsook hun relatie met elkaar. Het Koninkrijk der Nederlanden is niet plotseling, op magische wijze, 'postkoloniaal' geworden met de Surinaamse onafhankelijkheid in 1975, en deze films te gaan op hun eigen manier om met die situatie. In dit essay concentreer ik me op Blue Movie, de eerste film die De la Parra en Verstappen bekende namen maakte. De jonge regisseurs bestormden de Nederlandse filmwereld met deze film, die als eerste in zijn soort in Nederland de lijn tussen sociale satire en pornografie bewandelde.

Blue Movie is tegelijkertijd recht voor je raap en raadselachtig, met een boodschap over de nieuwe rijke klasse die zich had verplaatst naar de buitenwijken. Het bevroeg maatschappelijke normen en had ook een zeer vooruitziende blik bij het kiezen van de filmlocatie; de Amsterdamse buitenwijk de Bijlmer. De film en dit essay behandelen de Bijlmer dan ook niet alleen als een locatie, maar ook als een van de hoofdrolspelers. Enkele van de redenen voor de latere achteruitgang van de buurt kwamen al naar voren in de film toen de buurt nog in aanbouw was. In dit essay zal ik kijken hoe de film de wijk op de proef stelt door een beroep te doen op het koloniale verleden en het toenmalige heden. Benedict Anderson conceptualiseerde hoe het bewustzijn van de aanwezigheid van anderen een denkbeeldige nationale gemeenschap kan voeden (Anderson 1991). Het is dit concept waar ik me verder in wil verdiepen ten opzichte van het in de film gebruikte en gepresenteerde Nederlandse koloniale geheugen. Hoe kan bewustzijn evolueren tot omarming?

officer played by Helmert Woudenberg, is talking to the parolee Michael, played by Hugo Metsers. Outside the prison *Huis van Bewaring II* close to the Olympic stadium in Amsterdam's Old South, Eddy informs Michael that the world has changed since he was locked up. The main protagonist is thus somebody who has to redeem himself. He's the one the audience is told to identify with from the moment the film begins: a long haired, blond, blue-eyed hippie who has to deal with the harsh realities of the 1970s. The world is strange and new for him after five years of imprisonment. Paris 1968 happened, Martin Luther King was murdered, the Cultural Revolution was nearing its apex and African countries were left to their own devices after fighting for their independence with the help of Ché Guevara and Frantz Fanon. As Rinus Penninx notes, the Netherlands was in the midst of importing guest workers – until 1975, when an active immigration discouragement ideology was enacted (Penninx 1996, 224). This ideology however actually increased immigration (Penninx 1996, 222-224; Lucassen 2011). People kept moving from the margins to the center.

In the film this is echoed in reverse by Michael moving to the suburbs. That's where he could settle down and become a productive member of society, according to his parole officer. The specific prison he was released from in the film was built in 1890 as a labor prison and became a detention center just before World War II. This change in punishment strategy demonstrates the behavioral power of sight without knowledge of whose looking. The notion of sight as powerful is something that Foucault pointed out in his landmark work *Discipline & Punish. The Birth of the Prison* (1995). Sight and self-regulation is an important thread in the film. In the first scene of the film this is pointed out, for as Eddy and Michael are talking to each other a woman passes and Michael stares at her. Laura Mulvey would argue that this is stereotypical cinematic male gaze (Mulvey, 1975). Mulvey introduced the concept

of the male gaze in cinema as containing the look that turns women into objects, disallowing their subjectivity or control of their representation. It's an attractive asymmetrical power relation for the male dominated film world. But in this scene the woman looks back denoting her own agency and power, just like in the first pornographic scene of the movie with Michael's neighbor, played by the now iconic Dutch actress Carry Tefsen. She isn't just an object for his or any male gaze to rest on, but actively engages his gaze with her own look as she walks by. The center of power looks out as the margin looks in, obliterating the notion of center or margin, powerful and powerless, as Hegel noted: there is agency concealed within the concepts of slave and master. Now, though, the looking parties are both visible to each other, and make that known. This look by the female character however isn't an inverted male gaze. It's not simply there to render males in the narrative as objects of desire but poses a different question altogether: are we now equal through our acknowledgment of each others' presence and mutual awareness of this acknowledgement?

After the exchange in the first scene Michael is given an apartment in the then new housing project in Amsterdam Southeast called De Bijlmer. The suburb was designed by Siegfried Nassuth, who was inspired by the separation of functions in public space championed by Le Corbusier. The trip to the housing project is a veritable removal from sight. As the characters step into the car and Eddy explains where they are going, the camera switches to outside and shows them leaving society. Focusing on the duration, the audience is shown less and less of the city and more and more of the high rises under construction. At the heart of this scene is the assertion that productive production is not to be found in the center anymore but at the margins. The margins develop as the center remains static. This seems to make Eddy the parole officer, the

De marge centraliseren  
Vanaf de eerste scène stelt Blue Movie zich op als een film over de marges van de samenleving. Daarin is Eddy, een reclasseringsambtenaar gespeeld door Helmert Woudenberg, in gesprek met Michael (gespeeld door Hugo Metsers), die voorwaardelijke vrijgelaten is. Buiten de gevangenis Huis van Bewaring II in de buurt van het Olympisch stadion in Oud-Zuid Amsterdam, informeert Eddy Michael over het feit dat de wereld is veranderd sinds hij werd opgesloten. De hoofdpersoon is dus iemand die zichzelf moet verlossen van zijn verleden. De langharige, blonde, blauwogige hippie die te maken heeft met de harde realiteit van de jaren '70, is degene met wie het publiek zich dient te identificeren vanaf het moment dat de film begint. De wereld is vreemd en nieuw voor hem na vijf jaar gevangenisstraf. Parijs 1968 is achter de rug, Martin Luther King werd vermoord, de Culturele Revolutie in China bereikt zijn hoogtepunt en Afrikaanse landen zijn aan hun lot overgelaten nadat ze met hulp van Ché Guevara and Frantz Fanon hun onafhankelijkheid hadden verkregen. Zoals Rinus Penninx opmerkt zat Nederland net op het hoogtepunt van het importeren van gastarbeiders (Penninx 1996, 224). In 1975 vond echter een kentering plaats toen een ideologie van actief immigratie-ontmoedigen tot een streng immigratiebeleid leidde, die echter juist de immigratie deed stijgen zoals ook de gebroeders Lucassen in hun boek *Winnaars en Verliezers* onderzochten (Penninx 1996, 222-224; Lucassen 2011). Mensen bleven dus van de marges naar het centrum komen.

In de film klinkt een omgekeerde echo van deze migratie van de marge naar het centrum. Michael wordt verplaatst van het centrum van de stad naar een buitenwijk. Daar zou hij, volgens zijn reclasseringsambtenaar, kunnen neerstrijken en een productief lid van de samenleving worden. De specifieke gevangenis die hij verlaat werd gebouwd in 1890 als arbeidsgevangenis en werd net voor de Tweede Wereldoorlog een detentiecentrum. Deze verandering van functie maakt het verband tussen zicht, zonder wederzigt, en macht duidelijk.

Dit concept van zicht als macht is iets wat Foucault in zijn baanbrekende werk *Discipline en Punishment. The Birth of the Prisons* heeft uiteengezet (1995). Zicht en zelfregulering zijn een belangrijke rode draad in de film. In de eerste scène komt dit al naar voren, want terwijl Eddy en Michael met elkaar staan te praten loopt een vrouw langs, en Michael heeft meteen aandacht voor haar. Laura Mulvey zou opmerken dat zijn staren op stereotypische wijze de filmsche mannelijke blik tentoonstelt (Mulvey, 1975). Haar introductie van het concept van de mannelijke blik in filmstudies houdt in dat mannen vrouwen in objecten veranderen door naar hen te kijken en hen hun subjectiviteit of de controle van hun vertegenwoordiging niet toestaan. Het is een aantrekkelijke asymmetrische machtsverhouding voor de mannelijke filmwereld. Maar in deze scène kijkt de vrouw terug, waarmee ze haar eigen handelingsvermogen en macht laat zien, net als in de eerste pornografische scène van de film met Michaels buurvrouw, gespeeld door de inmiddels iconische Nederlandse actrice Carry Tefsen. Ze is niet alleen een object waar zijn of andere mannelijke blikken op kunnen rusten, maar is zelf actief bezig zijn blik met haar eigen blikken te beantwoorden. Het centrum van macht kijkt naar buiten terwijl de marge naar binnen kijkt, daarmee de notie van een centrum en een marge, van machthebbers en machtelozen, teniet doend. Ook Hegel merkte ooit het verborgen handelingsvermogen binnen de concepten van slaaf en meester op. Beide partijen zijn zichtbaar voor elkaar en laten dat weten. Deze blik van het vrouwelijke personage is alleen niet een omgekeerde mannelijke blik. Hij is er niet alleen om mannen tot lustobjecten om te toveren, maar impliceert een geheel andere vraag: zijn wij nu gelijkwaardig door onze erkenning van elkaars aanwezigheid en de wederzijdse kennis van deze erkenning?

