

Epiloog: Historische strips

Een relationele kunstvorm

MAAHEEN AHMED

Deze epiloog plaatst de bijdragen aan het forum ‘Geschiedenis & strips. Historische beeldverhalen in de Lage Landen’ in dialoog met bredere ontwikkelingen binnen dit veelzijdige genre, met name in Frankrijk en de Verenigde Staten, en schetst een lange geschiedenis die teruggaat tot Gustave Doré’s eigenzinnige *Histoire de la Sainte Russie*. Door te benadrukken hoe strips zowel de geschiedenis zelf als de geschiedschrijving kunnen problematiseren en tegelijkertijd nieuwe, alternatieve perspectieven op officiële narratieven kunnen bieden, pleit deze bijdrage ervoor om strips niet alleen als een sequentiële kunstvorm te benaderen, maar ook als een relationele kunst, met het potentieel om nieuwe verbanden bloot te leggen, veelal door de aandacht te vestigen op de menselijke en emotionele facetten van het verleden.

This epilogue places the contributions to the forum ‘History & Comics. Historical Visual Stories in the Low Countries’ in dialogue with broader developments in this multifaceted genre, especially in France and in the United States, tracing a long history that goes back to Gustave Doré’s irreverent *Histoire de la Sainte Russie*. Highlighting how comics can both problematise the very matter of history and historiography while offering new, alternative perspectives to official narratives, this epilogue argues for approaching comics not only as a sequential art, but also as a relational one, with the potential of unearthing new connections, often through drawing attention to the human and emotional facets of history.

Dit forum belicht de diversiteit van Nederlandstalige stripverhalen die gebruikmaken van geschiedenis en zich zelfs bezighouden met geschiedbeoefening en geschiedschrijving. Hierdoor bestrijkt het forum de twee soorten historische stripverhalen die Franse wetenschapper Pascal Ory onderscheidt, namelijk de *bande dessinée historique* en de *bande dessinée historique*.¹ Terwijl de eerste geschiedenis als decor gebruikt, is de tweede ‘een nieuwe vorm van visuele geschiedschrijving’ die geschiedschrijving

combineert met visuele fictie en daarmee de verwevenheid van geschiedenis en herinnering uitdiept.²

Het verschil tussen de twee soorten komt duidelijk naar voren in twee reeksen historische strips, namelijk *Histoire de la France en bandes dessinées* en *Histoire de la France dessinée*. De eerste, die in de jaren zeventig door uitgeverij Larousse werd gelanceerd, brengt de pedagogische ambities in herinnering die aan strips werden gekoppeld als een medium dat lezen en leren aantrekkelijk maakt in een steeds multimodaler wordende omgeving. Strips die historische gebeurtenissen navertellen kunnen worden gezien als een manier om weerbarstige lezers te interesseren voor geschiedenis, doordat ze het verleden tot leven brengen via de codes van een medium dat over het algemeen wordt geassocieerd met heel andere, vaak meer gemakkelijke verhalen. De stilistisch gevarieerde *graphic novels* van de reeks *Histoire de la France dessinée*, die vanaf 2014 door uitgeverij La Découverte en het tijdschrift *La Revue dessinée* werden uitgegeven, combineren het doel om geschiedenis over te brengen met dat van het diepgaand contextualiseren en zelfs het ter discussie stellen of onthullen van de processen aan de hand waarvan het verleden wordt geconstrueerd.³ Elk deel van deze laatstgenoemde reeks is het resultaat van een samenwerking tussen een historicus en een of twee stripmakers, waardoor een verscheidenheid aan visuele en historiografische perspectieven ontstaat, in tegenstelling tot de uniforme grafische stijl en vertelwijze van de Larousse-serie. Door niet alleen het verleden zelf maar ook de processen van de historiografie over te brengen – door de reflecties van de historici en striptekenaars te delen en de bronnen weer te geven die de stripverhalen schragen – zijn de boeken van de *Histoire de la France dessinée* eerder *historienne* of historiografisch dan *historique*.

In navolging van Ory's onderscheid tussen deze twee soorten historische strips benadrukt Margot Renard dat deze twee categorieën weliswaar uiteenlopende tendensen weerspiegelen, maar elkaar niet

1 Pascal Ory, 'Historique ou historienne?', in: Odette Mitterrand en Gilles Ciment (red.), *L'histoire... par la bande. Bande dessinée, Histoire et pédagogie* (Syros 1993) 93-96.

2 Margot Renard, Florent Grouazel en Younn Locard, 'Génétique artistique et historiographique d'une bande dessinée historienne. Un entretien avec Florent Grouazel et Younn Locard', *Révolution, tome 1, Liberté* (Actes Sud 2019), *La Révolution française* 20 (2021). DOI: <https://doi.org/10.4000/lrf.4768>.

