

BETWEEN FIRES

IRRADIATED IMAGINATIONS AND
ANTI-NUCLEAR SOLIDARITIES



TENTOONSTELLINGSGIDS

FRAMER
BYAWED



TENTOONSTELLING

13 FEB –
17 MEI '26

CURATOR

Fabienne Rachmadiev

KUNSTENAARS

buulbuul

Demian DinéYazhi'

Inas Halabi

Äsel Kadyrkhanova

Dilyara Kaipova

Almagul Menlibayeva

Kamila Narysheva & Vicky Clarke

Emilija Škarnulytė

Roger Peet

ONDERZOEK

Kamila Smagulova

Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (Mathijs Boom,
Reina Borst en Rose Spijkerman)

RUIMTELIJK ONTWERP

Bureau LADA

GRAFISCH ONTWERP

Ayym Zhaishylyk

Between Fires is een samenwerking met Sonic Acts

INLEIDING

JOSIEN PIETERSE EN ASHLEY MAUM

Kunstenaars hebben het zeldzame vermogen om het ontastbare vorm te geven en ervaringen te verbeelden die zich niet volledig laten uitdrukken in taal, noch laten vangen in statistieken. Juist daarom wordt die verbeeldingskracht zo vaak gemobiliseerd in maatschappelijke strijd, zoals zichtbaar is in de vele projecten bij Framer Framed die zich verhouden tot de koloniale wond en geschiedenissen van verzet. Het gaat om kwesties die milieu en mensen direct raken, maar waarvan de gevolgen zich soms pas na jaren, soms pas na decennia aftekenen. Hoewel het onderwerp zelden uitgebreid wordt besproken, illustreert de ontwikkeling en het testen van kernwapens op indringende wijze duidelijk tot welke excessen (koloniale) macht in staat is: grootschalige infrastructuren die zowel menselijk als niet-menselijk leven langdurig en soms onherstelbaar beïnvloeden. Dit thema staat centraal in *Between Fires: Irradiated Imaginations and Anti-Nuclear Solidarities*, een tentoonstelling samengesteld door schrijver en onderzoeker Fabienne Rachmadiev. Deze tentoonstelling, te zien bij Framer Framed, is tot stand gekomen in samenwerking met Sonic Acts, als onderdeel van hun *Melted for Love* biënnale 2026.

De infrastructuur van nucleaire programma's blijft meestal buiten het publieke zicht. Toch zijn we allemaal, via een mechanisme dat bij uitstek koloniaal is, onderworpen aan zowel de dreiging als het besef dat wapens van onvoorstelbare kracht naar believen kunnen worden ingezet. Op onderzoeksgebaseerde praktijken betreden de kunstenaars in *Between Fires* ruimtes waar het publiek doorgaans geen toegang toe krijgt. Gebieden die velen nauwelijks durven te verbeelden, laat staan te betreden. Ze verschijnen als zintuiglijke landschappen (Inas Halabi, Äsel Kadyrkhanova, Kamila Narysheva en Vicky Clarke), als geopolitiek strijdtoneel zoals het Kazachse Polygon-testterrein (Almagul Melibayeva) en als plekken waar menselijke aanwezigheid pervers aanvoelt: de uraniummijn (Roger Peet) of diep in een berg (Emilija Škarnulytė). Kunstenaars zoeken deze plekken op of plaatsen die fysiek niet bestaan en brengen iets met zich mee terug. Zo worden verbindingen tussen locaties en gemeenschappen zichtbaar: relaties die, via netwerken van extractie, pijnlijk tastbaar worden.

De schrijnende verwevenheid die nucleair kolonialisme achterlaat, wordt pijnlijk zichtbaar in hoe mensen en grondstoffen uit zowel de Democratische Republiek Congo (DRC) als Denedeh (Dene-gebied in Canada) verstrengeld raakten bij de ontwikkeling van de atoombommen die door de VS op Hiroshima en Nagasaki werden gedropt. Cruciaal daarin was de Shinkolobwe-mijn in Katanga (DRC), waar het grootste deel van het uranium dat voor deze bommen werd gebruikt vandaan

kwam. Binnen Framer Framed is de lange geschiedenis van ontginning en de hedendaagse strijd om grondstoffen in de DRC al vaker belicht. Denk aan Sammy Baloji's *A Blueprint for Toad's and Snakes* (2018) en *Charging Myths* (2023) van het collectief On-Trade-Off.

Zoals Léopold Lambert toelicht in zijn gesprek met de Congolese ruimtelijk ontwerper Gloria Pavita verderop in deze gids, betekent relationaliteit (volgens Édouard Glissant) 'dat bepaalde individuen, door een ingrijpende vorm van geweld, in relatie tot anderen worden geplaatst'. In *Between Fires* worden deze relationele verbanden, waarbinnen de bezoeker zich beweegt, inzichtelijk. Een dergelijke koloniale mechanisme stond tevens centraal in de tentoonstelling *Performing Colonial Toxicity* van Samia Henni, die Framer Framed in 2023 toonde in samenwerking met *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part of Your Revolution*. Henni's onderzoek traceert Frans nucleair kolonialisme in de Algerijnse Sahara: zeventien kernproeven en een nasleep waarin herstel en sanering voor overlevenden structureel uitblijven. De installatie van *Performing Colonial Toxicity* gaf haar onderzoek een ruimtelijke dimensie, waardoor bezoekers werden uitgenodigd deze geschiedenis fysiek te ervaren.

De impact van deze geschiedenissen stopt niet waar het geweld begon. Henni benadrukte tijdens onze samenwerking hoe koloniale vervuiling concreet terugkeert als stofwolken uit de Algerijnse Sahara die over Europa trekken – echo's van de beruchte nucleaire paddenstoelwolk.¹ Een dergelijke wolk betreedt de ruimte van *Between Fires* door de scenografie van Bureau LADA, in de vorm van een imposant grijs textiel dat zich over een aanzienlijk deel van de ruimte uitstrekt. Deze interventie wijst erop dat de nucleaire dreiging niet beperkt is tot 'ergens anders', maar ons allen overschaduwet, vooral nu toenemende geopolitieke spanningen tussen imperiale wereldmachten het risico op kernwapeninzet vergroten.

Tegelijkertijd is kernenergie in veel landen een kernonderdeel geworden van de strategie voor een zogenaamde 'groene energietransitie'. Het 'schone' imago ervan wordt in stand gehouden doordat de productie grotendeels buiten het publieke zicht en toezicht plaatsvindt. In het Coalitieakkoord 2026-2030 van kabinet-Jetten staan plannen voor vier nieuwe kerncentrales, naast steun voor maritieme nucleaire innovatie.² Deze plannen worden gepresenteerd als initiatieven ter bevordering van 'duurzame groei' en het vergroten van de onafhankelijkheid van de Nederlandse energiesector.

Terwijl nucleaire arsenalen het leven op planetaire schaal bedreigen, brengt zelfs de

ontwikkeling van kernenergie problemen voort die moeilijk te beheersen zijn: giftige kernafval dat de menselijke levensduur en elk voorstelbare tijdsduur overstijgt. De Centrale Organisatie Voor Radioactief Afval (COVRA) in Borssele, Zeeland, slaat Nederlands kernafval momenteel bovengronds op. Behendig haakt COVRA daarbij aan op de artistieke verbeelding en afficheert zich met de slogan 'de kunst van het bewaren'.³ De buitengevel van het gebouw waar hoogradioactieve afval wordt opgeslagen, is op zichzelf een artistieke ingreep: iedere twintig jaar krijgt de gevel een lichtere verflaag, om de 'afnemende' kracht van het afval te verbeelden. De laagradioactieve loodsen op het terrein worden tegelijkertijd gebruikt als opslagruimte voor Zeeuwse musea en als locatie voor kunsttentoonstellingen. COVRA's faciliteiten zijn bedoeld als tijdelijke bovengrondse oplossing voor radioactief afval, waarmee een periode van ongeveer honderd jaar wordt overbrugd. Dit afval blijft echter nog vele honderdduizenden jaren gevaarlijk, en hoe je dat op de lange termijn veilig opbergt, blijft in Nederland, net als in veel andere landen, onopgelost.

Verzet krijgt gestalte in collectief activisme dat, net als artistieke praktijk, ergens naartoe reikt: naar een onwaarschijnlijke mengeling van woede en liefde, diep in het lijf. Antikernwapenverzet neemt een stevige plaats in de Nederlandse geschiedenis en wordt in *Between Fires* zichtbaar gemaakt in de samenwerking met het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (IISG). De campagnes *Ban de bom* en *Stop de neutronenbom* vormden begin jaren tachtig een motor achter massale mobilisatie. In oktober 1983 liepen in Den Haag circa 550.000 mensen mee in protest tegen de plaatsing van kruisraketten – een demonstratie die vaak wordt aangeduid als de grootste die Nederland ooit kende. De omvang van het verzet dat deze campagne destijds wist te mobiliseren, vond recentelijk weerklank in het Rode Lijn-demonstratie van oktober 2025 tegen de genocide in Palestina.

De drijvende kracht van internationale solidariteit stond centraal in *Past Disquiet*, een langlopend onderzoeksproject van curatoren Kristine Khouri en Rasha Salti, dat begin 2025 te zien was bij Framer Framed. De tentoonstelling laat zien dat verschillende vormen van strijd elkaar beïnvloeden en versterken; wanneer bewegingen samenkomen, ontstaat er niet alleen verbinding, maar ook kracht. Kunst en activisme inspireren elkaar en groeien daardoor gezamenlijk. Die lijn wordt opnieuw scherp in *Between Fires*, dat de Nevada-Semey-beweging uitlicht: een alliantie van getroffen Kazachse en Amerikaanse gemeenschappen tegen de Sovjet-kernproeven op de Polygoon-testlocatie.

Hoewel de titel *Between Fires* verwijst naar een ritueel uit deze beweging, duidt deze tegelijk een collectieve angst aan: dat het kruitvat op springen staat. Of het nu extreemrechtse regimes, klimaatchaos of geopolitieke spanningen betreft: overlevingsverhalen doen ons beseffen dat we geluk hebben zolang dit

1 Xu-Yang, Yangjunjie e.a., 'Radioactive contamination transported to Western Europe with Saharan dust', *Science Advances*, jrg. 11, nr. 5, 31 jan 2025.

2 Het Coalitieakkoord 2026-2030, 30 januari 2026. <https://www.kabinetsformatie2025.nl/site/binaries/site-content/collections/documents/2026/01/30/aan-de-slag---coalitieakkoord-2026-2030/coalitieakkoord-d66-vvd-cda.pdf>.

3 'De kunst van het bewaren', COVRAnv, geraadpleegd 5 februari 2026. <https://www.covra.nl/nl/radioactief-afval/de-kunst-van-het-bewaren/>.

slechts verbeelding blijft. Voor velen, vaak *Indigenous* gemeenschappen, is het afschuwelijke spookbeeld van de postnucleaire toekomst allang werkelijkheid. Zoals geschiedenissen van radicaal relationeel activisme laten zien: als we deze ogenschijnlijk onoverkomelijke krachten durven aangrijpen en hun methoden en verbanden ontsluiten, kunnen we ze beginnen vormen te geven.