Na deze uitwisseling van blikken krijgt Michael een appartement in het toenmalige nieuwbouwproject in Amsterdam Zuidoost genaamd De Bijlmer. De buitenwijk is ontworpen door Siegfried Nassuth, die werd geïnspireerd door de scheiding

subject of power in the narrative, anxious. This moment of anxiousness sets in at the moment the woman crosses their paths, the moment Michael feminizes his goal and destination through his gaze. The woman literally marks the boundary in the narrative, and Michael is about to cross into an unregulated unknown space. Anne McClintock notes that ‘the feminizing of land is both a poetics of ambivalence and a politics of violence’ (McClintock 1995, 28). By this she means that the scene of first contact is filled with both the desire to conquer and the fear of disappearance. That encounter is further developed through appropriation by force. The imagery of industrial cranes, motorways and a subway show a forceful conquering of nature by man. This is the newly discovered land made useful and productive.

#### Presenting the Failure

Upon entering Michael’s new apartment Eddy presents his discontent with the Bijlmer by noting that it was a failure before it was even completed. “It is too small for what you pay for it and people do not move to here as massively as expected” he says in the film. This seemingly echoes Piet Emmer’s explanation for why academic research on the Dutch colonies in the West has up to now not flourished: they were economic failures that didn’t have a significant Dutch colonial settlement and thus are not interesting enough (Emmer 2001, 31-33). We Dutch suffered substantial losses at the hands of the Iberians and English, and when that is compared to the substantial role we played in Asia, he suggests that it is more attractive for historians to focus on the English expansion in the region or on our endeavors in the East (Ibid., 33-35). Emmer also states that the time has come for in-depth research on the role we played in the region, and that it is ‘useful to look at the more “normal” expansion experience such as that of the Dutch’ (Ibid., 35). Ellen Klinkers (2011) and Aart Broek

(2011), who studied the birth and development of the police force in Surinam and the Netherlands Antilles respectively, argue that there is more to study about the colonies in the West than their place on our balance sheets.

Henk den Heijer, who recently received a professorship to study Dutch maritime history at Leiden University, is among Emmer’s students and colleagues who have taken up the call to study the Dutch expansion in the region. He focuses on the written accounts of the sailors and the logbooks stored in colonial archives (Den Heijer 2011). What’s troubling about his research however is that by only analyzing those written accounts at their face value he comes to the egregious and baffling conclusion that the sailors on board of Dutch slave ships were worse off than the captured Africans. By stating that the Africans were normal livestock and had to be delivered alive and well, as Chris van der Heijden notes in de Groene Amsterdammer, Den Heijer is complicit with furthering the ideology and historical falsity that the trade in Africans was business as usual (Chris van der Heijden 2012, 26-27).<sup>2</sup> Den Heijer thus falsifies history to fit the current nationalist narrative of the Dutch as not being able to do anything wrong (Ibid., 22-24). Kwame Nimako and Glen Willemsen for instance would argue that the Dutch colonial expansion through the trade of captured and subsequently enslaved Africans was anything but “normal” (Nikamo, 2011).

That the colonial imagery of debt and economic failure, which according to Emmer hampered research on the Dutch colonies in the West, is already to be found in the Bijlmer during its construction, gives insight into why contemporary Dutch audiences would ridicule the statement that the neighborhood was actually intended for upper class commuting young urban professionals. For a long time the Bijlmer was actually synonymous with the lower class, those economically stagnant or in decline, and with people historically, culturally and socially colored ‘black’.

van de functies in de openbare ruimte zoals Le Corbusier die voor zich zag. De reis naar het woonproject is een ware verwijdering uit het zicht. Terwijl de personages in de auto stappen en Eddy uitlegt waar ze naartoe gaan, schakelt de camera naar buiten en toont dat ze de maatschappij verlaten. Gedurende de scène wordt minder en minder van de stad getoond en meer en meer van de hoogbouw in aanbouw. Centraal in deze scène is de stelling dat productieve productie niet meer in het centrum is te vinden maar in de marge. De marges ontwikkelen zich terwijl het centrum statisch blijft. Dit lijkt Eddy de reclasseringsambtenaar, de machthebber in het verhaal, ongerust te maken. Dit moment van onrust wordt ingezet op het moment dat de vrouw hun pad kruist, het moment dat Michael zijn doel en zijn bestemming door middel van zijn blik vervrouwelijkt. De vrouw vormt letterlijk de grens in het verhaal, waar Michael op het punt staat over te steken naar een niet-gereguleerde, onbekende ruimte. Anne McClintock merkte op dat ‘the feminizing of land is both a poetics of ambivalence and a politics of violence’ (McClintock 1995, 28). Hiermee bedoelt ze dat de scène van het eerste contact gevuld is met zowel de wens om te veroveren als de angst van verdwijning. Die ontmoeting wordt verder ontwikkeld door toeëigening door middel van geweld. De beelden van industriële kranen, snelwegen en een metro tonen een krachtige verovering van de natuur door de mens. Dit is het nieuw ontdekte land dat nuttig en productief is gemaakt.

#### De mislukking presenteren

Bij het betreden van Michaels nieuwe appartement presenteert Eddy zijn ontevredenheid over de Bijlmer door op te merken dat het al een mislukking is voordat het is voltooid. “Het is te klein voor wat je er eigenlijk voor betaalt en de mensen komen er niet massaal naar toe zoals verwacht”, zegt hij in de film. Dit lijkt een echo van Piet Emmers verklaring waarom wetenschappelijk onderzoek naar de Nederlandse koloniën in het Westen tot nu toe niet tot bloei is gekomen: deze bezittingen

waren economische mislukkingen zonder een belangrijke Nederlandse koloniale nederzetting, en daarom dus niet interessant genoeg (Emmer 2001, 31-33). Wij Nederlanders leden aanzienlijke verliezen ten gunste van Iberiërs en Engelsen, en wanneer dat wordt vergeleken met de belangrijke rol die we in Azië speelden, suggereert hij dat het aantrekkelijker is voor historici om zich te concentreren op de Engelse uitbreidingen in de regio of op onze inspanningen in het Oosten (Ibid., 33-35). Emmer stelt echter ook dat de tijd nu wél rijp is voor een diepgaand onderzoek naar de rol die we in de regio speelden, en dat het ‘useful [is] to look at the more “normal” expansion experience such as that of the Dutch’ (Ibid., 35). Ook Ellen Klinkers (2011) en Aart Broek (2011), die onderzoek deden naar het ontstaan en de ontwikkeling van de politie in respectievelijk Suriname en de Nederlandse Antillen, beweren dat er meer redenen zijn om de koloniën in het Westen te bestuderen dan louter om hun plaats op onze balans.

Henk den Heijer, die onlangs hoogleraar zeegeschiedenis werd aan de Universiteit Leiden, is een van Emmers studenten en collega’s die zijn oproep heeft omgezet tot actie. Hij richt zich op de geschreven verslagen van de matrozen en de logboeken opgeslagen in koloniale archieven (Den Heijer 2011). Het verontrustende van zijn onderzoek is echter dat het oppervlakkig en als neutraal analyseren van deze stukken bij hem tot de verbijsterende conclusie leidt dat de zeelieden aan boord van Nederlandse slavenschepen slechter af waren dan de gevangen genomen Afrikanen. Door te stellen dat de Afrikanen normale levende have waren en dus levend en wel overgebracht moesten worden, is Den Heijer medeplichtig aan het bevorderen van de ideologie en historische onwaarheid dat de handel in Afrikanen *business as usual* was, zoals Chris van Der Heijden betoogt in de Groene Amsterdammer (Van der Heijden 2012, 26-27).<sup>2</sup> Den Heijer vervalst de geschiedenis om te voldoen aan de huidige nationalistische ideologie van de Nederlanders dat wij niks verkeerd kunnen doen (Ibid., 22-24). Kwame Nimako en Glen Willemsen bijvoorbeeld



When looking at *Blue Movie* from a contemporary point of view, the visual absence of these people in a film made in the Bijlmer seems odd because the Bijlmer has become the nationally acknowledged site of (multicultural) difference and change (Paalman 2000). When Suriname gained independence in 1975, or was forced out of the Kingdom depending on how you want to look at the expedited procedure, many Surinamese decided to retain their Dutch citizenship and emigrate to the Netherlands. They needed a place to stay and the flats in the Bijlmer were available, as Marcel van Engelen recently noted in his 'Blackness as a problem' Bijlmer article (Van Engelen 2012, 19). Through the presentation of an Amsterdam, and a part of the outskirts of Amsterdam, only inhabited by people historically, culturally and socially colored white the representation of a homogenous Dutch society is put in place. Or so you would expect.