3 Zie Margot Renard, Sylvain Venayre, Sylvain Ricard en Étienne Davodeau, 'La fabrique d'une collection de bande dessinée historique: entretien sur l'*Histoire dessinée de la France*', *Sociétés & Représentations* 53:1 (2022) 323-336. DOI: <https://doi.org/10.3917/sr.053.0323>; vgl. Kees Ribbens, 'Deel de vertellersrol! Naar een herwaardering van het historische stripverhaal', *Historici.nl*, 9 december 2021. <https://www.historici.nl/blog-deel-de-vertellersrol-naar-een-herwaardering-van-het-historische-stripverhaal/>.

uitsluiten.⁴ In deze epiloog plaats ik de Nederlandstalige historische strips die in het forum aan bod zijn gekomen binnen bredere, transnationale tendensen die de blijvende aanwezigheid en groei van geschiedenisstrips kenmerken. Gezien de tendensen om het verleden in strips als levende materie te benaderen en om via strips nieuwe vormen van betrokkenheid aan te bieden – vaak door de leemtes op te vullen die de geschiedschrijving heeft achtergelaten, met name de stiltes die door geweld zijn opgelegd – betoog ik dat de historische strip beschouwd dient te worden als een relationele kunstvorm. Als relationele kunstvorm brengt de historische strip verschillende trends samen die populair zijn in hedendaagse strips en die ook flexibele en reflectieve interacties met het verleden mogelijk maken.

Geschiedenis in woord en beeld vervlechten

Sylvain Lesage verbindt het aanhoudende succes van historische stripverhalen in Frankrijk aan de toenemende diversiteit aan verhalen die in strips worden verteld. Traditioneel werd dit genre geassocieerd met fictie, maar de verschuiving naar non-fictie, met name memoires en reportages, is in veel historische stripverhalen terug te vinden en draagt bij aan het groeiende succes van het genre.⁵ In hun forumbijdragen over recente *graphic novels* laten Rik Spanjers en Eeva Langeveld zien hoe dergelijke werken complexe historische verhalen creëren,⁶ geheel in lijn met de vele voorbeelden van *life writing* en reportages of stripjournalistiek die nu tot de stripcanon behoren.⁷ In die context is het van belang om eraan te herinneren dat geschiedenis altijd

4 Ory, 'Historique ou historienne?'; vgl. Renard et al., 'La fabrique d'une collection', 323-336.

5 Sylvain Lesage, 'La bande dessinée au prisme de l'histoire', *Sociétés & Représentations* 53:1 (2022) 12. DOI: <https://doi.org/10.3917/sr.053.0009>.

6 Eeva Langeveld, 'Stilte en (on)zichtbaarheid in hedendaagse Nederlandstalige strips over koloniaal Indonesië. Naar een dekoloniale visie op raciale arbeidsongelijkheid en familiegeschiedenis', *BMGN – LCHR* 141:3 (2026). DOI: <https://doi.org/10.51769/bmg-n-lchr.26622> en Rik Spanjers, 'Collaboratie in strip. Schuld en onvermogen in Peter Pontiacs *Kraut* (2001), Wide Vercnocks *Drieman* (2020) en Koenraad Tinels *Scheisseimer* (2023)', *BMGN – LCHR* 141:3 (2026). DOI: <https://doi.org/10.51769/bmg-n-lchr.26621>.

7 Denk bijvoorbeeld aan *Maus* van Art Spiegelman (1986-1991) of de stripreportages van Joe Sacco (vanaf 1993), de vele strips van Jacques Tardi over de Eerste Wereldoorlog (vanaf 1983), om de bekende namen te noemen, maar ook memoires zoals *Citizen 13660* van Miné Okubo (Columbia University Press 1946), *The Four Immigrants Manga* van Henry Kiyama (Stonebridge Press 1998, oorspronkelijk als 漫画四人書生 in eigen beheer verschenen in San Francisco 1931), *Heimat: A German Family Album* van Nora Krug (Particular Books 2018), *You Are Not A Guest* van Leela Corman (Fieldmouse Press 2023), *Can't We Talk About Something More Pleasant* van Roz Chast (Bloomsbury 2014) of *Columbusstrasse* van Tobi Dahmen (Carlsen 2024), die allemaal memoires verweven met geschiedenis en reportage.

al deel heeft uitgemaakt van strips. De misschien wel bekendste vorm van historische strips bestaat uit werken die historische elementen selecteren, transponeren en transformeren tot achtergronden, kaders of contexten voor avontuurlijke, fantastische of humoristische verhalen. Een uitstekend voorbeeld hiervan is te vinden in de bijdrage van Michel De Dobbeleer over *Suske en Wiske*.⁸

In veel opzichten ligt de basis voor het succes van strips die zich bezighouden met herinnering, reportage en geschiedenis juist in de vorm van de strip zelf. Zoals Hillary Chute stelt, is de strip 'a form that takes up the form of reference as central.'⁹ Net zoals bij *life writing* lenen stripverhalen zich voor geschiedschrijving door verwijzingen en referentialiteit te problematiseren. Dit biedt ook de mogelijkheid om bestaande en bekende narratieven te decentraliseren en nieuwe perspectieven te bieden. Voorbeelden van een dergelijke decentralisering en herinterpretatie van archieven zijn duidelijk zichtbaar in de bijdragen van Spanjers en Langeveld.¹⁰ Decentralisering en de daarmee samenhangende praktijk van destabilisering door middel van tekeningen kennen een lange traditie, die terug te voeren is op een van de vroegste historische strips, Gustave Doré's satirische *Histoire [...] de la Sainte Russie* uit 1854. Deze strip bevat een parodie op de geschiedenis van het Russische rijk en een politiek commentaar op het Frankrijk onder Napoleon III.¹¹