WOORD VAN DE CURATOR

FABIENNE RACHMADIEV

In Almaty, Kazachstan, staat een socialistisch-classicistisch gebouw uit het Stalin-tijdperk met vele pilasters en versieringen. Maar daarvóór staat nog een monument, dat je makkelijk over het hoofd ziet door de grandeur van het Writer's Union-gebouw: een granieten rechthoek, met een gravure waarop een Kazachse sjamaan en een oudere van de Westelijke Shoshone-gemeenschap een vredespijp uitwisselen. Dit is het symbool van de antinucleaire beweging Nevada-Semey, die eind jaren tachtig in Kazachstan (toen nog de Kazachse Socialistische Sovjetrepubliek), een enorme opmars maakte. De beweging werd geleid door de dichter Olzhas Suleimenov en was met duizenden demonstranten de grootste antinucleaire beweging ooit. Ze bouwden voort op het werk van de wetenschappers die in de jaren vijftig al de gevaren van radioactieve straling voor het milieu en de gezondheid in kaart brachten, vaak met gevaar voor eigen leven.¹ Doordat het Sovjetregime de noordelijke Kazachse steppe Semey (die voor hun onafhankelijkheid Semipalatinsk werd genoemd) meer dan veertig jaar als kernproeflocatie heeft gebruikt, zijn er 17,7 megaton radioactieve stoffen neergedaald.²

Hoewel deze antinucleaire beweging zich voornamelijk richtte op de onafhankelijkheidsstrijd in Kazachstan, zocht zij ook aansluiting bij andere volkeren en plekken die door koloniale machten als kernproeflocaties zijn gebruikt, zoals de Nevada Test Site op het land van de Westelijke Shoshone *Indigenous* gemeenschap. Hun activisme omvatte onder andere gezamenlijke rituelen, zoals het uitwisselen van een vredespijp en het gooien van stenen in het vuur om het kwaad te verdrijven.³ Tijdens het vuurlopen, een eeuwenoud reinigingsritueel, liepen honderden mensen tussen twee grote vuren over de steppe. Door deze en andere acties speelde Nevada-Semey een sleutelrol in het beëindigen van de Sovjet-kernproeven en in de sluiting van de Polygon-testlocatie in Semey in 1991.

Na het uiteenvallen van de Sovjet-Unie ondertekenden Kazachstan, Belarus en Oekraïne als erfgenamen van het Sovjet-kernwapenarsenaal het Memorandum van Boedapest: zij stonden hun kernwapens af aan Rusland in ruil voor veiligheidswaarborgen. Onder deze geopolitieke, financiële en militaire structuren

¹ Tot op heden heeft Moskou deze gegevens niet vrijgegeven.

² Dat is ongeveer duizend keer zoveel als toen de Verenigde Staten een atoombom op Hiroshima en Nagasaki lieten vallen.

³ Rozsa, George Gregory 'The Nevada Movement: A Model of Trans-Indigenous Antinuclear Solidarity.' *Journal of Transnational American Studies*, jrgl. 11, nummer 2, 2020, p.99-123.

schuilen de mensen wiens levens direct geraakt worden door de cyclus van uraniumwinning en kernwapenproeven. Het nucleaire verleden van Kazachstan is uitgebreid bestudeerd in de context van de Sovjet-Unie en de nucleaire wapenwedloop tijdens de Koude Oorlog, maar is buiten deze context niet erg bekend. Daarom wordt het land vaak niet beschouwd als een slachtoffer van nucleair kolonialisme.⁴

De structurele geheimhouding rond nucleaire programma's, wat verboden is en vaak teruggrijpt op retoriek uit de Koude Oorlog en strategische 'veiligheidsoverwegingen', leidt tot het achterhouden van gegevens die essentieel zijn voor het verkrijgen van gerechtigheid voor de slachtoffers. Omdat straling al onzichtbaar is, zorgt het opzettelijk verbergen van nucleaire infrastructuur voor een dubbele uitwissing, wat de solidariteit en samenwerking tussen getroffen regio's en gemeenschappen bemoeilijkt. De Nevada Semey-beweging en huidige initiatieven zoals het Nuclear Truth Project verzetten zich expliciet tegen deze uitwissing door de getroffen gemeenschappen, vaak van de oorspronkelijke bewoners, met elkaar te verbinden. Wetenschapper Lou Cornum noemt hen de 'bestraalde internationale gemeenschap': 'Degenen wier levens is getekend door uranium en andere wapenmaterialen vormen een diffuus netwerk van families, gemeenschappen, vijanden en vreemden.'⁵

Nucleair beleidswetenschapper Togzhan Kassenova begint haar baanbrekende boek over de nucleaire geschiedenis van Kazachstan met de gevolgen voor mensen (naar schatting zijn er 1,3 miljoen mensen het slachtoffer geworden van verschillende stralingsvormen en radioactief afval) en voor dieren, zowel huisdieren als wilde dieren als de saiga-antilopen en de argali's (wilde schapen).⁶ Kassenova richt zich met name op de steppe zelf, die heilig is voor zijn bewoners en van belang voor de nationale verbeelding maar door het Sovjetleger, dat op zoek was naar een geschikte kernproeflocatie, 'onbewoond' werd verklaard. In die tijd was de nucleaire wapenwedloop met de Verenigde Staten in volle gang: de eerste succesvolle ontploffing van een atoombom op de Trinity-testlocatie – die vooral gevolgen had voor de oorspronkelijke bevolking en hun woonomgeving – markeerde het begin van een nucleaire wereld.

Kassenova beschrijft gedetailleerd de steppe: de Irtysj-rivier die erdoorheen stroomt en de seizoensgebonden migratieroutes die een nomadische levensstijl mogelijk maken, door zich aan te passen op de uitdagende omgeving. Ze beschrijft de schoonheid, de uitgestrektheid, de vele kleuren, de heilige betekenis die het landschap heeft voor zijn bewoners. Ze benadrukt ook het culturele belang van

4 Hennaoui, Leila en Nurzhan, Marzhan. 'Dealing with a Nuclear Past: Revisiting the Cases of Algeria and Kazakhstan through a Decolonial Lens.' *The International Spectator*, voorpublicatie, 2023, p.1-19.

5 Cornum, Lou. 'The Irradiated International', lezing tijdens de Future Perfect-conferentie, 7-8 juni 2018 bij het Data & Society Research Institute.

6 De Sovjets gebruikten met name honden voor hun experimenten.

de regio: de stad Semey, de bakermat van vele Kazachse kunstenaars, schrijvers en andere intellectuelen. 'De mensen uit Semipalatinsk willen dat hun land bekendstaat om zijn geschiedenis en cultuur, om de rijkdom van zijn flora en fauna, en niet alleen om de ontberingen die ze hebben moeten doorstaan.'⁷

De tentoonstelling *Between Fires: Irradiated Imaginations and Anti-Nuclear Solidarities* neemt de bestraalde steppe als uitgangspunt voor reflectie op de gelaagde geschiedenis van nucleaire technologieën, koloniale machtsstructuren en verzetsvormen, en sluit daaraan bij via nieuwe en bestaande visuele, poëtische en sonische bijdragen. Er zijn voor deze tentoonstelling twee nieuwe kunstwerken gemaakt, die ingaan op het culturele belang van de Semey-regio en tegelijkertijd stilstaan bij de gevolgen van de radioactieve schade voor de steppe. *Nükte*, van Äsel Kadyrkhanova, betekent 'punt' of 'stop' in het Kazachs en impliceert een einde. Het werk bestaat uit een vast punt in een uitgestrekt landschap zoals de steppe, een referentiepunt van waaruit de straling kan worden bekeken of het gebied voor en na de straling. Door een combinatie van video-animatie, herinneringen en potloodtekeningen benadert Kadyrkhanova de steppe als fundamenteel onkenbaar na de stip. Het collectief buulbuul presenteert een installatie en performance, *The Burial of a Brown Goose*, waarin de relaties tussen mensen en andere levensvormen centraal staan. De muzikale en orale tradities die integraal deel uitmaken van de Kazachse cultuur creëren zorg en vriendschap in gebieden die getekend zijn door koloniaal geweld, in de vorm van gedwongen industrialisatie, door de mens veroorzaakte hongersnood en kernproeven.

De immersieve geluidsinstallatie van Kamila Narysheva en Vicky Clarke neemt de blijvende impact en sluimerende aanwezigheid van straling op de noordoostelijke Kazachse steppe in beschouwing. Narysheva ondernam een uitdagende reis naar de voormalige kernproeflocatie, ook wel de Polygon genoemd, om zo met eigen ogen de plek waar te nemen die het toonbeeld is geworden van de Kazachse onafhankelijkheidsstrijd en een grote rol speelt in de collectieve verbeelding. Haar opnames zijn een getuigenis van de sporen die nucleaire temporaliteiten op een plek achterlaten. Zo komt de plek zelf tot leven, alsof die eindelijk ook getuige van zichzelf mag zijn.

Terwijl de Polygon in buitenlandse media vaak wordt afgeschilderd als een dystopische woestenij – waarmee er opnieuw met een koloniale blik naar de steppe wordt gekeken – getuigen de werken van deze kunstenaars zowel van de noodzaak om de gruwelen te herdenken als de noodzaak met liefde en toewijding voor de steppe te blijven zorgen. Niet alleen om het voortbestaan ervan te verzekeren, maar ook uit respect voor de kennis, de vreugde en de schoonheid van deze 'eeuwige steppe'.

7 Kassenova, Togzhan. *Atomic Steppe: How Kazakhstan Gave up the Bomb* (Redwood City: Stanford University Press, 2022), p.4.

Vanuit dit uitgangspunt verbindt *Between Fires* ook andere regionale perspectieven en landschappen die de sporen dragen van een nucleair verleden. De filminstallatie *Burial* (2022) van Emilija Skarnulyte werpt een blik op het verleden, het heden en een mogelijke toekomst van de Ignalina-kerncentrale, die tijdens de Koude Oorlog in Litouwen gebouwd werd. De kunstenaar heeft de ontmanteling van dit immense bouwwerk vertaald in een meeslepende reis, waarin geluid net zo goed het beeld bepaalt als andersom.

De prent *Dig Up The Sun* (2022) van Roger Peet volgt, door tijd en ruimte, het traject en de herkomst van de atoombomben op Hiroshima en Nagasaki: van uraniumwinning en verwerking tot het moment van inslag. De kaart van Peet bestrijkt een enorm gebied: van de uraniumwinning in de Shinkolobwe-mijn in de Democratische Republiek Congo, via de Trinity Test Site in New Mexico naar talrijke verrijkingsbedrijven, fabrieken en havens, voordat de atoombomben in Japan tot ontploffing werden gebracht. Er zijn enorm veel technologieën, hulpstoffen en mensen nodig om een kernwapen te maken. Hoewel de grootte van Peets kaart overweldigend is, is hij opvouwbaar; we moeten deze routes van geweld en vernietiging doorgronden en met ons meedragen, om ons ertegen te kunnen verzetten.