#### Whitening the City

The realization of the Bijlmer as a colony of the city is constantly questioned as not living up to the ideals of systematic order that the housing project represents. Those ideals, although not overtly expressed in the film, are inextricably tied to the Dutch colonial past. As Floris Paalman notes, the Bijlmer is a 'radical example of [a] functional district' that was built 'as a reaction to [the uncontrollable urban chaos at the beginning of the twentieth century as a result of the enormous growth of cities during the period of industrialization]' (Paalman 2000, 71). This enormous urban growth was the result of colonial practices and the capitalist desires that fed them.<sup>3</sup> Thus, places like the Bijlmer were constructed to minimize the everyday friction without realizing that this, in Anna Lowenthaupt Tsing's terms, 'grip of encounter' energizes cities (Ibid., 72; Tsing 2005). The friction presented in the film is however not the encounter between peoples, transportation and

the environment found in the public domain. Instead *Blue Movie* presents us with a friction within the private domain that counters the presentation of a homogenous historically, culturally and socially colored white Dutch society. It speaks of a collective that is larger than what is merely seen and encountered outside. The film's narrative notes the manner in which the modernist rejection of chaos is of itself a coping mechanism for the visible fault lines of the Western cosmology which purports whiteness as perfection.<sup>4</sup> The use of the word cosmology, the study of a universe, is not to trip you up as a reader, but to make sure that we, as writer and reader, both understand the totality through which the legacy of European colonial expansion pervades our understanding and sense-making of our world. While Paalman stops short of placing the desire to divide the public domain within a whiteness discourse, he does however link the notion of the malleable society to gentrification (2000, 75).

From extensive contact with the colonies and the study of regulated life there, knowledge was produced and then used in the colonial centers. Geertje Mak and Berteke Waaldijk's study of feminist icon Florence Nightingale's role in the development of hospitals and health services in England after the Crimean War is a study of this implementation (Mak & Waaldijk 2009). Thijs Westestijn notes several books which have appeared the last couple of years that deal with the silencing of the influence of Indonesian spirituality on Dutch modernism (Westestijn 2008). Westestijn remarks how in architecture the awareness of the collective was stressed as the most important. It must not be forgotten that the architect of the Bijlmer, Siegfried Nassuth, was himself born and raised in the Dutch East Indies before he came to Amsterdam and joined the civil engineer's office as a city planner and an architect. Thus he grew up surrounded by the buildings built by members of theosophical groups in the Dutch East Indies, who married

beargumenteren dat de koloniale uitbreiding van Nederland via de handel in gevangen en vervolgens tot slaaf gemaakte Afrikanen allesbehalve "normaal" was (Nikamo, 2011). Dat de koloniale beelden van schuld en economische mislukking, die volgens Emmer het onderzoek over de Nederlandse kolonies in het Westen heeft belemmerd, al te vinden is in de Bijlmer tijdens de bouw, geeft inzicht in waarom een hedendaags Nederlands publiek de boodschap dat de wijk eigenlijk bedoeld was voor de hogere klasse, voor forenzende, jong-stedelijke carrièretijgers, belachelijk zou vinden. Voor lange tijd stond de Bijlmer synoniem voor de lagere klasse, die economisch stagneerde of achteruit ging, en met mensen historisch, cultureel en sociaal gekenmerkt als 'zwart'. Kijkend naar *Blue Movie* vanuit een hedendaagse blik wordt de visuele afwezigheid van deze mensen vreemd, omdat de Bijlmer is uitgegroeid tot de nationaal erkende plaats van (multiculturele) verschillen en verandering (Paalman 2000). Toen Suriname onafhankelijk werd in 1975, of uit het Koninkrijk werd gedwongen afhankelijk van hoe u de versnelde procedure beschouwt, besloten veel Surinamers om hun Nederlandse nationaliteit te behouden en naar Nederland emigreren. Ze hadden behoefte aan een plek om te verblijven en de flats in de Bijlmer waren beschikbaar, zoals Marcel van Engelen recentelijk opmerkte in zijn 'zwart als een probleem' Bijlmer artikel (Van Engelen 2012, 19). Door middel van de presentatie van een Amsterdam, en een deel van de rand van Amsterdam, slechts bewoond door mensen historisch, cultureel en sociaal gekenmerkt als 'wit', wordt een homogene Nederlandse samenleving gerepresenteerd. Of beter gezegd, dat is wat je op het eerste gezicht verwacht.

#### De stad witten

De realisatie van de Bijlmer als een kolonie van de stad wordt voortdurend op de proef gesteld als het niet-naleven van de idealen van systematische orde die het project vertegenwoordigt. Die idealen, hoewel niet openlijk uitgedrukt in de film,

zijn onlosmakelijk verbonden met het Nederlandse koloniale verleden. Zoals Floris Paalman stelt, is de Bijlmer een 'radical example of [a] functional district', gebouwd 'as a reaction to [the uncontrollable urban chaos at the beginning of the twentieth century as a result of the enormous growth of cities during the period of industrialization]' (Paalman 2000, 71). Deze enorme stedelijke groei was het gevolg van de koloniale praktijken en de kapitalistische verlangens die hen voedden.<sup>3</sup> Zo werden plaatsen als de Bijlmer gebouwd om de dagelijkse wrijving te minimaliseren zonder te beseffen dat deze, in de termen van Anna Lowenthaupt Tsing, 'grip van de ontmoeting' steden levend maakt (Ibid., 72; Tsing 2005). De in de film gepresenteerde wrijving is echter niet de ontmoeting tussen mensen, vervoer en het milieu in het publieke domein. In plaats daarvan geeft *Blue Movie* ons een wrijving in het privé-domein die de presentatie van een homogene historisch, cultureel en sociaal gekenmerkte witte Nederlandse samenleving tegenspreekt. Het spreekt van een collectief dat groter is dan dat wat direct gezien kan worden en buiten te vinden is. Het verhaal benoemt de wijze waarop de modernistische afwijzing van chaos op zichzelf een omgangsmechanisme is voor de zichtbare breuklijnen van de westerse kosmologie die witheid als perfectie probeert in te prenten.<sup>4</sup> Het gebruik van het woord kosmologie, de studie van een universum, is niet bedoeld om u als lezer te laten struikelen, maar om ervoor te zorgen dat wij, als schrijver en lezer, allebei de totaliteit begrijpen waarmee de erfenis van de Europese koloniale expansie doordringt tot ons begrip en ons kennisgevoel van onze wereld. Hoewel Paalman het nalaat de wens om het publieke domein te verdelen en in een witheid-discours te plaatsen, koppelt hij het concept van de maakbare samenleving echter wel aan gentrification (2000, 75).

Uit veel contacten met de koloniën en de studie van het gereguleerde leven daar, werd kennis geproduceerd en vervolgens gebruikt in de koloniale centra. Geertje Mak en Berteke Waaldijk's studie van de rol van de feministische

Islamic and indigenous forms with Dutch architectural sensibilities. The design of the building currently housing the Amsterdam city archive is a quintessential meeting of East and West of the Dutch Kingdom (Bax 2006). Even the three most notable white governors of Indonesia, Jan Pieterszoon Coen, Herman Daendels and Joannes van Heutsz, are placed on top of the building. As Ewald Vanvugt states in *Nieuw Zwartboek van Nederland Overzee* the actions of the Dutch empire in Indonesia are nothing to be proud of, and the leaders should not be typecast as heroes (2006). The acquisition of the islands now called Indonesia through force, genocide and mass displacement of people however has been coupled with the inclusion of Indonesia as part of the white Dutch imaginary.

It is this inclusion, this seemingly necessary part to understand the self as white, that intrigues me. This is also caught up in the classification of white itself, as Radhika Mohanram points out in her study on British imperialism and the development of white heterogeneity (2007). Richard Dyer's investigation of whiteness through popular culture also needs to be noted in this regard (1997). White is itself a problematic marker whose boundaries are porous. Its refusal to admit that causes itself to blow up: its incompleteness is what betrays its legitimacy.

#### Desiring the Other

The film straddles the line between social commentary and pornography, and then at one moment actually uses pornography as social commentary. From the moment Michael moves in to his apartment Eddy warns him to watch out. We then also learn why Michael was put in jail: he had sex with a fifteen year old girl, and while in prison he had to fend off another inmate who was trying to rape him, which prolonged his sentence. He comments on it later on in the film when talking to Ursula, the German neighbor who

takes a shine to him. She points out that it's ironic that he was sent to jail for having sex and eventually stayed longer for not having sex. Here the disciplining of what is allowed in the sexual sphere and what is not is brought to the fore and critiqued. Whereas Eddy, the parole officer, warned Michael about the degenerative change in sexual morals while he was away, Michael dives headfirst into the foray of women seen in the building who come to 'borrow some sugar'. He obliges wholeheartedly by finding his way into bed with a multitude of women. He also ends up learning that the apartment complex organizes sex parties, and decides to organize one as an entrepreneurial endeavor.