Chutes opmerking over het bereik en het naast elkaar bestaan van verschillende representatiemogelijkheden, waarbij in getuigende strips 'absence and excess brush up against each other', geldt ook voor Doré's *Histoire de la Sainte Russie*.¹² In deze strip wordt karikaturale overdaad door Doré's levendige lijnen en slimme visuele metaforen vaak onderbroken door momenten van volledige abstractie. Het album opent met een grimmig abstract zwart kader, terwijl de vertelstem uitlegt: 'de oorsprong van Rusland gaat verloren in de duisternis van

8 Michel De Dobbeleer, 'Het vergrote vaderland – en andere breukmomenten in het gebruik van het verleden in *Suske en Wiske*', *BMGN – Low Countries Historical Review* (hierna *BMGN – LCHR*) 141:3 (2026). DOI: <https://doi.org/10.51769/bmg-n-lchr.26620>.

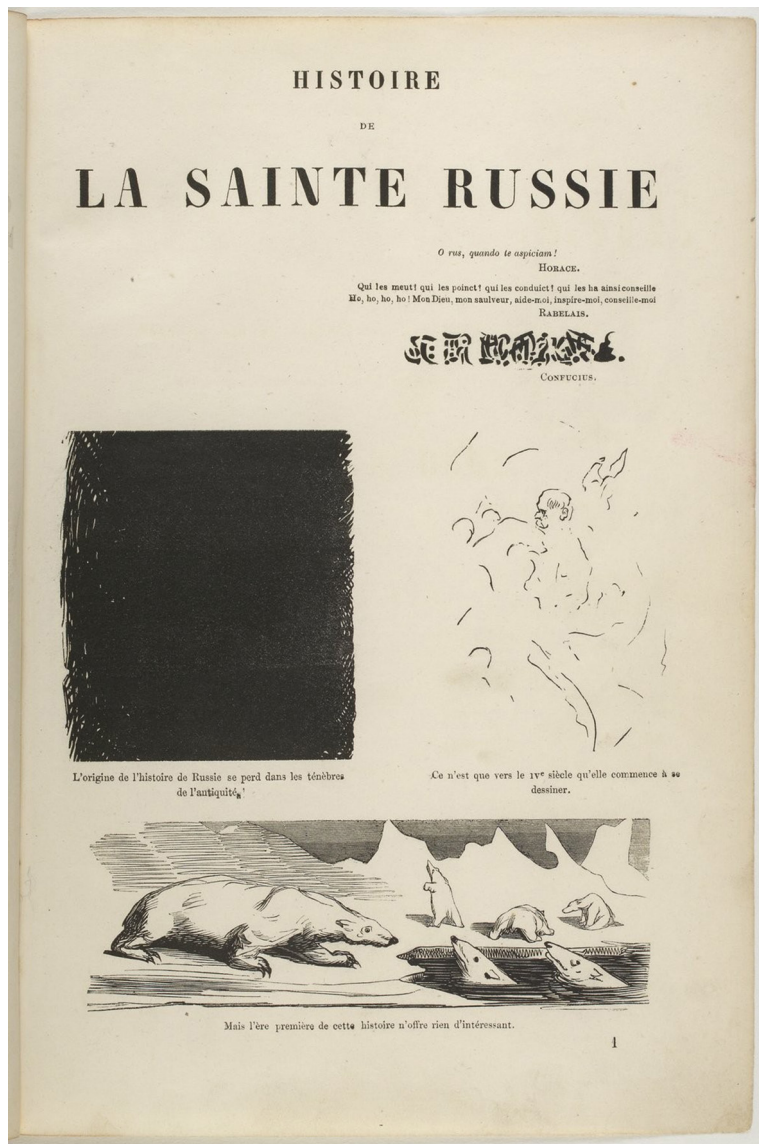
9 Hillary L. Chute, *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics and Documentary Form* (Belknap Press 2016) 19.

10 Langeveld, 'Stilte en (on) zichtbaarheid' en Spanjers, 'Collaboratie in strip'.

11 Lesage, 'La bande dessinée', 9-13. Zie ook Alain Vaillant, 'Rire de l'histoire et comique absolu: la

Sainte Russie de Gustave Doré', *Écrire l'histoire* 10 (2012) 89-100. DOI: www.doi.org/10.4000/elh.222; Gustave Doré's *Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie* (Parijs: J. Bry aîné 1854) is online beschikbaar via Gallica, Bibliothèque nationale de France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1044804x>. textelimage. Opmerkelijk is dat al op het titelblad van Doré's werk vermeld wordt dat zijn bronnen bestaan uit teksten van diverse historici en schrijvers.