De atoombom is ontstaan in de Verenigde Staten. Daarom stelt Demian DinéYahzi in diens werk *my ancestors will not forget this* (2019) nadrukkelijk: 'Elke Amerikaanse vlag is een waarschuwing.' Een evident feit voor degenen die slachtoffer zijn geworden van Amerikaans geweld. De kleuren die DinéYahzi gebruikt verwijzen zowel naar oorspronkelijke landschappen als naar de giftige gloed van radioactief afval en de roodachtige tinten van afval van uraniumwinning.⁸

Een ander, subtieler 'waarschuwingssignaal' is te vinden in de textielkunstwerken van Dilyara Kaipova, die traditionele Centraal-Aziatische weeftechnieken, zoals ikat, combineert met waarschuwingssymbolen voor radioactieve stoffen. Kaipova's chapans zijn prachtige herinneringen aan wat deze weeftraditie door de eeuwen heen heeft meegemaakt en moeten doorstaan. Een chapan, een traditionele lange overjas, fungeert als bescherming tegen straling of als bewustwording van al hetgeen dat al doordrongen is van straling

Ook in Inas Halabi's *We Have Always Known the Wind's Direction* (2023) is kleur het zichtbare gevolg van onzichtbare straling en geheime nucleaire infrastructuren. In deze beelden spookt de vraag of nucleair afval ten zuiden van de Westelijke Jordanoever begraven kan worden rond door het landschap.

Tegen de achtergrond van de nucleaire erfenis van de steppe: Almagul Menlibayeva behandelt het verleden, het heden en de mogelijke toekomst van de Polygon

8 Pothast, Emily. 'Demian DinéYahzi' Mines a Toxic History', *The Stranger*, 9 mei 2018. <www.thestranger.com/visual-art/2018/05/09/26134705/demian-dineyazhi-mines-a-toxic-history>.

in de vijfkanale video-installatie *Kurchatov 22* (2013). In dit kunstwerk wordt speculatieve fictie gecombineerd met getuigenissen van slachtoffers, met een spookachtige soundtrack voor de scènes die balanceren tussen mythe en droom. Menlibayeva beschouwt de nucleaire erfenis van de steppe niet als geschiedenis, maar richt zich op de gevolgen van straling, zoals in haar recente textielwerk met de onheilspellende naam *Thermonuclear Skin* (2022).⁹

Naast deze artistieke bijdragen tonen twee archiefdossiers over anti-kernenergie-activisme, samengesteld door onderzoeker Kamila Smagulova en het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (IISG) te Amsterdam, hoe gemeenschappen zich hebben verenigd in de strijd om hun omgeving te beschermen.

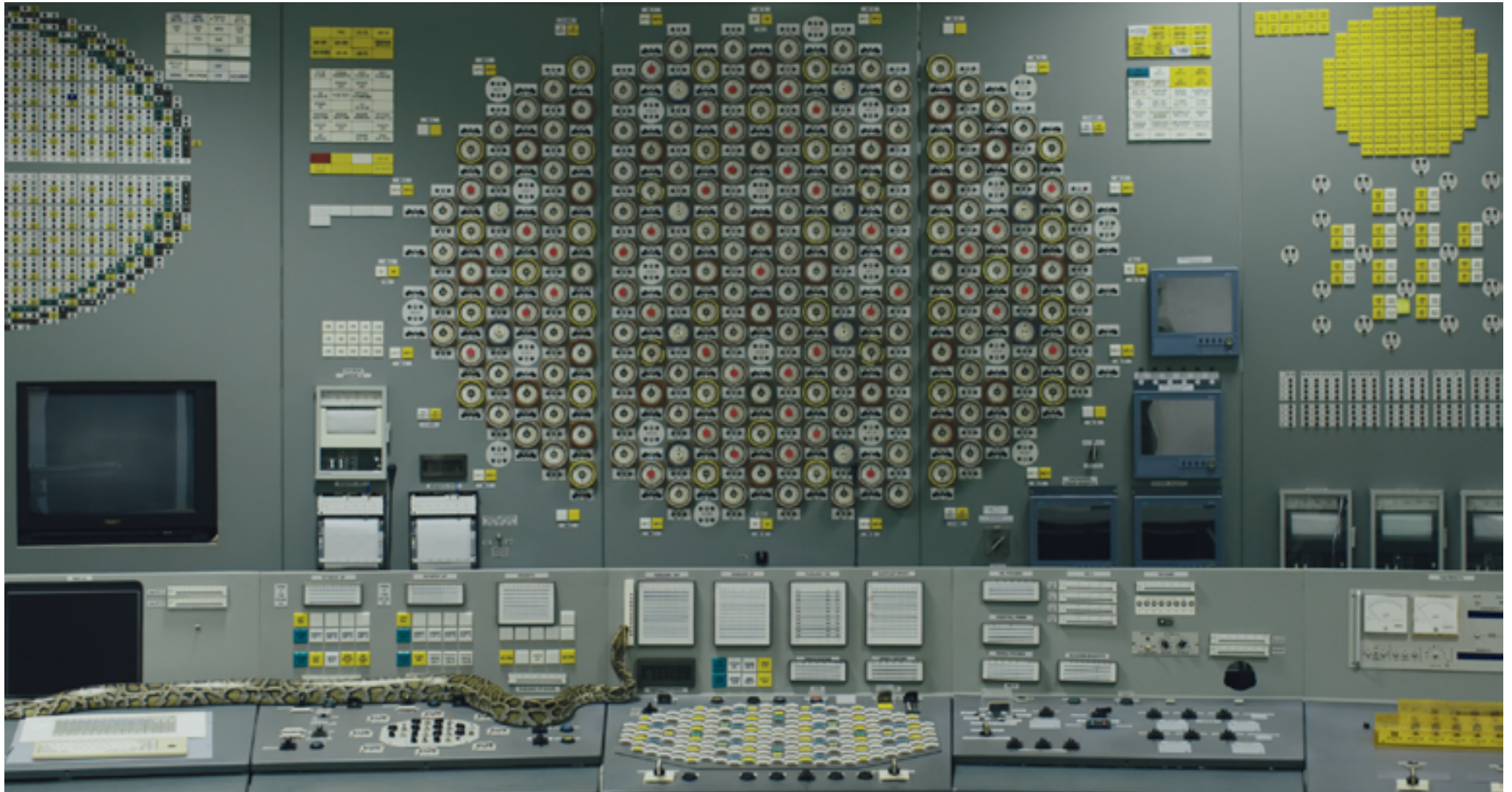
De bewoners van deze en andere nucleaire locaties, waar kernenergie wordt gewonnen, opgeslagen of tot ontploffing wordt gebracht, zijn hoofdzakelijk het slachtoffer, maar ook de bestraalde landschappen moeten niet weggezet worden als 'een andere plek', verre geschiedenis of de onwerkelijkheid van een dystopische toekomst. Kernenergie is een mondiale aangelegenheid, met name in een toenemend militaire wereld waarin opnieuw door regimes bedreigd wordt tot het inzetten van kernwapens. Zoals wetenschapper Gabriele Schwab in *Radioactive Ghosts* schrijft: 'De uitvinding en het gebruik van de eerste atoombom en de angstaanjagende wetenschap dat die het vermogen heeft om al het leven op aarde te vernietigen, hebben "de natuurlijke orde der dingen" verstoord. Want deze wetenschap heeft invloed op het voortbestaan van de mens.'¹⁰ Schwab noemt dit ons 'nucleaire onbewuste'. Kernenergie kan zoveel schade toebrengen (ook aan degenen die ver van de kernproeflocaties en in het koloniale moederland wonen), dat het iedereen op de een of andere manier gevangen houdt.

Wat betekent het om in zo'n nucleaire wereld te leven?

Fabienne Rachmadiev is een schrijver en kunsthistoricus. In haar praktijk combineert ze kunst, theorie en literatuur om zo gemeenschappelijke evenementen en programma's te creëren, waarbij ze vaak reflecteert op landen, lichamen en geschiedenissen van extractie uit zowel Centraal- en Noord-Azië als de uitgestrekte steppes tussen Oost-Europa en Azië. Ze publiceert regelmatig kunstbeshouwingen in onder andere *De Groene Amsterdammer* en *Metropolis M*. Rachmadiev is onderzoeker aan de Amsterdam School of Cultural Analysis, Universiteit van Amsterdam.

9 Deze tekst is gedeeltelijk gebaseerd op het aankomende proefschrift van de auteur aan de Universiteit van Amsterdam. Haar proefschrift gaat over temporaliteiten van hedendaagse kunst in Centraal-Azië, met een specifieke focus op ecologie en kolonialegeschiedenis.

10 Schwab, Gabriele. *Radioactive Ghosts* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020), p.4.



Emilija Škarnulytė, still uit *Burial* (2022). Met dank aan de kunstenaar

Een Belarussische giftige nachtmerrie

MARK CINKEVICH

Een uranium dioxide tablet is in vergelijking met andere energiebronnen zo klein dat je er haast van uitgaat dat het effect onbeduidend is. Het opwekken van elektriciteit uit kernenergie lijkt uit het niets te ontstaan, maar in de Astravyets-kerncentrale vormt een kleine uraniumtablet de basis van een unieke koloniale infrastructuur: de bezetting vindt niet door grondstofwinning plaats, maar door middel van overproductie van die grondstoffen. De overproductie van elektriciteit door de door Rusland gefinancierde kerncentrale zorgt er namelijk voor dat Belarus afhankelijk is van Rusland; niet alleen voor het leveren van uranium, maar ook als belangrijkste afnemer van het overschot aan opgewekte elektriciteit.

Zo'n vijftig jaar lang droomde Belarus van een eigen kerncentrale, in de hoop dat die het land energieonafhankelijk zou maken. In 1968 stelde het USSR Ministry of Energy and Electrification een plan op voor de ontwikkeling van de Belarussische energiesector. Volgens dit plan zou in 1980 de bouw van de eerste kerncentrale op Belarussisch grondgebied voltooid zijn, vlak bij het Snudy-meer, tien kilometer ten noorden van de stad Braslav. Het project ging echter niet door en er werd gekozen voor de bouw van de Ignalina-kerncentrale in het naburige Litouwen. In de jaren tachtig kwamen Belarussische functionarissen via het Ministry of Energy and Electrification met een nieuw plan, dat de bouw van een kerncentrale omvatte die begin jaren negentig geopend zou worden. Maar na de ramp in Tsjernobyl in 1986 werden alle nucleaire projecten van de Sovjet-Unie opgeschort, om vervolgens na de ineenstorting van de Sovjet-Unie in 1991 definitief geannuleerd te worden. In 1998 keurde een commissie van wetenschappers en prominente personen een moratorium van de bouw van kerncentrales in Belarus goed. Na het verstrijken van dit controversiële moratorium begon de Belarussische regering snel met een programma voor 'vreedzaam atoomgebruik'.¹ De wens om met een kerncentrale een 'impuls' te geven aan de landbouw, industrialisatie en urbanisatie in de regio leidde in 2008 tot de bouw van een centrale in Astravyets.