It is this sex party that critiques the white homogenous imaginary of the Dutch national community. Through a rather bizarre pornographic sequence, *Blue Movie* comments on the notion of whiteness needing an Other to define itself in contrast to. In the sequence well-off white, middle age Dutch men and women are at a sex party and are the viewers of a Madam Butterfly-like transvestite strip show and Josephine Baker-like African tribal dance. The strip show is given by a white man with an Asian handfan who slowly but surely reveals he is a man by removing pieces of clothing and his fake breasts, which leads to revealing an enormous papier-mâché white penis which ultimately also gets removed enabling him to reveal that his actual penis is minuscule. The tribal dance is performed by two white women who are completely naked apart from skirts made out of strips of what looks like dried banana tree leaves. During the dance they jump up and down and attempt to gyrate their waists. They are also wearing masks that they, unlike the stripping man, keep on during the whole sequence. At one point they drop to the floor and repetitively push their naked pelvises in the air towards the viewing crowd. This sequence during the *petit mort* of the film illustrates that, although not explicitly visually present, the Other is needed to contend that the sexual degeneration illustrated in the

icoon Florence Nightingale in de ontwikkeling van ziekenhuizen en de gezondheidszorg in Engeland na de Krimoorlog is een studie van deze kennisproductie en -toepassing (Mak & Waaldijk 2009). Thijs Westestijn merkt op dat er de afgelopen jaren een aantal boeken is verschenen die zich buigen over het terugdraaien van de manier waarop de invloed van de Indonesische spiritualiteit op het Nederlandse modernisme is weggemoffeld (Westestijn 2008). Westestijn geeft aan hoe in architectuur onder invloed van het contact met de inheemsen van Nederlands-Indië het collectief bewustzijn werd benadrukt als het belangrijkste. Men moet niet vergeten dat de architect van de Bijlmer, Siegfried Nassuth, zelf is geboren en getogen in Nederlands-Indië en later voor de Amsterdamse Dienst Stadsontwikkeling ging werken als stadsplanner. Zo groeide hij op te midden van de gebouwen gebouwd door leden van theosofische groepen in Nederlands-Indië, die islamitische en autochtone vormen paarden aan Nederlands architectuurgedachtegoed. Het ontwerp van het gebouw waar nu het Stadsarchief van Amsterdam is gehuisvest, is een typische ontmoeting van Oost en West van het Nederlands Koninkrijk (Bax 2006). Zelfs de drie meest opmerkelijke witte gouverneurs van Nederlands-Indië, Jan Pieterszoon Coen, Herman Daendels en Joannes van Heutsz, staan als standbeelden op de top van het gebouw. Maar zoals Ewald Vanvugt in *Nieuw Zwartboek van Nederland Overzee* stelt, zijn de acties van Nederland in Nederlands-Indië niets om trots op te zijn, en de leiders mogen we niet als helden blijven typeren (2006). De overname met geweld, genocide en massale verplaatsing en verdrijving van mensen van de eilanden die nu Indonesië heten, is echter wel verbonden met de opname van Indonesië als onderdeel van het witte, Nederlandse zelfbeeld.

Het is deze integratie, dit schijnbaar noodzakelijk onderdeel om het zelf te begrijpen als wit, dat mij intrigeert. Dit is ook onderdeel van het kunnen classificeren van wit zelf, zoals Radhika Mohanram er op wijst in haar studie naar het Britse imperialisme en de ontwikkeling van witte heterogeniteit

(2007). Richard Dyers' onderzoek van witheid door middel van populaire cultuur moet ook worden opgemerkt in dit verband (1997). Wit is zelf een problematische typering waarvan de grenzen poreus zijn. Zijn eigen weigering om dat toe te geven zorgt ervoor dat het zichzelf opblaast: de onvolledigheid is wat haar legitimiteit verraadt.

#### De ander begeren

De film bewandelt de grens tussen sociaal commentaar en pornografie, en op een gegeven moment wordt pornografie als sociaal commentaar ingezet. Vanaf het moment dat Michael verhuist naar zijn appartement waarschuwt Eddy hem om op te passen. Vervolgens leren we ook waarom Michael in de gevangenis terecht kwam: hij had seks met een vijftienjarig meisje, en terwijl hij in de gevangenis zat moest hij de avances van een andere gevangene die hem probeerde te verkrachten afweren, waardoor zijn straf werd verlengd. Hij komt er later in de film op terug in het bijzijn van Marianne, de Duitse buurvrouw gespeeld door Ursula Blauth, die hem onder haar hoede neemt. Ze wijst hem er op dat het ironisch is dat hij naar de gevangenis gestuurd werd voor het hebben van seks en uiteindelijk langer moest blijven voor het niet hebben van seks. Hier wordt het disciplineren van wat wel en niet is toegestaan in de seksuele sfeer naar de voorgrond gebracht en bekritiseerd. Terwijl Eddy, de reclasseringsambtenaar, Michael waarschuwde over de ontaalde verandering in de seksuele moraal tijdens zijn afwezigheid, duikt Michael volop in de massa vrouwen in de flat die 'wat suiker komen lenen'. Met een glimlach op zijn gezicht geeft hij ze van harte wat ze willen en vindt hij zijn weg naar hun slaapkamers. Hij krijgt ook te weten dat er seksfeesten in het appartementencomplex georganiseerd worden en besluit om er zelf een te organiseren als startende ondernemer.

Het is dit seksfeest dat de denkbeeldige witte homogene staat van de Nederlandse nationale gemeenschap bekritiseert. Door middel van een nogal bizarre pornografische

film is not inherent to whiteness but was taught to them by the Other.

These stereotypes of the sexually-obsessed African female are part of an intertextual tapestry needed to show how life in the Bijlmer will lead to abhorrent sexual behavior because “people are caged like animals and will therefore exhibit animal behaviour” according to Bernard, a zoologist specialized in Africa and Ursula’s husband, played by Kees Brusse. By picturing the apartment buildings as concrete cages, thus rendering their inhabitants animals, is explicitly connected to Otherness through this historically quite normative portrayal of the connection between the animal and the Other (Gilman 1985, 79-92). By utilizing women throughout the film as the sexual aggressors, the film works in reiterating the racial transgressive possibilities of white women to be able to cross over through their lacking pathologies according to pseudo science of the mid-nineteen century as Sander Gilman points out (Ibid, 98-99). Here Anderson’s notion that the nation only exists through the graciousness of shared awareness and imagination of each other comes again (Anderson 1983). The stereotype and spectacle of the Other is utilized here but also breaks down through usage. What is important to note is that the women in the aforementioned sequence are dancing to traditional Dutch music. The usage of Dutch music as the background of the women’s dance sequence is an important factor to note, because this is what an ‘ethnic vertigo’ would look like. In Anne McClintock’s study of passing and the ritualized expulsion of the abject this is what happens at the border of such an expulsion (1995, 71). However the other does not disappear and is not relegated to beyond sight in *Blue Movie*. The film closes with the white heterosexual sexual union between Michael and his neighbor Julia, the single white mother who he had been pursuing throughout the film. During this scene the postcolonial Other is shown in the home during a long shot of the two

in the living room as they’re having sex in a door opening. On a wall there is a kitschy three dimensional painting of a colonial ship in water. Julia has freed herself from the role of the allegorical boundary between civilization and barbarism. During this act she and Michael answer the question ‘are we now equal through our acknowledgment of each others’ presence and mutual awareness of this acknowledgement?’ with affirmation. The flow of water in the painting shows the necessity of contact, awareness and the resulting wealth of friction. The Self is now the Other and shapes its understanding of what it means to literally be a productive member of the Dutch imaginary.

#### Furthering the Image

The thoroughly problematic representation of the Dutch nation that is *Blue Movie* – not the least through the representation of the Dutch national Other and through a homogenous and stereotypical portrayal of black female and Asian male sexuality – leaves the door open for the exploration of the Dutch nation and Dutch national identity in De la Parra and Verstappen’s *Dakota* (1974) and the subsequent investigation of the hierarchical organization of the racial and ethnic heterogeneity of the Dutch nation in Wan Pipel (1976) and Grijpstra & De Gier (1979).

This understanding and sense-making of the Dutch imaginary and its reproduction through the notion of the home, is the connection between *Blue Movie* and the other three films. In *Blue Movie* the racial heterogeneity of Dutch society was seemingly visually denied, ethnic and national heterogeneity was hinted at through the dance sequence and the accents of the portrayed characters and the German actress Ursula Blauth, who portrays the German character Marianne. These films reveal a lot about the cultural and political ideologies that were interwoven in their production processes, their semiotic languages and their receptions. They also deal with the colonial past and

sequentie markeert *Blue Movie* het idee dat witheid een ander nodig heeft om zichzelf in tegenstelling daartoe te definiëren. In de sequentie bevinden rijke, witte Nederlandse mannen en vrouwen van middelbare leeftijd zich op een seksfeest en zijn toeschouwers van een Madam Butterfly-achtige travestiet-striptestshow en Josephine Baker-achtige Afrikaanse *tribal dance*. De striptestshow wordt uitgevoerd door een blanke man met een Aziatische waaier en een masker op, die langzaam maar zeker onthult dat hij een man is door het verwijderen van zijn masker, kledingstukken en zijn nepborsten. Dit leidt tot de onthulling van een enorme, witte papier-mâché penis die uiteindelijk ook wordt verwijderd, waardoor hij laat zien dat zijn eigenlijke penis minuscuul is. De tribale dans wordt uitgevoerd door twee blanke vrouwen die volledig naakt zijn, op rokken na die gemaakt uit wat stroken gedroogde bananenboombladeren lijken, en maskers op hun gezichten. Tijdens de dans springen ze op en neer en proberen ze hun heupen te draaien. In tegenstelling tot de man nemen zij hun masker niet af. Op zeker moment laten ze zichzelf op de grond vallen en duwen herhaaldelijk hun naakte bekken in de lucht richting de kijkende menigte. Deze volgorde tijdens de *petit mort* van de film laat zien dat, hoewel niet expliciet visueel aanwezig, de ander nodig is om te beweren dat de seksuele ontaarding geïllustreerd in de film niet inherent is aan wit, maar werd onderwezen aan hen door de Ander.