12 Chute, *Disaster Drawn*, 222.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

▲ **Figuur 1.** Gustave Doré, *Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie* (Parijs: J. Bry aîné 1854) 1.

Publiek domein, Gallica, Bibliothèque de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448o4x/f13.item.textelimage>.

de oudheid' (Figuur 1).¹³ Donkere vlekken duiken twee pagina's later weer op wanneer een gedrukte tekst grotendeels bedekt is met inkt, waarbij de inktpot en de ganzenveer terugkeren in de inktvlek zelf (Figuur 2).

Sterker nog, deze gedeeltelijk gewiste tekst begint met de erkenning dat er voldoende 'serieuze' en 'authentieke' documentatie beschikbaar is waar de gewetensvolle historicus rekening mee kan houden. De tekst gaat verder met het geven van een valse, en pretentieuze nauwgezette, afstammingsgeschiedenis van de Slaven, die steeds onleesbaarder wordt door onmogelijke, dubbel getypte of zelfs uit de regel brekende woorden, waarna hij bezwijkt aan de duisternis van de inktvlekken. Het is moeilijk om deze vlekken niet te verbinden met de iconische bloedspatten – de enige kleuraccenten in het album – waarvan de eerste paginagroot verschijnt als een samenvatting van de daden van Ivan de Verschrikkelijke, terwijl de tweede zich over de helft van de Zwarte Zee verspreidt.¹⁴

Al vroeg in zijn stripverhaal laat Doré ook de abstractie van de stripvorm zelf zien (Figuur 3). Terwijl hij ironisch verwijst naar de cruciale spanning – de noodzaak om de lezer te vermaken en geboeid te houden – die veel stripverhalen drijft, houdt Doré, zogenaamd op advies van zijn redacteur, vast aan de lege kaders die een gebeurtenisloze eeuw in de Russische geschiedenis voorstellen. Zo blijft hij trouw aan de vermeende taak van historici om niets weg te laten en aan de taak van de striptekenaar om de interesse van de lezer vast te houden. De lezer kan misschien geïntrigeerd of verbaasd zijn door deze tegelijkertijd ondeugende en vernieuwende kunstgreep van ongelijke kaders die de pagina ritmeren. Maar waar die kaders zelf *gutter* worden – de bij strips gebruikelijke lege tussenruimtes – vangt die leegte ook op treffende wijze alle hiaten in de geschiedschrijving, zelfs in de meest complete versies daarvan.

Van contextuele achtergrond naar belichaamde historiografie

Door gebruik te maken van de specifieke mogelijkheden van de strip als medium kunnen historische strips de leemtes in de historiografie aan de orde stellen en commentariëren, en bieden ze kansen om die hiaten op te vullen. De hedendaagse historiografische strip is vaak gelaagd door het bevragen van beelden en is gebaseerd op zowel archiefonderzoek als op een combinatie van diverse stijlen en collages. Zo ontstaat een archief dat is geselecteerd uit meerdere archieven, waarbij geenszins wordt verzwegen vanuit welke positie de verteller spreekt en wat diens persoonlijke betrokkenheid bij het verhaal is.

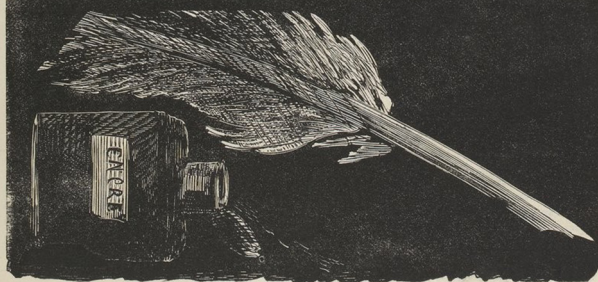
Deze positionaliteit staat vaak centraal, zoals bijvoorbeeld in de drie *graphic novels* over collaboratie tijdens de Tweede Wereldoorlog die Spanjers analyseert. Deze zijn op ongemakkelijke wijze geworteld in de familiegeschiedenissen van de stripmakers en het zwijgen waarmee deze

13 Original: '(l)'origine de la Russie se perd dans les ténèbres de l'antiquité'. Doré, *Histoire*, 1.

14 Doré, *Histoire*, 89, 97.

monde ce diorama. Ce point de
et remarquez a
gagne la rive op
ne sait plus où
Mes empenchis

tique éclairci, entrons courageusement dans l'histoire
vous êtes une chose qui va tout accommoder
ce Oriswplchwis opus
la suite de
mort avec cetute.



zijn omgeven. Fantasierijke tekeningen kunnen onmogelijke ontmoetingen en confrontaties verbeelden tussen verschillende generaties en zelfs tussen levenden en doden, en kunnen zowel het onzegbare vertolken alsook hetgeen gezegd moet worden.¹⁵ Een soortgelijke dynamiek is waarneembaar in de *graphic novels* die Langeveld bespreekt, waarin historische stiltes worden weergegeven en die vaak in verband staan met medeplichtigheid aan onderdrukking en zelfs vormen van collectief geheugenverlies.¹⁶ Zoals Chute stelt: ‘this is what the form of comics always does best: enacting, rather than only thematizing, the relationship between past and present.’¹⁷ Het verleden wordt levende materie in alle hier besproken strips. Wat verschilt zijn de persoonlijke betrokkenheid van de auteurs en de aard van de vragen die de strips oproepen.