Deze langgekoesterde wens van een kerncentrale kan je echter moeilijk Belarussisch noemen. Het lijkt alsof die wens is uitgekomen, maar gezien de vele financiële en technologische Russische investeringen is dat slechts schijn. Belarus en Rusland hebben een intergouvernementele overeenkomst ondertekend over de financiering van de Astravyets-kerncentrale, waarbij Belarus slechts 10 procent

voor zijn rekening nam en Rusland de overige 90 procent.²

Deze onevenredige investering maakte een verkapte financieel-politieke vorm van nucleair kolonialisme mogelijk. Rusland financierde het project niet alleen, maar de Russian State Atomic Energy Corporation Rosatom was ook de hoofdaannemer. De kerncentrale heeft twee WWER-1200-reactoren (water-water energiereactor), elk met een vermogen van 1200 megawatt. De reactordrukboten zijn ontwikkeld door Hydropress Design Bureau, een Russisch staatsbedrijf dat gespecialiseerd is in het ontwerpen en de ontwikkeling van WWER-reactoren. De drukboten voor de Astravyets-kerncentrale worden geproduceerd en vervolgens vervoerd naar Belarus door Atommas, een ingenieursbureau gevestigd in Volgodonsk, Rusland. Het zijn de eerste vaten die Atommas in dertig jaar heeft geproduceerd.

Uranium is essentieel voor een kerncentrale. Aangezien Belarus geen uraniumvoorraden heeft, moet het uranium importeren uit Russische uraniummijnen in de Zuidelijke Oeral, West-Siberië en ten oosten van het Baikalmeer. Het uranium voor de Astravyets-centrale zal bovendien worden verrijkt in de chemische concentraatfabriek van Novosibirsk in Rusland.³

Belarus verbruikt ongeveer 36 miljard kilowattuur (kWh) per jaar.⁴ Het grootste gedeelte van de energieproductie van Belarus is afhankelijk van Russisch gas. De helft van de energie wordt opgewekt door de natuurlijke turfgestookte thermische centrales in Lukoml en Berezov, ook wel bekend als GRES (State Regional Power Station) en de rest door andere thermische centrales in het hele land. De twee kernreactoren van de Astravyets-centrale voegen ongeveer 18 miljard kWh per jaar toe, wat leidt tot een enorme overproductie van energie. Tijdens het maken van het plan verwachtte men nog dat het energieverbruik tegen 2020 toegenomen zou zijn, maar door de economische recessie, de financiële crisis en de inflatie bleef deze groei uit. De overproductie bleek echter onomkeerbaar: kerncentrales kunnen namelijk niet hun capaciteit verminderen en draaien altijd op vol vermogen. Om de overproductie te kunnen beteugelen heeft Belarus daarom drie opties: de binnenlandse productie verhogen, minder energie opwekken of overtollige energie exporteren.

Het oorspronkelijke doel van de kerncentrale – een impuls voor de regio – ging in rook op toen door het uitblijven van groei in de afgelopen twaalf jaar onmogelijk

¹ Novikova, Tatyana. 'Komitet Po Soblyudeniyu Orkhusskoy Konventsii Rassmotrel Delo o Belorusskoy AES', *Bellona.ru*, 21 juli 2015 <bellona.ru/2010/10/01/komitet-po-soblyudeniyu-orhusskoj-konv/>.

² 'Belarus i Rossiya Obsuzhdayut Prodleniye Sroka Kredita Na Stroitel'stvo BelAES Na 10 Let – Karankevich', *BelTA – Nieuws uit Belarus*, 4 april 2019. <atom.belta.by/ru/belaes_ru/view/belarus-i-rossiya-obsuzhdayut-prodlenie-sroka-kredita-na-stroitelstvo-belaes-na-10-let-karankevich-10251/>.

³ Het Russische uraniumverrijktingsverleden gaat terug tot de Sovjettijd. Zie: Hecht, Gabrielle. *Being Nuclear: Africans and the Global Uranium Trade* (Cambridge: MIT Press, 2012).

⁴ Molochko, Andrey, et al. *Razrabotka energeticheskogo balansa energosistemy Belarusi s uchetom razvitiya vozobnovlyayemoy energetiki, v tom chisle vetroenergetiki: nauno-tekhnicheskii otchet* (Minsk: OOO Alfa-kniga, 2019).

bleek om de geproduceerde energie te verbruiken. De poging om overtollige energie naar bedrijven te leiden – zoals naar het ingenieursbureau AMKODOR, Belarusian Steel Works OJSC, Tractor Works, Belcard JSC en het industriepark Great Stone – komt te laat en is een te oppervlakkige oplossing die extra investeringen vereist. In plaats van dat de kerncentrale een groeiende en zich uitbreidende infrastructuur van brandstof verziet, moet de infrastructuur rond de kerncentrale worden gebouwd zodat die draaiende kan blijven. Al deze oplossingen samen zullen het energieverbruik echter met 3,38 miljard kWh per jaar doen toenemen en 7,7 miljard Belarussische roebel kosten, wat 27 procent van het totale budget van de kerncentrale. En dan blijft er naar schatting nog steeds 14 miljard kWh overtollige energie per jaar over.

De tweede optie is minder energie op te wekken. Maar ook hier wordt de Russische invloed zichtbaar. Omdat de capaciteit van kerncentrales niet verminderd kan worden, kan Belarus zijn energieproductie alleen verminderen door andere energiecentrales (gedeeltelijk) te sluiten. De energiebesparing zal met name moeten komen van de twee grootste productiecentrales, Lukoml GRES en Berezov GRES. Ook bij de Lukoml GRES, Berezov GRES en de thermische centrales Minsk-5 en Navapolatsk zullen langdurig energiebesparingen worden doorgevoerd. In geval van nood kunnen die centrales opnieuw worden geopend, maar draaien dan wel op een aanzienlijk lagere capaciteit dan voorheen, namelijk ongeveer 20 procent van de volledige capaciteit. Er moet dus niet alleen nieuwe infrastructuur rond de kerncentrale worden gebouwd, maar de bestaande infrastructuur moet ook buiten werking worden gesteld.

Het sluiten van bestaande centrales laat zien welke politieke overwegingen er ten grondslag liggen aan het project van de Astravyets-kerncentrale en legt de koloniale macht bloot. In plaats van een belofte is de kerncentrale een mislukt project. De belofte van energieonafhankelijkheid en goedkopere productiekosten heeft plaatsgemaakt voor het sluiten van bestaande energiecentrales en het ontstaan van grootschalige koloniale afhankelijkheidsrelaties.⁵ Rusland krijgt de macht over een infrastructuurnetwerk en zo ook over het dagelijks leven van het hele land.

De derde optie is om energie te exporteren. De elektriciteit voor nationaal gebruik wordt normaal gesproken niet langer dan één dag opgeslagen, waardoor de energie slechts naar een beperkt aantal buurlanden geëxporteerd kan worden, zoals naar Letland, Litouwen, Polen, Oekraïne en Rusland. Belarus kan zich echter niet op de westelijke buurlanden richten, aangezien Litouwen de kerncentrale als een bedreiging voor de nationale veiligheid beschouwt. Litouwen heeft zelfs gekozen voor loskoppeling van het Russische stroomnet, de elektriciteitsleiding met de

5 Hughes, Thomas. *The evolution of large technological systems*. Zie: Bijker et al., 1987, pp. 51-82; Hughes, Thomas. *Networks of Power: Electrification in Western Society, 1880-1930* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993).

hoogste capaciteit van Europa, om te voorkomen dat energie uit Astravyets het land binnenkomt.⁶ Uit solidariteit met Litouwen weigeren ook Polen en Letland energie uit Astravyets af te nemen.

De annexatie van de Krim door Rusland in 2018 en de onduidelijke status van Oekraïne in de Gemeenebest van Onafhankelijke Staten maakte een samenwerking met dat land ook onmogelijk. Bovendien was het de bedoeling dat Oekraïne tegen 2023 aangesloten zou zijn op het energienet van de Europese Unie, waardoor het land geen interesse had in het importeren van energie uit Belarus.⁷

Daardoor blijft er voor Belarus nog maar één optie over wat betreft het exporteren van overtollige energie: Rusland. Wat begon als een project om energiebronnen te diversifiëren en zo energieonafhankelijkheid te garanderen, heeft er juist voor gezorgd dat het land afhankelijker is geworden van Rusland; niet alleen als leverancier, maar ook als afnemer. Rusland zal als essentiële energieverbruiker een integraal onderdeel van en een vereiste worden voor het functioneren van de Belarussische energiesector. Hier is sprake van een koloniale relatie, aangezien het ene land (Belarus) alleen kan functioneren op basis van de infrastructuur van het andere land (Rusland). De kerncentrale brengt de territoriale autoriteit van de Belarussische staat in het gedrang en snijdt het land af van zijn eigen infrastructuur: de directe territoriale macht verschuift naar macht over essentiële infrastructuren. Zo wordt duidelijk hoe uiteindelijk zelfs emissievrije, schone energie ingezet kan worden als kolonisatiemiddel.

Deze kerncentralenachtmerrie is nog niet voorbij. De Belarussische autoriteiten en de hoofdaannemer van de centrale hadden in de overeenkomst opgenomen dat radioactief afval naar Rusland zou worden gestuurd voor verwerking en opslag. 'Verbruikte radioactieve brandstof van Russische makelij zal niet in Belarus blijven om daar permanent opgeslagen te worden.'⁸ Rusland heeft echter zijn politieke macht ingezet om de overeenkomst over het radioactieve afval van de Astravyets-kerncentrale in te trekken.⁹

6 'Lithuania to dismantle power lines with Russia, Belarus in 2025, says TSO', *LRT English*, 25 oktober 2024, <www.lrt.lt/en/news-in-english/19/2397035/lithuania-to-dismantle-power-lines-with-russia-belarus-in-2025-says-tso>.

7 'Cabinet of Ministers of Ukraine – Industrial Visa-Free Regime, Common Aviation Space, Single Digital Market – Oleksiy Honcharuk Spoke about Ukraine and EU Priorities for 2020', Government Portal Ukraine, 11 februari 2020. <www.kmu.gov.ua/en/news/promislovij-bezviz-spilnij-aviacijnij-prostir-yedinij-cifrovij-ri-nok-oleksij-goncharuk-rozpoviv-pro-prioriteti-ukrayini-ta-yes-na-2020-rik>.

8 Novikova, Tatyana. 'Kuda Belarus' Pristroit Otrabotavsheye Yadernoye Toplivo So Svoeyey AES?', *BelaPAN*, 3 februari 2010. <naviny.by/rubrics/society/2010/02/03/icarticles116166484>.

9 Desondanks verwerkt Rusland tegen betaling volgens Greenpeace Russia wel radioactief afval van Duitse kerncentrales op zijn grondgebied. Zie: 'V Rossiye Snova Nachali Vvozit' Otkhody Obogashcheniya Urana Iz Germanii', *Greenpeace Russia*, 23 oktober 2019. <greenpeace.ru/news/2019/10/23/v-rossiju-snova-nachali-vvozit-othody-obogashheniya-urana-iz-germanii/>.