Deze stereotypen van de seksueel geobsedeerde Afrikaanse vrouw maken deel uit van een intertekstueel tapijt dat nodig is om te laten zien hoe het leven in de Bijlmer zal leiden tot weerzinwekkend seksueel gedrag, omdat “mensen als dieren worden opgesloten en daarom dus ook dierlijk gedrag zullen vertonen”, aldus Bernard, Ursula’s echtgenoot en zoöloog gespecialiseerd in Afrika (gespeeld door Kees Brusse). Door het afbeelden van de appartamentengebouwen als kooien van beton, de bewoners tot ongeremde dieren makend, wordt expliciet verwezen naar Andersheid door middel van dit historisch vrij normatieve beeld van de verbinding tussen het

dierlijke en de Ander (Gilman 1985, 79-92). Door gebruik te maken van vrouwen als de seksuele agressors werkt de film mee aan de herhaling van de raciale transgressieve mogelijkheden van witte vrouwen het verschil te kunnen overbruggen dankzij hun lichaamsbouw, althans volgens de pseudowetenschap van halverwege de negentiende eeuw, zoals Sander Gilman opmerkt (Ibid, 98-99).

Hier komt Benedict Andersons concept dat de natie alleen bestaat door de genade van een gedeeld bewustzijn en de verbeelding van elkaar weer bovendrijven (Anderson 1983). De stereotypering en het spektakel van de Ander worden hier ingezet, maar is ontoereikend juist doordat deze worden toegepast. Het is belangrijk om hier op te merken dat de vrouwen in de genoemde sequentie op traditionele Nederlandse muziek dansen. Dit is hoe een ‘etnisch vertigo’ eruit zou zien. In Anne McClintocks onderzoek naar raciale vermoming en de geritualiseerde verdrijving van het abjecte is deze sequentie in de film wat er gebeurt aan de rand van zo’n verdrijving (1995, 71). Echter, de ander verdwijnt niet in *Blue Movie* en wordt ook niet buiten het zicht verbannen. De film sluit af met de witte heteroseksuele seksuele vereniging tussen Michael en zijn buurvrouw Julia, de vrijgezelle witte moeder die hij gedurende de hele film achterna zit. Juist tijdens deze scène wordt de postkoloniale Ander getoond in de woning tijdens een shot van veraf van de twee in de woonkamer terwijl ze in een deuropening de seks hebben. Op een muur is een kitscherig driedimensionaal schilderij van een koloniaal schip op zee te vinden. Julia heeft zich bevrijd van de rol van de allegorische grens tussen beschaving en barbarij. Tijdens deze daad van bevrijding geven zij en Michael bevestigend antwoord op de vraag ‘zijn we nu gelijk door onze erkenning van elkaars aanwezigheid en de wederzijdse kennis van deze erkenning?’. Het stromen van water in het schilderij toont de noodzaak van contact, het bewustzijn en de daaruit voortvloeiende rijkdom van wrijving. Het Zelf is nu de Ander en geeft vorm aan het begrip van wat het betekent om letterlijk een productief lid van het Nederlands nationaal denkkader te zijn.

postcolonial present of The Netherlands of that time. *Blue Movie* and *Dakota*, the films before *De la Parra's* and *Verstappen's* break in their relationship, house an optimistic albeit problematic understanding – the Other as sexual deviant and their home as a drug den to escape – of contact with the colonies. *Wan Pipel* and *Grijpstra & De Gier* however have a darker tone and pessimistic view on the harsh realities of this contact. *De la Parra* and *Verstappen* made these films independent of each other, and it shows.

The length of this essay only permitted a discussion of one of these four films, but it goes without saying that all four of the films are intriguing for research and connect to Project '1975'. They're cultural time capsules that reveal a wealth of information that that cannot be described, analyzed or understood through words alone.

Quinsy Gario (b. 1984, Nederlandse Antillen) is a theatre, film and television scientist, performance poet and a member of *Simia Literario* and editor of *LOVER* and *Andy's Art & Culture Market*. He won de Hollandse Nieuwe Theatermakers Prize 2011. He is also the initiator of the art project 'Zwarte Piet is Racism'. He has published two poetry collections and is currently living in the Heesterveld in Amsterdam Southeast.

#### Notes

- 1 An embryonic version of this essay appeared in the artzine *Houtskool* in 2009.
- 2 Den Heijer also notes that besides being livestock, the African women were on occasion sexually abused by the sailors. What he fails to mention is that the qualification of livestock would mean that the sailors were engaging in, according to their own rational, bestiality. I've created a poem called *Prof. Dr. Seks Met Dieren (Prof. Dr. Sex With Animals)*, based on Den Heijer's missed opportunity to talk about sex with the captured Africans in then contemporary language (*Martinus* 2011, 14-16).
- 3 As the commemorative plaque at the residence of Amsterdam's mayor reminds citizens, the spoils of the colonial endeavor support this European city's grandeur illustrated by, for instance, the Royal Palace at Dam Square.
- 4 I was inspired by the works of Ramón Grosfoguel and Walter Mignolo

to grapple with the epistemological negligence when the totality through which we turn what we sense and our ability to sense our world into knowledge is not located. By locating how I came to sense the world and turn that sensing into knowledge in the West, or Western thought to be more specific, I am making sure not to place my understanding of the world at the top of a hierarchy where every other understanding and sense-making of the world is placed beneath mine. Mine is just one of many and not definitive.

#### Bibliography

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991.
- Bax, Marty. *Het web der schepping. Theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan*. Amsterdam: SUN, 2006.
- *Blue Movie*. Dir. Wim Verstappen. Cin. Jan de Bont, Scen. Wim Verstappen & Charles Gormley, Perf. Hugo Metsers, Kees Brusse, Ursula Blauth. Prod. Pim de la Parra & Dieter Geissler. Scorpio Films, 1971. Strengholt Multimedia, 2005.
- Broek, Aart G. *De geschiedenis van de politie op de Nederlands-Caribische eilanden, 1839-2010. Geboeid door macht en onmacht*. Amsterdam: Uitgeverij Boom, 2011.
- *Dakota*. Dir. Wim Verstappen. Cin. Jan de Bont & Theo van de Sande, Scen. Charles Gormley et. al., Perf. Kees Brusse, Monique van de Ven & Willeke van Ammelrooy. Prod. Pim de la Parra. Scorpio Films, 1975. Strengholt Multimedia, 2005.
- Dyer, Richar. *White*. London: Routledge, 1997.
- Engelen, Marcel van. "Hoe een zwarte wijk nog zwarter werd." *De Groene Amsterdammer*. 136.12 (2012): 18-21. Print.
- Emmer, Piet. "The Dutch Atlantic, 1600 - 1800. Expansion without Empire." *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*. 38 (2001): 31 - 48. Print.
- Foucault, Michel. *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995.
- *Grijpstra & De Gier*. Dir. Wim Verstappen. Cin. Marc Felperlaan, Scen. Wim Verstappen, Perf. Rutger Hauer, Donald Jones & Rijk de Gooyer. Prod. Rob Houwer. VNF Filmproductie, 1979. Strengholt Multimedia, 2005.
- Gilman, Sander L. "The Hottentot and the Prostitute: Toward an Iconography of Female Sexuality." *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca: Cornell University Press, 1985. 76-118.
- Heijden, Chris van der. "De zwarte canon. Pleidooi voor een eerlijke geschiedschrijving." *De Groene Amsterdammer*. 136.10 (2012): 22-29. Print.
- Klinkers, Ellen. *De geschiedenis van de politie in Suriname, 1863-1975. Van koloniale tot nationale ordehandhaving*. Amsterdam: Uitgeverij Boom, 2011.

De beelden verlengen  
De grondig problematische representatie van de Nederlandse natie die *Blue Movie* – niet in het minst door de representatie van de Nederlandse nationale *Ander* en door middel van een homogene en stereotype beeld van de zwarte vrouwelijke en Aziatische mannelijke seksualiteit – laat de deur open voor de verkenning van de Nederlandse natie en Nederlandse nationale identiteit in *Verstappen* en *De la Parra's* film *Dakota* (1974) en, daaropvolgend, van de hiërarchische organisatie van de raciale en etnische heterogeniteit in *Wan Pipel* (1976) en *Grijpstra & De Gier* (1979).