In zijn essay in stripvorm biedt Tobi Dahmen ons cruciale inzichten vanuit het perspectief van de stripmaker, die verschillende informatiebronnen met zorg en respect in kaart brengt en distilleert om een verhaal te creëren dat geworteld is in historische documentatie en tegelijkertijd mogelijkheden biedt voor empathische betrokkenheid. Dit laatste wordt gemedieerd door de hoofdpersonen van het verhaal.¹⁸ De auteursavatar belichaamt op zijn beurt momenten van zelfbewustzijn en legt daarmee de onderliggende structuur van de verhalen bloot: het zogeheten *système de la bande dessinée* van Thierry Groensteen. Deze zorgvuldige verweving van beelden bepaalt de structuur van strips, maar ook de zeer specifieke herinneringspraktijken.¹⁹ In onze inleiding van het boek *Comics Memory* stellen Benoît Crucifix en ik drie vormen van herinneringspraktijken voor die zich in strips ontfouten: de individuele herinnering, het collectief geheugen en het geheugen van het medium, die sowieso heel vaak nauw met elkaar verweven zijn, maar misschien nergens zo sterk als in historische strips.²⁰ De eerste twee zijn al zichtbaar in het tekenen van het verleden zelf. Zoals Dahmen uitlegt: ‘Een tekening is altijd een interpretatie. Maar daarin liggen ook juist de kansen.’²¹ Een gebaar, of een spoor, zoals Philippe Marion heeft uiteengezet, is zowel een persoonlijk spoor (dat niet moet worden verward met de identiteit van de auteur, maar er een vertolking van is) als een stilistische onderhandeling tussen de kunstenaar of graficus en puur vakmanschap.²² Tekeningen veroorzaken daarom een

15 Spanjers, ‘Collaboratie in strip’.

16 Langeveld, ‘Stilte en (on)zichtbaarheid’.

17 Chute, *Disaster Drawn*, 235.

18 Tobi Dahmen, ‘Van bron naar beeld. Hoe teken je een historische strip?’, *BMGN – LCHR* 141:3 (2026). DOI: <https://doi.org/10.51769/bmgn-lchr.26626>.

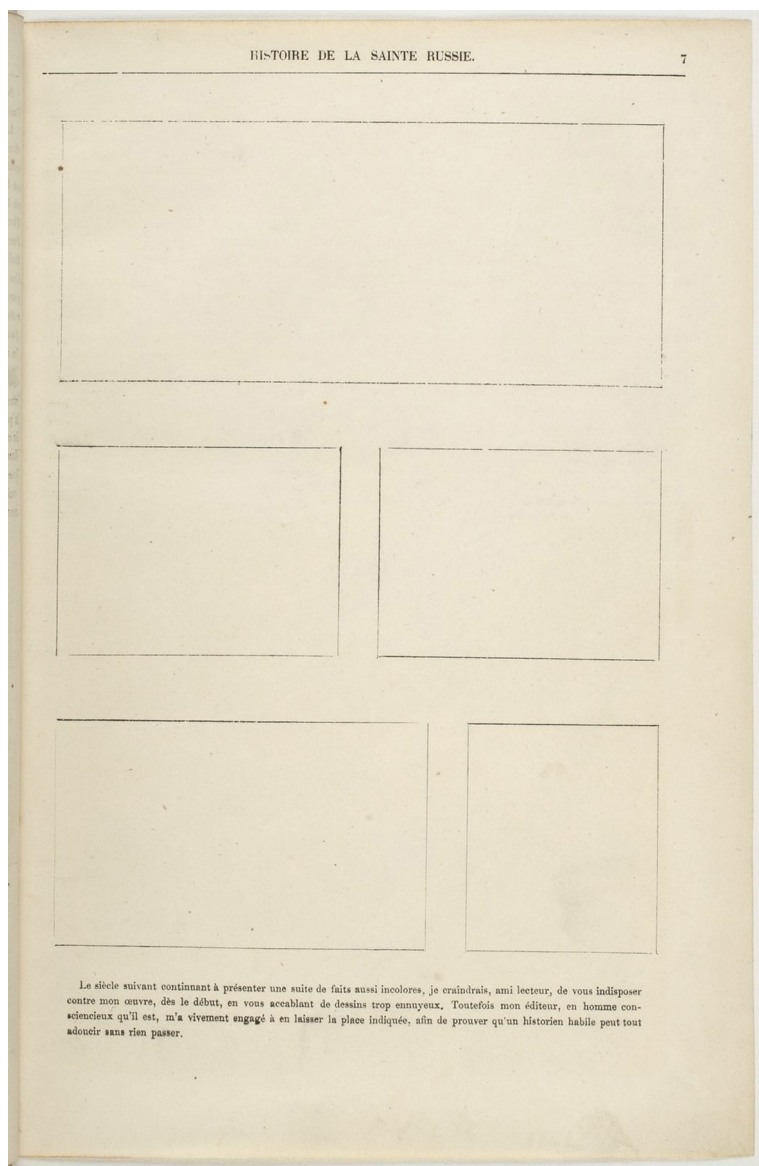
19 Thierry Groensteen, *The System of Comics* (vertaald uit het Frans door Bart Beaty en Nick

Nguyen) (University Press of Mississippi 2007) 145-159.