Er zijn verschillende manieren om van het radioactieve afval van de Astravyets-kerncentrale af te komen, maar hoe dan ook zal het naar Belarus terugkeren om daar begraven te worden. Voor Belarus, een land dat het zwaarst getroffen is door de Tsjernobyl-ramp, zou de aanleg van een begraafplaats voor giftig afval die aanvankelijk niet in de planning stond, kunnen leiden tot een ernstige ecologische crisis. Hoewel de kerncentrale sinds 2019 in bedrijf is – en dus giftig afval produceert – bevindt de bouw van opslagfaciliteiten voor nucleair afval zich in 2026 nog in de beginfase.

Door de komst van de Astravyets-kerncentrale zijn er nieuwe grenzen ontstaan wat betreft de macht over de infrastructuur. Enerzijds is de grens met de Europese Unie strakker geworden en fungeert deze als een barrière. Gezamenlijke infrastructuurprojecten zijn stopgezet en grensoverschrijdende energieverbindingen zijn losgekoppeld. Tegelijkertijd is de grens met Rusland transparanter geworden. Het megaproject van de kerncentrale heeft Belarus en Rusland onlosmakelijk met elkaar verbonden op het gebied van energie-infrastructuur, waarbij Belarus afhankelijk is van Russisch uranium en energieverbruik om de centrale draaiende te houden. Hierdoor vormt Belarus, dat zich feitelijk buiten het Russische grondgebied bevindt, infrastructureel gezien toch een integraal onderdeel van Rusland. De soevereiniteit van de staat wordt niet langer beschermd door zijn grenzen.

De kerncentrale van Astravyets, opgezet als symbool van energieonafhankelijkheid, is verworpen tot een project van overproductie onder regie van een buitenlandse staat. De vervreemding van de Belarussische staat van zijn eigen infrastructuur betekent ook een verlies aan volledige territoriale zeggenschap. De kerncentrale vervormt de toekomst tot een scenario waarin Rusland de macht over de infrastructuur overneemt. Hoe langer de kerncentrale blijft draaien, hoe dieper de Belarussische staat verstrikt raakt in het Russische infrastructuurnetwerk.

Mark Cinkevich is een in Belarus geboren interdisciplinair onderzoeker en kunstenaar. Hij interesseert zich in kritische, speculatieve en experimentele aspecten van kunst die zich op het snijvlak van feit en fictie bevinden. Zijn werk richt zich op het post-Sovjet infrastructurele en sociale landschap; hij onderzoekt in het bijzonder op concepten van nucleair kolonialisme, koloniaal infrastructuurbeleid, extractivisme en monstrositeit.

Reclaiming Relationalities: Van Shinkolobwe tot Hiroshima

LÉOPOLD LAMBERT IN GESPREK MET GLORIA PAVITA

Léopold Lambert: Toen Framer Framed mij vroeg wie een geschikte gesprekspartner zou zijn voor een gesprek in het kader van hun tentoonstelling *Between Fires: Irradiated Imaginations & Anti-Nuclear Solidarities*, dacht ik meteen terug aan ons gesprek van afgelopen oktober in Kaapstad. Jij en ik ontmoetten elkaar jaren geleden in Johannesburg bij de Graduate School of Architecture, een plek die voor mij nog steeds dierbaar is. Vandaag praten we over een andere geografie, maar ik zou graag willen dat je eerst jezelf en je praktijk even introduceert.

Gloria Pavita: Dank je wel voor de uitnodiging, Léopold. Ik ben heel blij om met je in gesprek te gaan. Zeker als ik terugdenk aan onze ontmoeting aan de Graduate School of Architecture, die mijn praktijk op een significante manier heeft gevormd.

Ik ben een lezer, schrijver, verhalenverteller en ruimtelijk ontwerper van het (vaak) onzichtbare alledaagse. Ik schrijf, maak, film, belichaam, verbeeld en roep betekenis en materie van het ontastbare op: de schijnbaar onomkeerbare omstandigheden die 'thuis' en het dagelijks leven vormen voor mensen in de marge zoals ik. Voor mensen die zich ver van hun geboorteland bevinden, letterlijk vele grenzen verwijderd. Ik werk tussen de Democratische Republiek Congo (DRC), mijn geboorteland, en Zuid-Afrika, het land van mijn zijn.

LL: Je hebt al gewezen op de geografie waar we het vandaag over zullen hebben en hoe die zich verhoudt tot zovele anderen. Namelijk de DRC en, specifiek nog, de regio Katanga. De aanleiding voor dit gesprek in samenhang met de tentoonstelling bij Framer Framed is dat *The Funambulist* een nummer publiceerde getiteld 'The Colonized & the Atomic Bomb' (juli-augustus 2025), ter gelegenheid van de 80e herdenking van de massamoord door de dubbele atoomaanvallen op Hiroshima en Nagasaki door de VS in augustus 1945.



Roger Peet, *Dig Up The Sun* (2022). Met dank aan de kunstenaar

Maar in plaats van deze gebeurtenis te lezen zoals ons meestal wordt verteld - via de Japanse natiestaat, in een soort van politiek vacuüm - wilde ik deze editie benaderen vanuit het perspectief van de Dene uit Denedeh (Dene-land) in het noordwesten van de Canadese *settler*-kolonie. Het nummer volgt de verhalen van Glen Sean Coulthard, die de relatie leggen met het Dene-volk, van wie het land werd gestolen vanwege het uranium dat er werd gewonnen en gebruikt om de bommen te maken die vervolgens duizenden mensen in Hiroshima doodden. Zo'n 25-30% van het uranium in de Hiroshima-bom kwam uit Denedeh. De rest kwam uit Katanga. Ik wilde in dit nummer die verbanden zichtbaar maken die gekoloniseerde volkeren - inclusief Koreanen in Japan - door imperialistische en koloniale machten opgedrongen kregen, maar die misschien opnieuw toegeëigend kunnen worden.

Dus mijn eerste vraag aan jou over dit specifieke verband is: wat roept het bij je op, deze connectie met mensen die 12.000 kilometer van Katanga verwijderd zijn?

GP: Dank je wel voor deze editie van *The Funambulist*. Het kwam op een moment dat er een oorverdovende stilte heerste rond Congo - althans, zo ervaar ik dat. Veel mensen weten niet goed hoe ze zich ertoe moeten verhouden, hoe ze over Congo moeten spreken of ermee in gesprek kunnen gaan. Ik vond dit nummer verhelderend, vooral wat betreft de Shinkolobwe-mijn waaruit het uranium werd gehaald. Heel weinig mensen weten ervan. En nog minder mensen leggen zulke verbanden.

Als ik reflecteer op deze specifieke connectie, dan zie ik - naast het geweld ervan - dat er een zekere mate van ondoorzichtigheid bestaat. Het voelt alsof we grotendeels ondoorzichtig tegenover elkaar blijven; de lijnen tussen het delven van uranium in Shinkolobwe en de uiteindelijke vernietiging in Hiroshima zijn vaak niet helder. Als ik spreek over ondoorzichtigheid, bedoel ik dat er misschien mogelijkheden bestaan om zichtbaarheid te creëren - om elkaar te kunnen zien. Zelfs in dit gesprek, waarin we spreken over, of in elk geval verwijzen naar, een wereldwijd nucleair systeem, ontbreken nog steeds de woorden van de mensen. Wie waren de mensen die het uranium delfden? Hoe zag hun leven eruit? Onder welke omstandigheden werkten zij? Hoe zouden zij zich kunnen verhouden tot degenen die uiteindelijk stierven? Wat zijn onze raakvlakken, of wat zouden die kunnen zijn?

Eerlijk gezegd denk ik niet dat het per se over raakvlakken gaat, maar eerder over zichtbaarheid. Zien dat er mensen zijn die een gewoon,

alledaags leven leiden achter zulke gruweldaden. In de context van mijn eigen thuisland voel ik de behoefte om nog wat verder een stap terug te nemen, ook in lijn met dat idee van zichtbaarheid. Wanneer ik met familieleden spreek over Shinkolobwe, blijft het ook daar vrij ongrijpbaar. Het is niet iets dat expliciet wordt herdacht, zelfs binnen de Congolese context.

Ik moet denken aan de Lubumbashi Biennale in 2024 in het Picha Art Center, waar een tentoonstelling over Shinkolobwe te zien was. Wanneer je van achterin de ruimte naar de tentoonstelling binnenliep, las je eerst een tekst: *Arishi kani bantu ba na semeya pa Shinkolobwe*, wat betekent: 'Welke verhalen vertellen mensen over Shinkolobwe?' Ik waardeerde het dat je die woorden eerst zag, vóór je de illustratie van Roger Peet (*Dig Up The Sun*, 2022) tegenkwam, die de extractieve routes toonde die al deze geografieën met elkaar verbinden. Dat je even gedwongen wordt om even te pauzeren en jezelf af te vragen welke verhalen er eigenlijk rondgaan? Wat weet jij over Shinkolobwe, voordat je geconfronteerd wordt met de overweldigende werkelijkheid van wat daar is gebeurd - en nog steeds gebeurt? Het is ten slotte een uraniummijn. En ze kent nog steeds naschokken die nauwelijks zichtbaar zijn of de aandacht krijgen die ze verdienen, zelfs binnen de context van Katanga.

LL: Het klopt dat we begonnen met uranium als element van verbondenheid. Ik denk dat het belangrijk is om de manier waarop Édouard Glissant relationaliteit benadert te volgen. Het relationele is niet per se iets moois waar we allemaal elkaars hand vasthouden en samen gelukkig zijn. Het betekent ook dat sommige mensen via extreem geweld in relatie tot anderen zijn geplaatst. Maar precies daarom is het doel van dit gesprek om te begrijpen hoe we zulke relationaliteiten opnieuw kunnen toe-eigenen. Uranium is één manier om dat aan te kaarten, maar rubber had net zo goed gekund, in het kader van het Belgische kolonialisme... Ik ben me er altijd bewust van dat ikzelf een erg ongelukkige voornaam draag in dit soort gesprekken.

Als we blijven wijzen op de infrastructuur van relaties die ons verbinden, is de DRC een gigantisch land. Maar zelfs wanneer we specifiek over Katanga spreken, zijn we verplicht om na te denken over de rol die Katanga speelde (in relatie tot koloniale machten zoals België, de VS en Frankrijk) in de ondergang en uiteindelijke moord op Patrice Lumumba, met politieke gevolgen die ver voorbij Congo reiken. Hetzelfde geldt, tot op zekere hoogte, voor de studentenbeweging van 1990 en de bloedige repressie in opdracht van Mobutu in Lubumbashi (de grootste stad van Katanga). Hoe zie jij

dat netwerk van gevolgen, met de regio van je familie als middelpunt?

GP: Ik waardeer dat je juist die twee gebeurtenissen eruit pikt, omdat er een zekere spiegeling zit in de precedents die ze beiden hebben geschapen. En ik denk dat ze nog steeds diepe naschokken veroorzaken in hoe we omgaan met onze thuisregio. Ik weet niet of ik mag zeggen we - laat ik gewoon zeggen ik. Beide gebeurtenissen verwijzen naar momenten waarop ideeën over bevrijding, onafhankelijkheid en zelfbeschikking sterk leefden, vooral tegen de achtergrond van de overweldigende geschiedenis van extractie die Congo omringt. Een geschiedenis die vandaag nog steeds bepaalt hoe we gesprekken over Congo voeren.