Dit inzicht in en gevoel tot kennistransformatie van het Nederlands denkkader en de reproductie hiervan door het concept van thuis, is wat *Blue Movie* met de andere drie films verbindt. In *Blue Movie*, waar de raciale heterogeniteit van de Nederlandse samenleving schijnbaar visueel wordt ontkend, wordt er gezinspeeld op etnische en nationale heterogeniteit door middel van de pornografische dans en de accenten van de geportretteerde personages, met name bij de Duitse Marianne. Deze films onthullen veel over de culturele en politieke ideologieën die in hun productieprocessen, semiotisch taalgebruik en recepties in de bioschoop zijn verweven. Ze behandelen ook de toenmalige koloniale verledens en postkoloniale hedens van Nederland. *Blue Movie* en *Dakota*, de films gemaakt vóór de breuk tussen *De la Parra* en *Verstappen*, huisvesten een optimistische blik en tegelijk problematisch begrip van contact met de koloniën – respectievelijk de *Ander* als seksueel afwijkend en diens huis als een oord vol verdovende middelen. *Wan Pipel* en *Grijpstra & De Gier* vertegenwoordigen echter een donkerder toon en pessimistische kijk op de harde realiteit van dit contact. *De la Parra* en *Verstappen* maakten deze films onafhankelijk van elkaar, en dat is te zien ook.

De lengte van dit essay liet alleen de bespreking van een van deze vier films toe, maar het spreekt vanzelf dat alle vier de films intrigerend onderzoeksmateriaal zijn voor,

en verbinding hebben met, Project '1975'. Ze zijn culturele tijdscapsules die een schat aan informatie herbergen die niet beschreven, geanalyseerd of begrepen kan worden door middel van woorden alleen.

Quinsy Gario (1984, Nederlandse Antillen) is theater-, film- en televisiewetenschapper, performedichter en lid van *Simia Literario* en redacteur voor *LOVER* en *ANDY's Art & Culture Market*. Hij is de winnaar van de Hollandse Nieuwe Theatermakersprijs 2011. Daarnaast is hij de initiator van het kunstproject *Zwarte Piet is Racisme*. Hij heeft twee gedichtenbundels uitgebracht en woont momenteel in Heesterveld in Amsterdam Zuidoost.

#### Noten

- 1 Een embryonale versie van dit stuk verscheen in de door Maurice Bogaert, Ties Ten Bosch en Bram Nijssen begonnen artzine *hOUTSKOOL* #2 in 2009..
- 2 Den Heijer toont ook aan dat naast het fungeren als vee, de gevangenen genomen Afrikaanse vrouwen aan boord van tijd tot tijd seksueel misbruikt werden. Wat hij echter niet noemt is dat de categorisatie als vee ook zou inhouden dat de zeelieden bestialiteit bezigden volgens hun eigen denkwijze. Ik heb een gedicht gemaakt genaamd 'Prof. Dr. Seks met Dieren' gebaseerd op Den Heijers gemiste kans om over de seksuele handelingen met de gevangenen Afrikanen een licht te schijnen in hedendaagse begrippen (*Martinus* 2011, 14-16).
- 3 Zoals het plakkaat bij de ambtswoning van de Amsterdamse burgemeester de burgers eraan herinnert hoe de constructie van die woning werd bekostigd. Het Paleis op de Dam en de daarop terug te vinden taferelen tonen ook de 'grootsheid' van het toenmalig koninkrijk. In alle grote Europese steden met koloniale banden zijn dergelijke voorbeelden te vinden.
- 4 Ik ben geïnspireerd door het werk van Ramón Grosfoguel en Walter Mignolo in mijn worsteling met de epistemologische nalatigheid wanneer de totaliteit waarmee wat we voelen, en ons vermogen om de wereld tot kennis te voelen, niet gelokaliseerd worden. Door hoe ik de wereld kwam te voelen en dat gevoel tot kennis heb gemaakt in het Westen, of om specifieker te zijn door aangereikte Westerse kennis, zorg ik ervoor dat ik mijn begrip van de wereld niet boven aan een hiërarchie situeer waar alle andere begrippen van de wereld onder de mijne worden geplaatst. De mijne is er een van velen en niet van nature gezaghebbend.

- Lucassen, Leo en Jan Lucassen. *Winnaars en Verliezers*. Uitgeverij Prometheus: Amsterdam. 2011.
- Mak, Geertje and Berteke Waaldijk. "Gender History and the Politics of Florence Nightingale." *Doing Gender in Media, Art and Culture*. Ed. Buikema, Rosemarie and Tuin, Iris van der. New York/London: Routledge. 2009. 207-222.
- Martinus, T. "Prof. Dr. Seks met Dieren." *The Bearable Ordeal of the Collapse of Certainties*. Amsterdam: Non Employees, 2011. 14-16.
- McClintoch, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. London: Routledge, 1995.
- Mohanram, Radhika. *Imperial White. Race, Diaspora and the British Empire*. Minnesota/London: University of Minnesota Press, 2007.
- Nimako, Kwame and Glen Willemsen. *The Dutch Atlantic. Slavery, Abolition and Emancipation*. London: Pluto Press. 2011.
- Paalman, Floris. "Kidnapping The Bijlmer." *Advances in Art, Urban Futures* 1.1 (2000): 71-78.
- Penninx, Rinus. "Globalisering, staten en migratie: een Nieuw tijdperk in de migratiegeschiedenis?" *Nieuwe Nederlanders. Vestiging van migranten door de eeuwen heen*. Ed. 't Hart, Marjolein, Jan Lucassen and Henk Schmal. Amsterdam: Stichting beheer IISG, SISWO/Instituut voor Maatschappijwetenschappen. 1996. 217-226.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. *Friction. An ethnography of Global Connection*. New Jersey/Oxford: Princeton University Press. 2005.
- Vanvugt, Ewald. *Nieuw Zwartboek van Nederland Overzee*. Uitgeverij ASPEKt: Amsterdam. 2011.
- Westestijn, Thijs. "De Indische wortels van het Nederlandse modernisme." *De Academische Boekengids*. 2008 vol 71. <http://www.academischeboekengids.nl/>

Project '1975' wordt mede mogelijk gemaakt door de Mondriaan Fonds en het Amsterdams Fonds voor de Kunst / Project '1975' is made possible with support by the Mondriaan Fund and the Amsterdam Fund for the Arts



replies: "You see it, you want it and you grab it; that's what I want and you go for it." Is this interpretation of pre(porn) historic sex really any different to the neoliberal notion that sex should be consumable always and everywhere? Stefan: "In the end, I'm powerless too, just like the people here on the set."

Nonetheless, Ruitenbeek exposes the power, sex and gender structures at work in contemporary culture. In this sense, *Ancient Amateurs* is also a 'post-form'; an ambiguous product that reflects on its own discipline – in this case: both porn and art.

Stefan Ruitenbeek (b. 1982, Breda) graduated at the Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam in 2005. After a brief working period as an art director he became resident at De Ateliers in 2010-2011, also in Amsterdam. He participated in the Photo Festival Naarden in 2009. In October 2012 he will have a solo exhibition at Kunstvereniging Diepenheim.

Annelies Bijvelds studies Cultural Analysis at the University of Amsterdam and is currently working on a thesis on the merging of porn, art and feminist activism.

- 1 Power, Nina. *One Dimensional Woman*. London: Zero Books, 2009: 45.
- 2 Donner, Marian. "Pornoster zonder je lichaam te verkopen." *NRC Handelsblad* 29 Oct. 2011, Opinie en Debat sec.: B1+.
- 3 Stüttgen, Tim, ed. *Post/Porn/Politics Symposium Reader: Queer-Feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex-Work as Culture Production*. Berlin: b\_books, 2009: 15.
- 4 Sexworker/artist Annie M. Sprinkle and filmmaker María Llopis are examples of pornographers who regard their work as allied to the concept of postporn. For examples of postpornographic projects, see the postporn section of Llopis' website: <http://girlswholikeporno.com/category/postporno/>.
- 5 Williams, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press, 999: 101.
- 6 Diefenbach, Katja. "Fizzle Out in White, Postporn Politics and the Deconstruction of Fetishism." *Post/Porn/Politics Symposium Reader: Queer-Feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex-Work as Culture Production*. Ed. Tim Stüttgen. Berlin: b\_books, 2009: 75-76.

gefetisjeerde lichamen geëxploiteerd? Ruitenbeeks prehistorische pornoscript wordt door de acteurs wel gewaardeerd om de spontaniteit van de seks, er zijn geen restricties of taboes, alles is mogelijk. Zoals Mandy opmerkt: "Nu kennen ze grenzen, zeg maar en ik denk: in de oertijd waren ze grenzeloos." waarop Marcus zegt: "Je ziet het, je gaat ervoor en pakt het; dat wil ik en je gaat ervoor." Verschilt deze interpretatie van pre(porno)historische seks zo zeer van het neoliberale idee dat seks altijd en overal te consumeren moet zijn? Stefan: "Uiteindelijk ben ik ook machteloos, net als de mensen die hier op de set zijn." Toch legt Ruitenbeek met deze film macht-, seks- en genderstructuren van de hedendaagse cultuur bloot. Zo is ook *Ancient Amateurs* een postvorm, een ambigu product dat reflecteert op zijn eigen disciplines van, in dit geval, porno en kunst.

Stefan Ruitenbeek (1982, Breda) studeerde in 2005 af aan de Gerrit Rietveld Academie. Na een kort intermezzo als art director was hij in 2010-2011 resident bij De Ateliers in Amsterdam. Hij participeerde in het Fotofestival Naarden in 2009. In oktober 2012 heeft hij een solotentoonstelling bij Kunstvereniging Diepenheim.