20 Maaheen Ahmed en Benoît Crucifix, ‘Introduction: Untaming Comics Memory’, *Comics Memory: Archives and Styles* (Palgrave 2018) 1-12. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-91746-7_1.

21 Dahmen, ‘Van bron naar beeld’.

22 Zie Philippe Marion, *Traces en cases: Travail graphique, figuration narrative et participation*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Figuur 3. Gustave Doré, *Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie* (Parijs: J. Bry aîné 1854) 7.

Publiek domein, Gallica, Bibliothèque de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448o4x/f19.item.textelimage>.

zekere vertraging in de manier waarop de verhalen – inclusief het zichtbare proces van hoe het verleden wordt omgezet in een verhaal – zullen worden waargenomen. Spanjers wijst in dat verband op het magisch-realistische vermogen van de tekening, dat duidelijke antwoorden of oplossingen voorkomt.²³

Véronique Bragard en Alicia Lambert hebben benadrukt hoe de veelstemmigheid en de intermediale mogelijkheden van strips ook ruimte creëren voor dekoloniale verhalen die het bestaande narratief decentreren en zo plaats bieden aan personen en geschiedenissen die niet vertegenwoordigd of zelfs vergeten zijn.²⁴ Veel recente historische strips streven ernaar een alternatief begrip van het verleden te tonen, een ‘geschiedenis van onderaf’, vanuit het perspectief van individuen die vaak worden vergeten en die weinig te zeggen hebben in de officiële geschiedschrijving, of vanuit nieuwe mogelijkheden om bekende verhalen te herschrijven, zoals Jean Dytars *#J'accuse...!* of Michaël Matthys' krachtige en abstracte *Kurtz*.²⁵ In dit forum bouwt Langeveld voort op deze observatie door te laten zien hoe strips grotendeels onvertelde Nederlandse en Belgische verhalen rond kolonisatie en de blijvende erfenis daarvan introduceren en herschrijven.²⁶ Dergelijke herinterpretaties vragen om het aanpakken van wat onbekend en soms zelfs onkenbaar was: de hiaten en stiltes van de geschiedenis. De Nederlandstalige strips die in dit forum onder de loep worden genomen passen dus binnen bredere transnationale tendensen om via strips zich met het verleden te engageren en dat verleden tegelijkertijd te bevragen.

Dergelijke zelfreflectie kan verbonden worden aan strips die een zeker zelfbewustzijn in zich dragen dat inherent is aan de vorm zelf. Deze vorm lijkt haar eigen processen bloot te leggen, zoals de volgorde en de *flow* van de verhalen. Maar zoals Chute opmerkt: ‘while comics is a form that is constantly aware of its own mediation, that is by no means the most interesting aspect of its form. Rather, what is most interesting is *how* it displays, inscribes and marks’.²⁷ De mogelijkheid om complexe interpretaties in strips te presenteren hangt daarom nauw samen met de gebruikte vorm, vooral wanneer deze wordt toegepast op manieren die ver afstaan van de conventies van de strip waarin de nadruk lag op leesgemak. Ongeacht de verschillen tussen individuele stripverhalen wordt het verleden tot leven gewekt en is ze voortdurend

du lecteur – essai sur la bande dessinée (Presses universitaires François Rabelais 2025).

23 Spanjers, ‘Collaboratie in strip’.

24 Véronique Bragard en Alicia Lambert, ‘(Un) drawing Belgium's Colonial Monuments: Comics' Engagement with Decolonial Debates’, *Memory Studies* 14:6 (2021) 1185-1207. DOI: <https://doi.org/10.1177/17506980211054292>.

25 Zie i.v.m. het eerste Margot Renard en Jean Dytar, ‘Jean Dytar et l'appropriation des images iconiques de l'affaire Dreyfus dans *#J'accuse...!*’, *Entre-Temps*, 31 mei 2022. <https://entre-temps.net/jean-dytar-et-lappropriation-des-images-iconiques-de-laffaire-dreyfus-dans-jaccuse-i/>. Geraadpleegd 31 augustus 2026.