Deze twee gebeurtenissen zijn cruciaal. Ze hebben niet alleen gewelddadige structuren geërfd, maar ook diepe onderdrukking onder de bevolking teweeggebracht. De bevolking sprak zich uit over wat ze wilde, over de koers die het land kon nemen, en werd geconfronteerd met extreme repressie. Het gaf een signaal af dat dit is wat er gebeurt wanneer je voor jezelf opkomt. Wanneer je iets bij naam noemt. Wanneer je een stem hebt.

LL: Wanneer we het over de DRC hebben en over het opnieuw toe-eigenen van op geweld gebaseerde relaties, wil ik iets ingewikkelds toevoegen: Zoveel van ons - vooral in het [Globle] Noorden, maar zeker niet alleen daar - dragen letterlijk stukjes Congolese grond met ons mee. In de vorm van onze telefoons, onze computers. Als we dat serieus nemen, en ons voorstellen dat we een beetje grond met ons meedragen, dat het in de vorm van een telefoon gegoten is. Wat voor soort ontologie schept dat, om letterlijk stukjes land met je mee te dragen die steeds opnieuw zijn geroofd? Niet alleen door Europese koloniale machten, maar door zoveel anderen.

Een moeilijke vraag, dat weet ik. Maar kun je je voorstellen hoe we die relatie vandaag opnieuw zouden kunnen toe-eigenen?

GP: Ik heb daar eerlijk gezegd geen concreet antwoord op. Er is een zekere mate van afstand die zo'n apparaat, dit stukje Congo dat we in onze zak dragen, mogelijk maakt. Maar tegelijkertijd biedt datzelfde apparaat ook een kans om getuige te zijn, om dieper te lezen, om meer te zien. En ik denk dat dát ongelooflijk waardevol is wanneer het gaat over een land dat ver weg lijkt, waar verschillende vormen van extractie en geweld plaatsvinden.

Ik zou nalatig zijn als ik de stemmen van Congolese activisten niet zou herhalen die ons oproepen na te denken over hoe we omgaan met

nieuwe technologie. Of we echt moeten upgraden, en als we dat doen: van wie kopen we dan, en welke alternatieven zijn er, zoals refurbished technologie?

Hoe kunnen we onszelf losweken uit de cyclus van consumptie en extractie? De productieketen gaat gewoon door, of een paar van ons nu tweedehands producten kopen of niet. Maar ik geloof dat het de moeite waard is om toch te proberen een kleine deuk te slaan in hoe deze netwerken functioneren.

Relationaliteit ontstaat in de spanning tussen verschillende werkelijkheden: enerzijds vrouwen en kinderen die erts sorteren in zakken van 25 kilo, anderzijds onze vingers die over schermen swipen en klikken, apparaten die grammen Congolees kobalt bevatten. Ik ben er nog niet uit hoe we die relationaliteit kunnen toe-eigenen, behalve door getuige te zijn via dezelfde apparaten. Want door te zien, door te weten, bestrijden we de afstandelijkheid die deze technologie mogelijk maakt. In die apparaten dragen we niet alleen mineralen uit Congo met ons mee, maar mensen.

LL: Ik moet denken aan het werk dat je toonde op de Biënnale van Venetië in 2023 dat simpelweg bestond uit aarde. Ik wil je toch nog iets verder duwen in die gedachte: heeft het land, terwijl het zich verplaatst - in onze zakken, onderweg - nog steeds de kans om zichzelf uit te spreken? Kan het via deze weg nog spreken? Of hebben we het voorgoed het zwijgen opgelegd zodra we het eruit haalden?

GP: Ik denk niet dat we het ooit echt kunnen laten zwijgen. Dat is juist de schoonheid van het land. Het vindt altijd wel een manier om zich kenbaar te maken, om ergens aanwezig te zijn. Ik waardeer deze denkrichting enorm, omdat het nieuwe mogelijkheden opent om te begrijpen hoe het land misschien tot ons spreekt. Voorbij het moment van extractie, voorbij de vorm waarin het onherkenbaar is geworden.

Léopold Lambert is hoofdredacteur van *The Funambulist*, een print- en online magazine dat zich richt op ruimtelijk en lichamelijk politiek. Hij studeerde architectuur en is auteur van vier boeken over de gewelddadige aspecten van architectuur, waaronder *States of Emergency: A Spatial History of the French Colonial Continuum* (Premiers Matins de Novembre, 2021; Columbia Books on the City and Architecture, 2026).

Gloria Pavita is lezer, schrijver, verhalenverteller en ruimtelijk ontwerper van een vaak ongezien alledaags leven – een werkelijkheid waarin mensen wonen die zelden de ruimte krijgen om zelf te schrijven of te spreken. Pavita is architect in opleiding en werkt binnen het domein van sociale impactarchitectuur. Ze is actief tussen de Democratische Republiek Congo en Zuid-Afrika.

KUNSTENAARS / KUNSTWERKEN

BUULBUUL

The Burial of a Brown Goose (2026)

Performance-installatie

Beton, staal, hout en bioplastisch op basis van agar

Variabele afmetingen

The Burial of a Brown Goose verweeft meerdere levensverhalen die hun oorsprong vinden in Kazachstan, een regio zwaar getroffen door nucleaire testen en straling. Het centrale thema draait om de interactie tussen mensen en andere levende wezens te midden van genocide en kolonialisme. Geïnspireerd door het lied van muzikant en schrijver Junisbay (1891-1973) over twee ganzen, brengt dit werk verdriet, woede en zorg tot uitdrukking temidden van de verwoesting van bodem, water en natuur als gevolg van straling. Door het ritueel van een vogelbegrafenis na te bootsen, nodigt buulbuul luisteraars uit in een hypnotiserende sfeer van klaagzang waarin menselijke imitatie van vogelgeluiden en vervormde geluidslandschappen uit door straling beïnvloede gebieden samenkomen.

The Burial of a Brown Goose is in opdracht Framer Framed en Sonic Acts gemaakt voor de tentoonstelling *Between Fires*. Het werk is in samenwerking met Anemoia Tacenda (lichaamskleding), Gizem Üstüner (hoofddekensels), Jee Chan (choreografie) en Ache C. Wang (staalwerk) geproduceerd en bevat fragmenten uit Junisbay Stambayevs 'Bruine Gans' (20e eeuw).

buulbuul is een kunstenaarsduo bestaande uit Haider Timur en

yourfriendkas, werkzaam op het snijvlak van geluid, poëzie en beeld. Ze gebruiken traditionele Centraal-Aziatische instrumenten, modulaire synthesizers en stemmen om de klank en beweging van ganzen, zwanen en mensen na te bootsen.

Haider Timur is een grafisch ontwerper en hybride mediakunstenaar gevestigd in Amsterdam met een achtergrond in literatuur en filosofie. Timur verweeft motieven uit historische Centraal-Aziatische en Perzische poëzie in zijn kunst en ontwikkelt zo een herkenbare visuele stijl: een melancholisch droomlandschap. Zijn werk onderzoekt zintuiglijke en spirituele transformaties, schoonheid en haar vernietiging.

yourfriendkas is een vriend en kunstenaar gevestigd in Amsterdam en Almaty. Diens praktijk richt zich op open gemeenschappelijke ruimtes, gedeelde kennis, translokale solidariteit en het verbinden van activisme met kunst. yourfriendkas' werk bestaat uit audiovisuele ervaringen, teksten, performances, publicaties, community building, productie en ondersteuning.

AN INDIGENOUS VOICE THAT SHUTS
DOWN THE COAL/URANIUM MINE

AN INDIGENOUS BODY
THAT STOPS THE PIPELINE

THAT REMEMBERS TO FIGHT ALONG-
SIDE YOUR TRADITIONS & PEOPLE

Demian DinéYazhi', dia's uit *Hey Jolene* (2018). Met dank aan de kunstenaar



Demian DinéYazhi', *my ancestors will not let me forget this* (2020). Met dank aan de kunstenaar

DEMIAN DINÉYAZHI'

Hey Jolene (2018)

51 dia's

35mm-dia's, glasgemonteerd

Hey Jolene is een visueel gedicht gemonteerd op een analoge diaprojector. De tekst verschijnt tegen een verzadigde karmozijnrode achtergrond: de vinger van de kunstenaar drukt tegen de (op de zon gerichte) lens. Het gedicht is opgedragen aan een vriendin die op haar reservaat is overleden en behandelt gedeelde ervaringen van verlies, overleving en structureel leed van de oorspronkelijke gemeenschappen in de Gallup-regio (New Mexico, VS).

my ancestors will not let me forget this (2019-heden)

Tarwepasta posterinstallatie

Variabele afmetingen

my ancestors will not let me forget this onderzoekt hoe het land, oorspronkelijke gemeenschappen en de Verenigde Staten op complexe wijze met elkaar verbonden zijn. Het werk stelt de Amerikaanse vlag als symbool van genocide en systematische verzuim om oorspronkelijke gemeenschappen te eren. Geen onschuldig embleem van patriotisme, maar een symbool van verwoesting; de vlag als waarschuwing voor degene die haar hijst. Deze versie van DinéYazhi's kunstwerk is gebaseerd op een eerdere sculptuur met dezelfde zin, uitgevoerd in fel neongeel, die het giftige nalatenschap van uraniumwinning door de Amerikaanse overheid op Diné-land (Navajo) confronteert.



Inas Halabi, Hebron, uit de serie *We Have Always Known the Wind's Direction* (2023). Met dank aan de kunstenaar



Inas Halabi, Yatta, uit de serie *We Have Always Known the Wind's Direction* (2023). Met dank aan de kunstenaar

Demian DinéYazhi' is een Diné-transdisciplinair kunstenaar, schrijver en curator, gevestigd in Portland (Oregon), geboren binnen de clans Naasht'ézhí Tábaahá (Zuni Clan Water's Edge) en Tódich'ii'nii (Bitter Water). Diens werk bevindt zich op het snijvlak van Radical Indigenous Queer Feminist denken en keert zich tegen de 'witte ruis' van de hedendaagse kunst door koloniale en professionele etiquette bewust te weigeren. Hun werk verweeft voorouderlijke tradities van overleving, migratie, revolutie met de veerkracht van Indigenous, trans, two-spirit en queer gemeenschappen.

Demian DinéYazhi' heeft Radical Indigenous Survivance & Empowerment (R.I.S.E.) opgericht, een initiatief dat zich inzet voor het versterken van Indigenous culturen. Ze schreven onder andere *Ancestral Memory* (2016), *An Infected Sunset* (2018) en *We Left Them Nothing* (2021).

INAS HALABI

We Have Always Known the Wind's Direction
(2023)
39 dia's
35mm-dia's, glasgemonteerd

We Have Always Known the Wind's Direction verkent de materiële effecten van straling, zowel fysiek als metaforisch. Naar aanleiding van onderzoek van de lokale natuurkundige Khalil Thabayneh, onderzoekt het werk de mogelijke opslag van nucleair afval en de aanwezigheid van door de mens veroorzaakte straling in het Hebron-district in Palestina.