Annelies Bijvelds studeert Cultural Analysis aan de Universiteit van Amsterdam en werkt momenteel aan een thesis over de vermenig van porno, kunst en feministisch activisme.

- 1 Power, Nina. *One Dimensional Woman*. London: Zero Books, 2009: 45.
- 2 Donner, Marian. "Pornoster zonder je lichaam te verkopen." *NRC Handelsblad* 29 Oct. 2011, Opinie en Debat sec.: B1+.
- 3 Stüttgen, Tim, ed. *Post/Porn/Politics Symposium Reader: Queer-Feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex-Work as Culture Production*. Berlin: b\_books, 2009: 15.
- 4 Sekswerk-kunstenaar Annie M. Sprinkle en filmmaker María Llopis zijn voorbeelden van pornografen die zich in hun werk liëren aan het concept van postporno. Voor voorbeelden van postpornografische projecten zie de website van Llopis onder het kopje postporno: <http://girlswholikeporno.com/category/postporno/>.
- 5 Williams, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press, 999: 101.
- 6 Diefenbach, Katja. "Fizzle Out in White, Postporn Politics and the Deconstruction of Fetishism." *Post/Porn/Politics Symposium Reader: Queer-Feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex-Work as Culture Production*. Ed. Tim Stüttgen. Berlin: b\_books, 2009: 75-76.



Bart Groenendaal, *The Paradox of Being Taken Seriously*, 2012, film still

## THE DUAL ROLE OF THE IMAGE

Joram Kraaijeveld

In many of his video films, Bart Groenendaal uses two kinds of images that appear to belong to different domains. We might refer to the first as documentary, as evidenced by the films in which Groenendaal offers anthropological analyses of socio-cultural structures. But Groenendaal also uses a different quality of image. One in which we see fascinating observations of forms and colour which we would situate within the domain of art. Both ways of using the image also occur in the film *The Paradox of Being Taken Seriously* which he is currently exhibiting at Stedelijk Museum Bureau Amsterdam.

In the film, the camera registers therapy sessions between traumatised asylum seekers and Dutch counsellors. Creative therapy intermingles with conversations between the therapists and asylum seekers which are aimed at acquainting the refugees with Dutch culture. The registrations of the therapeutic process are intercut with non-narrative images. On a number of occasions, the projection screen is filled entirely with frizzy hair. In contrast to the progress of the sessions and conversations, these shots do not register any particular activity; the emphasis lies on the visual quality. The eye of the camera travels languidly over the hair. The neon light reflecting off it is a visual delight.

It is an aesthetic reminiscent of the work of filmmaker Wim Wenders. In an essay he wrote in 1971, at the start of his career, he reveals that the pure observation of form and movement holds greater fascination for him than a moral interpretation of images and events: "What fascinated me about film making wasn't so much the possibility of altering or affecting or directing something, but simply watching it. Noticing or revealing things is more valuable to me than communicating any kind of message".<sup>1</sup>

## DUBBELROL VAN HET BEELD

Joram Kraaijeveld

Bart Groenendaal gebruikt in veel van zijn videofilms twee soorten beelden die tot verschillende domeinen lijken te behoren. De eerste soort zouden we documentair kunnen noemen, en is terug te vinden in de films wanneer Groenendaal als een antropoloog sociaal-culturele structuren analyseert. Maar Groenendaal toont ook een andere kwaliteit beeld. Hierin zien we fascinerende observaties van vormen en kleur, die we eerder in het domein van de kunst onder brengen. Ook in de film *The Paradox of Being Taken Seriously* die hij nu in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam toont, zien we beide manieren van beeldgebruik terug.

In de film registreert de camera sessies waarin getraumatiseerde asielzoekers onder behandeling staan van een aantal Nederlandse therapeuten. Creatieve therapie wordt afgewisseld met conversaties tussen de therapeuten en de asielzoekers, waarbij kennismaking met de Nederlandse cultuur een van de doelen is. Deze registraties van een therapeutisch proces worden afgewisseld met niet-verhalende beelden. Een aantal keer is het projectiescherm volledig gevuld met het beeld van het kroeshaar van een van de asielzoekers. In tegenstelling tot het verloop van de sessies en conversaties, speelt zich hier geen duidelijke handeling af. De nadruk ligt op de visuele kwaliteit. In een uiterst trage beweging tast het oog van de camera de haren af. Oogstremlend is het om te zien hoe het neonlicht erop reflecteert.

Zulke esthetiek doet denken aan het werk van filmmaker Wim Wenders. In een essay uit 1971, aan het begin van zijn carrière, laat hij blijken dat het pure observeren van vormen en bewegingen hem meer interesseerde dan een morele interpretatie van beelden en gebeurtenissen: "Wat mij fascineerde bij het filmmaken was niet zozeer de mogelijkheid van iets veranderen, naar je hand zetten of iets in de greep

In the film, simple observation à la Wim Wenders alternates with scenes that unmistakably attempt to direct the viewer's interpretation. Such as the visual sequence in which one of the group leaders asks the asylum seekers if bread is to their liking. And repeats the question, in overly articulated Dutch. Later in the sequence, we see the adult asylum seekers colouring in children's colouring pictures. Which lends the therapeutic scenario a child-like quality; the asylum seekers are being infantilised. It is a move they seem to resist, although their resistance is extremely subtle and we, as the viewer, clearly understand that the refugees need to complete the therapy successfully. The last thing they want is to fail cultural assimilation.

Little by little, the power relations in these sessions are exposed and, as they are, it also becomes abundantly clear that both parties accept their role. After all, the therapists also have an interest in ensuring that the immigrants are able to settle successfully into Dutch society – which to them is exotic. Despite the internal tensions, the film does not assume a particular standpoint, although as viewers we feel greatest empathy for the asylum seekers.

This puts the viewer on the line. Because the viewer is anything but a neutral party. To Dutch ears, hearing a therapist explain that papier-mâché is a Dutch cultural product, or give a lesson in the Dutch way of expressing affection simply sounds odd. While an outsider probably wouldn't give it a second thought. By documenting these simple conversations, the film compels us to adopt the role of an anthropologist as we attempt to assess these cultural traits. And we also grasp the difficulties inherent in interpreting something as elusive as culture.

The alternating use of the image underlines the evasiveness of interpretation. Because the scenes of curly hair baffle interpretation, the film raises the question of how we arrive at an interpretation of the other images. According to French philosopher Jacques Rancière a dual

role of the image characterises the 'aesthetic regime' of art. This regime, in which images are infused with a dual poetics, came about in the nineteenth century, long before the emergence of video art. Images are now both 'readable witnesses of a history written on faces or objects,' as well as 'purely visible forms that allow neither narrative nor meaning through.'<sup>2</sup> This distinction between images as witness and images that allow no meaning to emanate, seems to correlate with the various methods of looking that Groenendaal uses in his film.

The question is how seeing the film upholds the friction between the asylum seekers and therapists. When the bored expression of a migrant or asylum seeker appears on-screen, the therapists' helpfulness can tip over into an intrusive and perhaps typically Dutch imposition of norms. The patients' aversion to performing fatuous tasks can be taken as an arrogant refusal, seen in the context of the image of sincerely encouraging, oh so friendly therapists. And sometimes the image says nothing; it allows for no meaning at all. These moments outside the narrative are perhaps the most interesting because, despite our eagerness for answers, they offer no explanation of what we see.

It is these images that prompt us to reflect on the interpretation. By virtue of their interruption of the film's narrative thread we are able to see the elements we use to weave the narrative. At those moments we wonder why we are unable to learn about the asylum seekers' background, their feelings and their traumas. This emphasizes our position as active viewer. Each time an asylum seeker is bemused by the therapists' elucidation of Dutch culture, we whole-heartedly agree with him or her. And what does this say about Dutch nationality?

te krijgen, maar eenvoudigweg het kijken naar iets. Dingen opmerken of onthullen is voor mij veel waardevoller dan het doorgeven van een of andere boodschap".<sup>1</sup>

Dit simpele observeren à la Wim Wenders wordt in de film afgewisseld met fragmenten die wel onmiskenbaar aansturen op een vorm van interpretatie bij de kijker. Een voorbeeld is de beeldsequentie waarin een van de groepsleidsters aan de asielzoekers vraagt of ze brood lekker vinden. De vraag wordt een paar keer overdreven gearticuleerd in het Nederlands. Even later zitten de volwassen asielzoekers kleurplaten in te kleuren. De therapeutische omgeving krijgt daardoor iets heel kinderlijks; de asielzoekers worden geïnfantiliseerd. Zij lijken zich daar enigszins tegen te verzetten, maar dat heel subtiel, want zelfs voor ons als kijker wordt duidelijk dat het voor hen heel belangrijk is om zich met succes door deze therapie heen te slaan. Een mislukte inburgering is wel het laatste dat zij willen.

Langzaam komen de machtsverhoudingen in deze sessies bloot te liggen, waarbij overigens ook duidelijk wordt dat beide partijen zich schikken in hun rol. Het is immers ook in het belang van de therapeuten dat de migranten straks met succes de weg kunnen vinden in de voor hen exotische Nederlandse samenleving. Ondanks de interne spanningen wordt er in de film geen duidelijke positie gekozen, al gaat de meeste empathie waarschijnlijk uit naar de asielzoekers.