26 Langeveld, ‘Stilte en (on)zichtbaarheid’.

27 Chute, *Disaster Drawn*, 18.

in beweging, van kader tot kader. Deze verrijzenis van het verleden is vrij letterlijk in het *Suske en Wiske*-album *Het lijdende Leiden*. De Dobbeleer biedt een grondige contextualisering van dit album en benadrukt hoe de albumreeks een veranderende omgang met het verleden weerspiegelde, die aan de veranderende marketingstrategieën en doelgroepen van Vandersteen, zijn Studio en de uitgevers werd aangepast. De hoofdpersonages van deze familiestrip worden door de geschiedenis geteleporteerd en zij gaan zelf historische figuren belichamen door letterlijk, dat wil zeggen fysiek, een dik boek binnen te gaan dat hen opslokt, waarbij ze aangemoedigd worden door een boekenwurm die is gekleed als de onzichtbare man.²⁸

Belichaming heeft een centrale rol gekregen in hedendaagse stripverhalen die worstelen met weinig bekende en obscure geschiedenissen. In haar bespreking van Joe Sacco's *Footnotes to Gaza* wijst Chute erop dat de voetnoten in de titel kunnen worden gelezen als metonymieën voor Palestijnse lichamen die herhaaldelijk naar de voetnoten van de geschiedenis worden verbannen, min of meer vergeten, vooral door het gebrek aan geverifieerde doodsoorzaken en exacte aantallen. Stripjournalistiek zoals deze, die een verzwegen verleden en heden aan de hand van de striptekenaars eigen actieve inbreng tracht te reconstrueren, aldus Chute, 'intertwines embodiment with citation, underscoring the relationship between bodies and archives.'²⁹ Strips brengen dan niet alleen het verleden tot leven, maar ook individuen en lichamen, waarvan de specifieke kenmerken alleen maar kunnen worden bedacht aangezien ze 'vergeten' zijn, tot 'afval' gedegradeerd doordat ze weggelaten zijn uit institutionele archieven die per definitie niet alles kunnen opslaan, maar die ook het resultaat zijn van bewuste keuzes van in- en uitsluiting. Meer nog, ze zijn ook uit het publieke discours gewist en, uiteindelijk, uit het collectieve geheugen, waardoor ze onderdeel zijn geworden van een kunstmatige waas van eindeloze gruweldaden.³⁰ Chute benadrukt dat de herinnering als zodanig belichaamd is, nauw verbonden met specifieke mensen en ruimtes, en sluit haar bespreking van Sacco's stripjournalistiek af door te benadrukken dat 'embodiment in comics – on the page, and in the mark, an index of the body – is a kind of compensation for lost bodies, lost histories.'³¹ Rebecca Scherr heeft laten zien hoe een dergelijke belichaming, met name de aanwezigheid van handen op de strippagina, sensorische visualiteit kan genereren, een term die Laura Mulvey introduceerde voor filmische beelden die een aanraking oproepen.³² In strips

28 De Dobbeleer, 'Het vergrote vaderland'.

29 Chute, *Disaster Drawn*, 246.

30 Hierbij denk ik aan Aleida Assmann's 'Seven Forms of Forgetting' (Amsterdam, H401 2014), <https://h401.org/2014/10/forms-of-forgetting/7584/>. Zie ook Paul Ricoeur, *Memory, History Forgetting* (vertaling Kathleen Blamey en David Pellauer) (University of Chicago Press 2004) 412-456.

31 Chute, *Disaster Drawn*, 252.

32 Rebecca Scherr, 'Shaking Hands with Other People's Pain: Joe Sacco's *Palestine*', *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 46:1 (2013) 19-36. DOI: <https://doi.org/10.1353/mos.2013.0004>. Vgl. Szép, die het begrip *dwelling* introduceert als een gedeelde intersubjectieve ruimte die door de auteur en de lezer wordt ingenomen. Eszter

biedt sensorische visualiteit – zoals de momenten waarop handen worden geschud in Sacco's *Palestine*, of andere vormen van aanraking en pogingen om ondanks verschillen een fysieke band te creëren – nieuwe mogelijkheden voor empathische verbindingen.³³

Het is hier dat de strip zich als een relationele kunstvorm ontvouwt, naast ook een sequentiële kunstvorm te zijn. Het gaat daarbij niet zozeer om een lineaire ontwikkeling van kader naar kader of om de waarneming van de gehele compositie van de pagina door de lezer, maar om zowel het leggen, het hertekenen, als het ongedaan maken van verbanden, vaak op een zeer menselijk niveau.³⁴ Kunstcriticus Nicolas Bourriaud stelde het idee van relationele esthetiek voor om de hedendaagse kunst uit de jaren negentig te begrijpen. Deze kunst toonde een grote interesse in de mens, en met name in menselijke interacties en sociale contexten. Door de relationaliteit van kunst te koppelen aan de rol van kunst in het algemeen – aangezien alle kunst steunt op het tot stand brengen van een verbinding met de toeschouwer – benadrukt Bourriaud hoe kunstenaars zoals Maurizio Cattelan en Rirkrit Tiravanija mogelijkheden voor contact en ontmoetingen tussen mensen vormgeven. Een vergelijkbare relationaliteit is ook te vinden in strips. Hoewel deze relationaliteit verankerd is in de vorm, die steunt op verbanden tussen en over de kaders heen (zoals samengevat in Thierry Groensteens eerder genoemde invloedrijke notie van 'weven')³⁵, strekt ze zich verder uit tot het animeren van verschillende vormen van historische ontmoetingen. En in verschillende recente historische strips gaat het ook over het aanpakken van de hiaten die officiële historische verhalen hebben gecreëerd.