Door op verschillende locaties rode plastic filtervellen voor de cameralens te plaatsen, worden diverse tinten rood gegenereerd die de mate van radioactiviteit zichtbaar maken. Het onzichtbare maar dodelijke isotoop cesium-137 fungeert als metafoor voor een grotere, ongreepbare aanwezigheid: die van de systemische netwerken van macht en controle in de regio. Het werk groeit uit tot een meditatie over hoe het onfilmbare maar onverbiddelijke te vatten.

Inas Halabi (1988, Palestina) is kunstenaar en filmmaker die woont en werkt tussen Palestina en Nederland. Haar praktijk onderzoekt hoe sociale en politieke machtsstructuren zich manifesteren, en welke impact verdrongen of onderdrukte geschiedenissen hebben op het hedendaagse leven.

ÄSEL KADYRKHANOVA

Nükte (2026)
Houtskooltekening op papier
88 x 900 cm
Handgetekende video-animatie
8'

'Nükte' is het Kazachse woord voor een punt: het leesteken aan het einde van een zin, afgeleid van het Arabische 'noqta'. Vanuit die etymologie onderzoekt de animatiefilm hoe straling in het landschap aanwezig is: onzichtbaar, maar alomtegenwoordig. Een explosie is geen eenmalige gebeurtenis: ze luidt een post-nucleaire ruimtetijd in en brengt een nieuw landschap voort waarin een definitief



Äsel Kadyrkhanova, fragment uit *Nükte* (2026), houtskool op papier. Met dank aan de kunstenaar

einde niet meer mogelijk is. Terwijl figuratieve vormen verschuiven naar vereenvoudigde, versleutelde beelden, zoekt de film naar een beeldtaal voor de impact van straling, iets waarvoor geen enkel teken volstaat.

Nükte vertrekt vanuit het belichaamde geheugen van de moeder van de kunstenaar, die als kind nucleaire tests nabij Semipalatinsk meemaakte. Ze herinnert zich het trillen van de grond bij elke explosie, een schok die ze destijds associeerde met het schommelen van een wieg. Dat wrange contrast vormt het vertrekpunt voor haar onderzoek hoe nucleaire tests ervaren worden en hoe zulke ervaringen zich in het lichaam en het geheugen verankeren.

Nükte is in opdracht van Framer Framed en Sonic Acts gemaakt voor de tentoonstelling *Between Fires*.

Äsel Kadyrkhanova is beeldend kunstenaar en onderzoeker. Ze is momenteel postdoctoraal onderzoeker

DILYARA KAIPOVA

Radiation Signs (2022)

Katoenen ikatstof

110 x 180 cm

Scream Mask (2022)

Zijden ikatstof

130 x 180 cm

Radiation Signs (2024)

Ikatstof van zijde en katoen

110 x 180 cm

Ikats worden vaak 'wolkenstof' genoemd, vanwege hun abstracte patronen en kleuren die in elkaar overvloeien. Oezbeekse ikat is een rijk symbolisch textiel dat verhalen vertelt over het landschap en de relatie tussen mens en natuur. In traditionele motieven keren vogels en insecten terug, naast totemdieren, planten, wolken, de zon, sieraden en alledaagse voorwerpen.

Kaipova's handgemaakte chapans (mantels) verweven 'vreemde', moderne symbolen met traditionele ikatmotieven, waardoor nieuwe betekenissen ontstaan. Het ikatpatroon neemt de desacralisatie moeiteloos op; moderne motieven passen zich vanzelfsprekend en organisch aan de traditie.

Radiation Signs and *Scream Mask* zijn geproduceerd in samenwerking met ambachtslieden uit Margilan City, Fergana Vallei, Oezbekistan.

Dilyara Kaipova (1967, Oezbekistan) studeerde in 1990 af aan de afdeling Decoratieve Kunsten van het Pavel Benkov Republican College of Art.

Van 1998 tot 2012 werkte ze als toneelontwerper bij het Mukimi Uzbek State Music Theatre. Daarna werkte ze als art director en poppenmaker bij het educatieve theater van het Uzbekistan State Institute of Arts & Culture en met verschillende poppentheaters. Kaipova maakt grafisch werk en ontwikkelt de laatste jaren ook textielprojecten waarin ze traditionele Oezbeekse patronen verbindt met hedendaagse motieven.

ALMAGUL MENLIBAYEVA

Koertsjatov 22 (2013)

Vijfkanaals videoinstallatie

Variabele afmetingen

Koertsjatov 22 is gefilmd in het voormalige epicentrum van het Sovjet IJzeren Gordijn: een geheim gebied in noordoost van Kazachstan dat meerdere codenamen droeg, waaronder Koertsjatov 22 en Semipalatinsk-21. Het terrein werd in 1948 onder toezicht van Jozef Stalin en Lavrenti Beria aangelegd en besloeg circa 18.500 km². Vier decennia lang was de gesloten stad Koertsjatov het centrum van een militair-wetenschappelijk testterrein voor het Sovjetkernwapenprogramma. Tussen 1949 en 1989 werden 456 kernproeven uitgevoerd, zowel boven- als ondergronds, plus diverse andere experimenten. Door historische gegevens, geënceneerde beelden en actuele getuigenissen te combineren, analyseert het werk land als drager van collectief geheugen, en belicht zowel het 'koloniale experiment' als de repressieve staatsmacht. *Koertsjatov 22* onderzoekt Sovjetmoderniteit en bespreekt hoe mensen omgaan



Almagul Menlibayeva, still uit *Kurchatov 22* (2013). Met dank aan de kunstenaar

met hun omgeving en veranderende identiteiten in de regio.

Thermonuclear Skin (2022)

Postdigitale print op textiel en handstikwerk
220 x 160 cm

Thermonuclear Skin werd gemaakt na Almagul Menlibayeva's bezoek aan de Kazakhstan Tokamak for Material Testing (KTM) capsule in Koertsjatov, in het noorden van Kazachstan. Een tokamak is een installatie waarin gecontroleerde thermonucleaire fusie wordt onderzocht. Geïnspireerd door de legering waaruit de capsule is opgebouwd, verbeeldt het textiel een beschermende huid tegen de intense straling van de 'kunstmatige

zon' binnenin. De capsule genereert temperaturen die hoger zijn dan op het zonsoppervlak.

Almagul Menlibayeva werkt met video, fotografie en cybertextiel (met AI). Ze benadert hedendaagse ontwikkelingen in Centraal-Azië vanuit mythologie en collectief geheugen. Vrouwelijke autonomie en nomadisch feminisme staan daarbij centraal. Ook kijkt ze kritisch naar milieuvervuiling als gevolg van modernisering.



Kamila Narysheva & Vicky Clarke, opname van *T1/2 (Half-Life)* (2025). Met dank aan de kunstenaars

KAMILA NARYSHEVA & VICKY CLARKE

T1/2 (Half-Life) (2024)
Geluidsinstallatie
37'

T1/2 (Half-Life) is een geluidskunstproject over het akoestische geheugen van de testlocatie Semipalatinsk. Het is een onderzoek naar hoe geluid de echo's van historisch trauma kan dragen en doorgeven. Het eerste deel van *T1/2* is een expeditie naar het testterrein in december 2024. Daar maakte Kamila Narysheva veldopnames van bodem, water, lucht en architectonische resten met hydrofoons, gefoons en contactmicrofoons. Het tweede deel bestaat uit een geluidstuk en installatie die samen een intense auditieve ervaring bieden, waarbij het publiek geschiedenis zintuiglijk en emotioneel beleeft.

Kamila Narysheva (Kazachstan) is een geluids- en mediakunstenaar gevestigd in Almaty en werkt met ruimtelijk geluid, veldopnames en meet- en regelsystemen. Ze maakt installaties en performances die nucleair erfgoed, digitale infrastructuur en cultureel geheugen in Centraal-Azië onderzoeken.

Vicky Clarke is een geluids- en elektronische mediakunstenaar. In haar werk onderzoekt ze materialiteit, elektrische verschijnselen en rituele handelingen. Ze maakt geluidssculpturen en werkt met doe-het-zelfelektronica en meet- en regelsystemen, waarmee ze de relatie tussen mens en technologie onderzoekt. Daarbij richt ze zich op menselijke handelingskracht binnen autonome systemen, postindustriële omgevingen en de emotionele ervaringen die uit die interacties voortkomen.



Emilija Škarnulytė, still uit *Burial* (2022). Met dank aan de kunstenaar

EMILIJA ŠKARNULYTĖ

Burial (2022)
Filminstallatie
60'

Burial neemt de kijker mee naar de Ignalina Kerncentrale (INPP) in Litouwen, waar het ontmantelingsproces van de kerncentrale wordt gedocumenteerd. Infrastructuren uit de Koude Oorlog blijven geopolitiek doorwerken en laten langdurige, planetaire risico's achter. Het project hanteert een geologische blik leest dit vlakke landschap als een stapeling van stratigrafische lagen. *Burial* snijdt dwars door de huidige verstrengeling van identiteiten, ruimtelijke praktijken, infrastructuur en geologische hulpbronnen.

Scenarist en regisseur: Emilija Škarnulytė
Producenten: Dagnė Vildžiūnaitė, Elisa Fernanda Pirir
Cinematografie: Eitvydas Doškus, Audrius

Budrys, Adam Khalil, Emilija Škarnulytė
Montage: Mykolas Žukauskas, Darius Šilėnas
Colorist: Fredrik Harreschou
Geluidsontwerp: Vytis Purnas
Componist: Gaute Barlindhaug
Aanvullende muziek: Jokūbas Čižikas, Vytis Purnas, Emilija Škarnulytė

Emilija Škarnulytė (Litouwen) werkt met film, sculptuur, tekeningen en immersieve installaties. In haar werk onderzoekt ze diepe tijd en de verborgen structuren die planetaire, ecologische en politieke systemen vormgeven. Ze beweegt tussen documentaire en verbeelding en onderzoekt plekken waar mythe en toekomstbeeld samenkomen. Vaak kiest ze in haar films het perspectief van een archeoloog uit de toekomst. Vanuit dat standpunt verkent ze ontmantelde kerncentrales, dataopslaglocaties op de zeebodem, onderwatersteden en afgelegen geologische formaties.

ROGER PEET

Dig Up The Sun (2022)

Kaart, handgedrukte linoleumsnede
96 x 96 cm

Dig Up The Sun volgt de weg van uranium vanuit de Shinkolobwe-mijn in de Democratische Republiek Congo, via de infrastructuur van het Manhattan-project. De hoge concentratie en zuiverheidsgehalte van het Shinkolobwe-erts waren cruciaal voor het snelle succes van het programma. In het officiële verhaal werden Congolese mijnwerkers onder koloniale dwangarbeid en geheimhouding uitgewist, terwijl de radioactieve nalatenschap zich uitstrekt tot ver buiten Congo, ook in de Verenigde Staten.