Dat zet de positie van de kijker op scherp. Want die is immers allesbehalve een neutrale partij. Een Nederlander staat toch wat raar te kijken als de therapeuten uitleggen dat papier-maché een Nederlands cultuurproduct is, of wanneer zij een lesje geven over de Nederlandse manier van het uiten van verliefdheid. Een buitenstaander neemt deze oordelen wellicht eerder voor lief. Door het documenteren van deze simpele conversaties, worden wij in de positie van een antropoloog gedwongen om zulke culturele eigenschappen op waarde te schatten. En we zien ook de problematische kanten van het interpreteren van zoiets ongrijpbaars als cultuur.



Bart Groenendaal, *The Paradox of Being Taken Seriously*, 2012, film still

De wisselende inzet van het beeld benadrukt de ongrijpbaarheid van het interpreteren. Doordat de kroeshaarscènes interpretatie weerstaan, komt de vraag naar voren hoe interpretatie van de andere beelden tot stand komt. Volgens de Franse filosoof Jacques Rancière kenmerkt een dubbelrol van het beeld het 'esthetische regime' van de kunst. In de negentiende eeuw, ver voor de opkomst van videokunst, ontstond dit regime waarin beelden een dubbele poëtica hebben. Beelden zijn nu zowel 'leesbare getuigenissen van een geschiedenis die op gezichten of objecten staat geschreven,' alsook 'zuivere zichtbare vormen die geen enkel verhaal en geen enkele betekenis doorlaten.'<sup>2</sup> Dit onderscheid van beelden als getuigenis en beelden die geen betekenis doorlaten, lijkt overeen te komen met de verschillende methodes van kijken die Groenendaal in zijn film hanteert.

De vraag hoe de film te zien bekrachtigt de frictie tussen de asielzoekers en de therapeuten. De behulpzaamheid van de therapeuten kan omslaan in opdringerige, misschien wel typisch Nederlandse normstelling als een verveeld gezicht



Bart Groenendaal, *The Paradox of Being Taken Seriously*, 2012, film still

**Bart Groenendaal** (b. 1975, Amsterdam) makes videos, films and documentaries, drawing on his anthropological background and interests. He studied at the Audio Visual department at the Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam and concluded a residency at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam in 2008.

**Joram Kraaijeveld** is a lecturer in art theory at the Gerrit Rietveld Academie and assistant curator at Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. In 2011 he completed his research MA in Cultural Analysis at the University of Amsterdam.

- 1 Wenders, Wim. "Time Sequences, Continuity of Movement" in *The Cinematic*. Ed. Company, David. Massachusetts: The MIT Press, 2007, p. 88.
- 2 Rancière, Jacques. *De toekomst van het beeld*. Amsterdam: Octavo, 2010, p. 19.

#### REALLY EXOTIC? (see website for location and date)

A Project '1975' video program on the border zone between art and anthropology. What is considered exotic in our age of media globalisation, of 24 hours news of the world and google earth? Each video in this programme answers the questions in its own, very particular manner. With contributions by: Artun Alaska Arasli, Neil Beloufa, Olaf Breuning, Coco Fusco and Paula Heredia, David Hammons, Moridja Kitenge Banza, Sarah Vanagt, Apichatpong Weerasethakul, Clemens von Wedemeyer, Katarina Zdjelar a.o.

#### WHAT IS A POST-COLONIAL EXHIBITION?

**Symposium, 25 May**  
In the framework of Project '1975', Bureau Amsterdam has organized a symposium together with Temporary Stedelijk 3. The symposium will centre around the question of making exhibitions in the post-colonial era and the institutional responses to this question. With contributions by Manuel Borja-Villel (Reina Sofia), Chris Dercon (Tate Modern), sociologist Johannes, Fabian Abdellah Karroum (L'Appartement 22), art theorist Irit Rogoff, Kofi Setordji (Nubuke Foundation) a.o. See [www.smba.nl](http://www.smba.nl) and [www.stedelijk.nl](http://www.stedelijk.nl) for more information and ticket sales.

van een migrant of asielzoeker in beeld komt. De tegenzin van de patiënten om onnozele opdrachten uit te voeren kan begrepen worden als een arrogante weigering met een beeld van oprechte aanmoedigingen van de o zo vriendelijke therapeuten. En soms zegt het beeld niets; laat het geen betekenis toe. Deze momenten buiten het verhaal zijn misschien het interessantst, omdat ze geen antwoord geven op wat er te zien is terwijl we er toch naar vragen.

Het zijn deze beelden die ons doen reflecteren op de interpretatie. Doordat ze het verhaal van de film onderbreken kunnen we inzien waarmee we het verhaal maken. Op die momenten vragen we ons af waarom we niets te weten komen over de achtergrond van de asielzoekers, hun gevoelens en hun trauma's. Dit benadrukt onze positie als actieve kijker. Telkens als een asielzoeker vreemd opkijkt bij wat er door de therapeuten wordt gedebeiteerd over de Nederlandse cultuur, zijn we het hartgrondig met hem of haar eens. Wat zegt dit dan over het Nederlandschap?

Bart Groenendaal (1975, Amsterdam) maakt video, films en documentaires waarin zijn antropologische achtergrond en interesse naar voren komen. Hij studeerde audiovisueel aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam en in 2008 sloot hij een residentie af bij de Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam.

Joram Kraaijeveld doceert kunsttheorie aan de Gerrit Rietveld Academie en is curator assistent bij Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. In 2011 rondde hij de onderzoeksmaster Cultural Analysis af aan de Universiteit van Amsterdam.

- 1 Wenders, Wim. "Time Sequences, Continuity of Movement" in *The Cinematic*. Ed. Company, David. Massachusetts: The MIT Press, 2007, p. 88.
- 2 Rancière, Jacques. *De toekomst van het beeld*. Amsterdam: Octavo, 2010, p. 19.

#### WAT IS EEN POSTKOLONIALE TENTOONSTELLING?

**Symposium, 25 mei**  
In het kader van Project '1975' organiseert Bureau Amsterdam een symposium samen met Temporary Stedelijk 3. Centrale vraag is hoe tentoonstellingen te maken in de context van ons postkoloniaal tijdperk, en de institutionele antwoorden op deze vraag. Met o.a. Manuel Borja-Villel (Reina Sofia), Chris Dercon (Tate Modern), socioloog Johannes Fabian, Abdellah Karroum (L'Appartement 22), kunsttheoreticus Irit Rogoff en Kofi Setordji (Nubuke Foundation). Zie [www.smba.nl](http://www.smba.nl) en [www.stedelijk.nl](http://www.stedelijk.nl) voor meer informatie en kaartverkoop.

#### ECHT EXOTISCH? (voor datum en locatie zie website)

Een Project '1975'-videoprogramma als expeditie door het grensgebied tussen kunst en antropologie. Wat wordt er nog als exotisch gezien in onze tijd van mediaglobalisatie, 24 hours news of the world en google earth? De video's in dit programma geven allemaal op een zeer eigen wijze antwoord op deze vraag. Met bijdragen van Artun Alaska Arasli, Neil Beloufa, Olaf Breuning, Coco Fusco en Paula Heredia, David Hammons, Moridja Kitenge Banza, Sarah Vanagt, Apichatpong Weerasethakul, Clemens von Wedemeyer, Katarina Zdjelar e.a.

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam  
Rozenstraat 59, 1016 NN Amsterdam  
t +31 (0)20 4220471  
f +31 (0)20 6261730  
[www.smba.nl/mail@smba.nl](http://www.smba.nl/mail@smba.nl)

Open dinsdag tot en met zondag  
van 11.00 tot 17.00 uur /  
Open Tuesday – Sunday from 11 a.m.  
to 5 p.m.

Ontvang ook de SMBA email-nieuwsbrief via [www.smba.nl/](http://www.smba.nl/)  
Sign up for the SMBA email newsletter at [www.smba.nl](http://www.smba.nl)

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is een activiteit van het Stedelijk Museum Amsterdam / Stedelijk Museum Bureau Amsterdam is an activity of the Stedelijk Museum Amsterdam [www.stedelijk.nl](http://www.stedelijk.nl)

Volgende tentoonstelling / Next exhibition: Groepstentoonstelling / Group exhibition Juni-Juli / June-July

Colofon / Colophon  
Coördinatie en redactie / Co-ordination and editing: Jelle Bouwhuis  
Vertaling / Translation: Lisa Holden, Quinsy Gario (essay)  
Design: Mevis & Van Deursen / Nina Støttrup Larsen  
Druk / Printing: die Keure, Brugge  
SMBA: Jelle Bouwhuis (curator), Marijke Botter (office manager), Kerstin Winking (assistant curator), Gabriel Minelli (production assistant), Joram Kraaijeveld (curator assistant), Lieve Beumer (intern)

Werken in deze tentoonstelling zijn deels mede mogelijk gemaakt door het Fonds voor Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst (thans Mondriaan Fonds) / Works in this exhibition are partly made possible with support from the Fund for Visual Arts, Design and Architecture (now Mondriaan Fund)

**M**  
[mondriaanfund.nl](http://mondriaanfund.nl)