Dit geldt met name voor historische strips die fragmenten uit het verleden een menselijk gezicht willen geven, variërend van volledig fictief tot feitelijk onderbouwd. Deze menselijkheid is verweven met, en wordt effectief gemaakt door, het historische gewicht dat aan verschillende tekeningen wordt toegekend, maar ook door de benaderingen aan te passen aan een veranderende beeldcultuur. Door de materie van de geschiedenis te herwerken, te verlevendigen en te belichten vanuit diverse invalshoeken die al te lang versluierd of genegeerd werden, cultiveren historische strips een dynamisch terrein dat zich ontvouwt in interactie met individuele en collectieve verhalen en persoonlijke en officiële narratieven. Zo bieden ze

Szép, *Comics and the Body: Drawing, Reading and Vulnerability* (Ohio State University Press 2020) 12-13.

- 33 Zie bijv. Maaheen Ahmed, 'The Hug: Children in Comics Rewritings of History', *Contemporary French and Francophone Studies* 29:2 (2025) 186-202. DOI: <https://doi.org/10.1080/17409292.2025.2488610>.

- 34 Pierre Fresnault-Deruelle, 'Du linéaire au tabulaire', *Communications* 24 (1976): La bande

dessinée et son discours, 7-23. DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1976.1363>. Zie voor de verbanden tussen strips en hun eigen archieven: Benoît Crucifix, *Drawing from the Archives: Comics Memory in the Contemporary Graphic Novel* (Cambridge University Press 2023).

- 35 Groensteen, *System of Comics*.

nieuwe mogelijkheden voor het opvullen van hiaten uit het archief en het ter discussie stellen van collectieve amnesie, en scheppen ze – althans in ideale situaties – ruimte voor nieuwe, emotioneel toegankelijke, alternatieve geschiedenissen. Op deze manier kunnen historische strips een rol vervullen die vergelijkbaar is met het antropologische begrip van literatuur als een manier om kennis (emotioneel, sociaal, historisch) te verschaffen, of van media als menselijke verlengstukken.³⁶

Hoewel het karikaturale spel in stripverhalen als Doré's *Histoire de la Sainte Russie* of de humoristische benadering in de *Suske en Wiske*-albums ver verwijderd lijken van de gelaagde verhalen in de hedendaagse stripjournalistiek en grafische memoires, zijn de humor of op zijn minst het zelfbewustzijn van het medium – van de hand achter de getekende pagina's – nooit volledig afwezig in de meest serieuze benaderingen van het verleden in strips, zoals we kunnen zien in de strip van Dahmen. Bovendien spelen dergelijke voorbeelden een rol bij het afstemmen van wisselende niveaus van betrokkenheid en afstand, vooral wanneer strips verwoestende geschiedenissen en collectieve en individuele trauma's behandelen die de grenzen van het begrip op de proef stellen. Wanneer ook deze 'levende materie' van de geschiedenis in een stripvorm wordt omgezet, laat deze ons wegglijden in de tussenruimtes van het onbekende, het over het hoofd geziene, het vergetene en zelfs het te veel om te weten, om ons vervolgens weer omhoog te tillen. Dan kunnen we wellicht het verleden met nieuwe ogen heroverwegen en zijn we daarbij gewapend met nieuwe kennis die zowel verankerd is in feiten als in emotioneel begrip. Aangezien strips vertrouwd zijn met het idee van tussenruimtes, hun valkuilen maar ook hun mogelijkheden, zijn ze misschien ook een ideale vorm om datgene terug te winnen dat verloren is gegaan in diverse herinneringspraktijken,³⁷ of dat opgeofferd is aan blinde vlekken en vooroordelen, of simpelweg voortkomt uit een gebrek aan begrip of een gebrek aan bereidheid om te willen begrijpen.

Maaheen Ahmed is gewoon hoogleraar bij de vakgroep Letterkunde aan de Universiteit Gent. Ze heeft talrijke publicaties over strips op haar naam staan. Ze publiceerde onder meer *Monstrous Imaginaries: The Legacy of Romanticism in Comics* (2020) en *Openness of Comics* (2016) en redigeerde *The Cambridge Companion to Comics* (2023). Samen met Benoît Crucifix verzorgde ze de bundel *Comics Memory: Archives and Styles* (2018). Haar artikelen verschenen onder meer in *Journal of Graphic Novels and Comics*, *Comicalités*, en *European Comic Art*. Vanaf 2018 tot 2024 was ze PI van het ERC-project 'Children in Comics: An Intercultural History from 1865 to Today'. E-mail: Maaheen.Ahmed@UGent.be.

36 Geïntroduceerd door Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology* (Johns Hopkins University Press 1993), maar ook aanwezig in Rita Felski, *Uses of Literature*

(Wiley-Blackwell 2008) 77-104. Vgl. ook Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (Routledge 2005).

37 Zie Assmann, 'Seven Forms of Forgetting'.