Weight of the Ore (2024)

Stofpaneel, linoleumsnede
1.1 x 2.4 m

Dit stofpaneel heeft een doorlopend waxprintmotief. Gedrukt in twee kleuren met linoleumsneden toont het motief de mijn, haar opbrengst en het wapen dat daaruit is vervaardigd.¹

Roger Peet is kunstenaar, prentenmaker, muurschilder en schrijver gevestigd in Portland, Oregon. In zijn werk richt hij zich vaak op in beschaving verholde slechte ideeën, roofdier-prooi-relaties en de hedendaagse crises van biodiversiteit en kapitalisme, en de vraag in hoeverre

hier oplossingen voor mogelijk zijn. Zijn teksten behandelen politieke vraagstukken en de geschiedenis van sociale relaties met de natuurlijke wereld. Peet is medeoprichter van de Justseeds Artists' Cooperative en runt samen met anderen het coöperatieve Flight 64 drukatelier in Portland. Hij werkt lokaal en internationaal samen met kunstenaars, activisten en wetenschappers aan een ruimhartigere, ongerepte wereld.

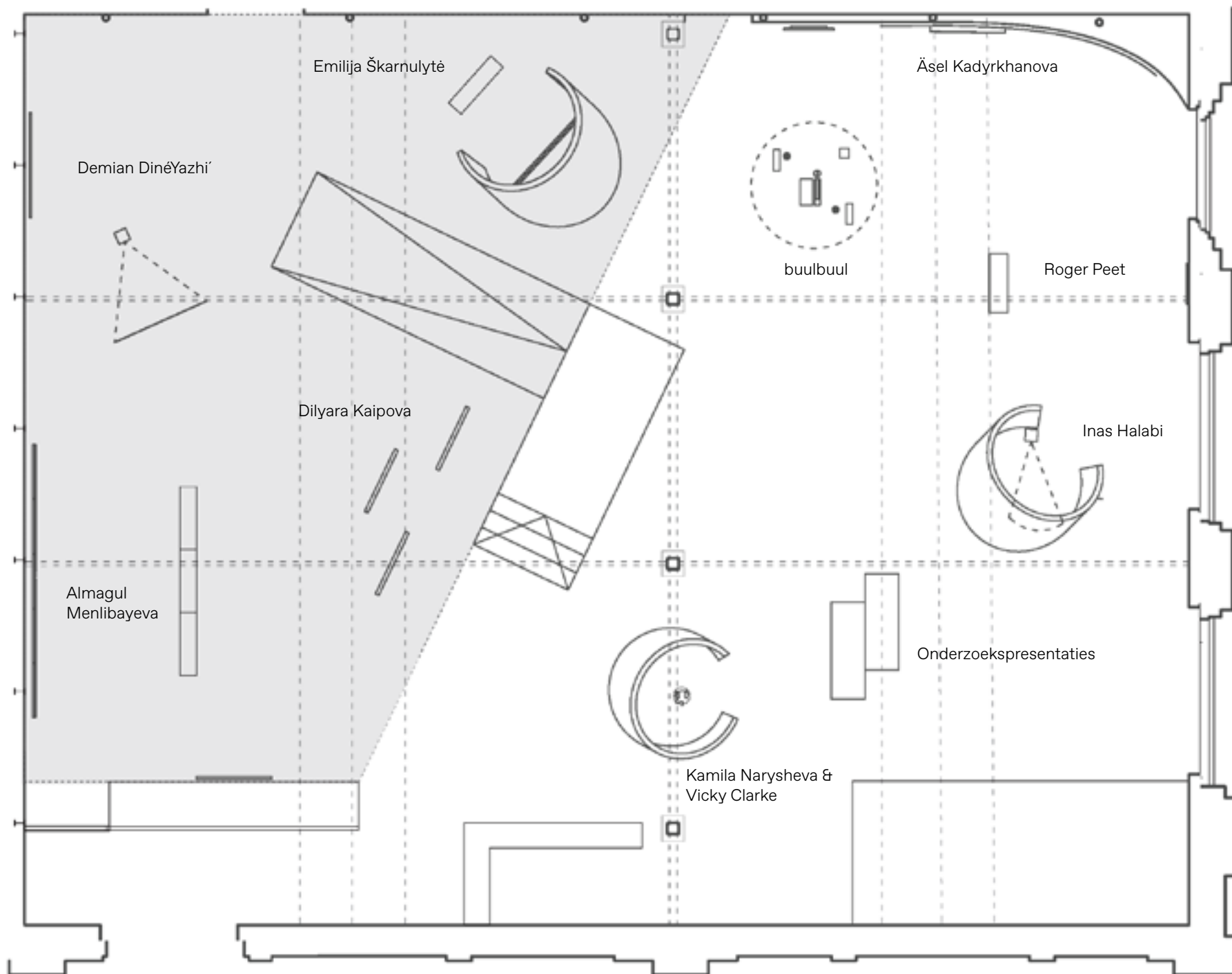
ONDERZOEK

Naast artistieke bijdragen bevat *Between Fires* ook onderzoeks-presentaties van Kamila Smagulova en van het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (IISG), verzorgd door Mathijs Boom, Reina Borst en Rose Spijkerman.

Kamila Smagulova is een onderzoeker uit Oskemen (Oost-Kazachstan) en promovendus aan het Instituut voor Geschiedenis van de Universiteit Leiden. Haar bijdrage belicht de korte geschiedenis van de antinucleaire Nevada-Semey-beweging. De tentoonstelling toont documenten, foto's en dagboeken van activisten en overlevenden, waarmee het leed, de kracht en het verzet zichtbaar worden. Smagulova's onderzoek maakt deel uit van het project *International Coalitions for Peace in the Era of Decolonisation* en wordt ondersteund door de European Research Council.

IISG belicht het antinucleaire verzet en de solidariteitsbewegingen in Nederland, met name in de jaren zeventig en tachtig. De presentatie laat de kracht van transnationale samenwerking zien door middel van casestudies van verzet tegen uraniumverrijking in Amelo, Nederland en uraniumwinning in Namibië.

¹ Waxprint is felgekleurd bedrukt katoen in complexe patronen, populair in West- en Centraal-Afrika



RUIMTELIJK ONTWERP

BUREAU LADA

'Het verleden verdwijnt niet; het stroomt door lichamen, landschappen en handelingen.'
– Saodat Ismailova

De atoomwolk is weggetrokken, maar mensen en landschappen die door haar schaduw zijn getekend 'blijven achter' in een radioactieve tijdszone die ver voorbij een mensenleven reikt. Hoe krijgt deze schaduw een plek in het lichaam? Is het mogelijk om trage, onzichtbare en hardnekkige geweld dat steppe, woestijn en hun bewoners treft te voelen? Verschrompeld, maar nooit echt leeg, zijn deze landschappen tot zwijgen gebracht.

De scenografie probeert stem te geven aan door straling getekende landschappen. Een laaghangende schaduwwolk drukt op schuinstaande brokstukken van 'atoominfrastructuur', die als het ware in de 'bodem' van de vloer zijn verzonken. Grijs, cilindervormige structuren groeperen zich rond een leeg middelpunt, een onzichtbaar vuur, en organiseren zo de ruimte: ze kaderen de afzonderlijke werken, die langs de omtrek aan de wanden zijn geplaatst en in de open ruimte hangen.

De wolk krijgt gestalte door middel van schermdoeken uit de tuinbouw: ruw, halfdoorzichtig, alledaags en licht ontregelend; het industriële gaas weeft daarmee een onderling verbonden tentoonstellingslandschap. Bezoekers dwalen onder en langs dit wolkenveld en stuiten op geluidsinstallaties, beelden, tastbare interventies en performances. In het midden bevindt zich een platform voor het publieksprogramma, bereikbaar via een hellingbaan en een trap. Vanaf daar ontvouwt de tentoonstelling zich in één panoramische blik, die verder reikt door het donkere, spiegelende textiel.

Deze scenografische aanpak is geïnspireerd door Saodat Ismailova's werk over de steppe als plek van geheugen en belichaamde kennis, en Samia Henni's analyse van de woestijn als een geconstrueerde verbeelding van leegte in *Deserts Are Not Empty* (2022). De scenografie tracht deze twee kennisvormen ruimtelijk weer te geven en te synchroniseren.

Lada Hršak is een architect, onderzoeker en oprichter van Bureau LADA (Landscape, Architecture, Design, Action), een multidisciplinaire studio actief in Amsterdam, Zagreb, Caïro en Tanger. De studio combineert architectuur, onderzoek en onderwijs vanuit een feministisch perspectief om sociaal-ecologische en inclusieve ruimtes te ontwerpen. Hršaks onderzoek richt zich op het socialistische Middellandse Zeegebied en ecologieën in ondiep water, wat tot uiting komt in tentoonstellingen en publicaties zoals het bekroonde *Shallow Waters* (2021) en *Tangier Glossary* (2023).

Ze is medeoprichter van het Spatial Justice for Palestine Network NL, adviseert over culturele en ruimtelijke initiatieven en geeft les aan de Design Academy Eindhoven, de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag (KABK) en de Academie van Bouwkunst Amsterdam. De projecten van Bureau LADA zijn internationaal gepresenteerd op de Architectuurbiënnale van Venetië, African Crossroads en IABR.

COLOFON

Redactie

Ashley Maum
Ebissé Wakjira
Stefan Wharton

Vertaling

Marion Bruinenberg
Ebissé Wakjira

Grafisch ontwerp

Aaym Zhaishylyk

Between Fires: Irradiated Imaginations and Anti-Nuclear Solidarities is samengesteld door Fabienne Rachmadiev. De tentoonstelling is gemaakt in opdracht van en geproduceerd door Framer Framed en is in samenwerking met Sonic Acts gerealiseerd als onderdeel van Sonic Acts Biennial 2026.

Grafisch ontwerp geïnspireerd op het zuiveringsritueel in Karaul, Kazachstan, 6 augustus 1989, zoals te zien in *Nevada i Semipalatinsk* (1989), regie: Sergey Shafir, Kazakhfilm.

Framer Framed wordt ondersteund door het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap; Amsterdams Fonds voor de Kunst; Gemeente Amsterdam; en VriendenLoterij Fonds.

Framer Framed team

Directie en bureau: Cas Bool, Josien Pieterse, Nadine Hottenrott

Tentoonstellingen en publieksprogramma:

Jack Fresia, Jiyoung Kim, Isabelle Lafazanis, Dewi Laurente, Emily Shin-Jie Lee, Lydia Markaki, Ashley Maum, Jean Medina, Frederique Pisuise, Zsofi Ronai, Benjamin Roth, Ece Sivrikaya

Communicatie: Brennah Alfonso, Iris Eikelenboom, Evie Evans, Dieudonnee Twickler, Ebissé Wakjira, Stefan Wharton

Educatie en community: Savitri Berggraaf, Sterre Herstel, Lotte Pebesma, Nathalie Tappin

Hosts en vrijwilligers: Celine Abu-Zahideh, Carel Bunting, Isa Defesche, Sonya El Massari, Shaya Fahd, Megan Granger, Amo Kaur, Zaruhi Kevorkova, Anne Krul, Mahrouz, Jasmine Mirmohammadi, Ayman Nadaf, Linnemore Nefdt, Liam Rhatigan, Sam, Yujina Song, Marju Tajur, Awat Qadir



FRAMER FRAMED

ADRES

Framer Framed
Oranje-Vrijstaatkade 71
1093 KS Amsterdam

info@framerframed.nl
framerframed.nl

OPENINGSTIJDEN

14 feb – 29 mar

di – zo, 12.00 – 20.00

31 mar – 17 mei

di – zo, 12.00 – 18.00