

Krisis

SYBERBERG

BOLTANSKI

TARANTINO

GIACOMETTI

HOFLAND

BACON

EN ANDEREN

DE BOODSCHAP VAN DE KUNST

N°61 december 1995

Beelden van het verleden

EEN INSTALLATIE VAN CHRISTIAN BOLTANSKI

Renée van de Vall

De vooronderstelling dat kunst met een boodschap iets bijzonders zou zijn waar speciaal aandacht aan moet worden besteed, is inderdaad decennia lang een algemeen aanvaarde opvatting geweest, in elk geval waar het om de beeldende kunsten gaat. Kunst was autonoom, heette het in de modernistische kunsttheorie; haar primaire interesse lag in het onderzoeken en problematiseren van de mogelijkheden van het medium. Het willen verkondigen van opvattingen of meningen leek daar al bij voorbaat mee in strijd te zijn: artistiek interessante vormexperimenten verdragen zich slecht met goede verstaanbaarheid. Kunst met een boodschap zou daarom artistiek gezien conservatief zijn, waarbij als afschrikwekkende voorbeeld van engagement in de kunst meestal het sociaal realisme wordt opgevoerd.

Toch is het de vraag of er ooit wel kunst *zonder* boodschap is geweest — als we boodschap tenminste niet al te krapjes definiëren, en als we kunst onderscheiden van pure decoratie. Wanneer we onder 'boodschap' meer verstaan dan een expliciete politieke uitspraak in de trant van: "alle macht aan het proletariaat", maar daar datgene onder begrijpen wat de maker van een schilderij of beeld wilde overdragen, dan blijkt de meest formeel ogende kunst nog iets te melden te hebben. Of het nu Rothko's zwevende kleurvlakken zijn of Mondriaans uitgebalanceerde composities, om het bij de twintigste eeuw te houden, Picasso's gefragmenteerde gitaren of Matisse's dansers, altijd gaat het ergens over. Over waarneming, over emoties, over het leven — en soms ook over het proletariaat.

Het is altijd een geliefd maar ondankbaar tijdverdrijf van esthetici geweest om definities van kunst te formuleren, zeker als daar de beeldende kunst van na Duchamp (het urinoir) en Warhol (de Brillodozen) onder moest vallen. De natuurgetrouwe weergave van de zichtbare werkelijkheid verdween als criterium met de abstractie definitief van het toneel, de ambachtelijke arbeid van de schilder of beeldhouwer met de *ready made*. Het zichtbare uiterlijk van het tastbare object was na het conceptualisme ook al niet meer nodig. En wie weet kunnen we binnenkort de bedenker van het concept oplossen in een open netwerk van makers en gebruikers die via Internet interactief breien aan iets dat we eerder een kunstproces dan een kunstwerk kunnen noemen.

Maar als we dan toch nog een soort van definitie zouden willen geven die minder nietszeggend is dan 'kunst is wat wij museumbezoekers, of de kunstwereld, of de netwerkgebruikers, kunst noemen', dan komen we snel op een of andere inhoudelijke typering uit. Een zeer handzame is van Arthur Danto, die kunst karakteriseert als transfiguratie, een metaforische vorm van representatie die "iets laat zien als iets". (1) Zoals Rembrandt Hendrickje Stoffels laat zien als Bathseba, laat

Rothko kleur zien als emotie — en zegt daarmee impliciet evenveel over emotie als over kleur. Duchamp laat een urinoir zien als kunst — en zegt met dat gebaar van alles over de institutie 'kunst'. 'Zeggen' is hier meestal al teveel gezegd: het gaat veelal om een laten zien, laten voelen of laten meemaken, waarbij de verbale weergave van wat je dan ziet of voelt of meemaakt een soort van parafrase is, even verhelderend, maar net zo min vervangend, als de uitleg dat is bij een gedicht.

Als we Danto's karakterisering overnemen, is 'kunst met een boodschap' een tautologie. Alle kunst heeft dan een boodschap, in de zin dat ze iets heeft te laten zien als iets. Het thema 'kunst met een boodschap' wordt pas een probleem, wanneer 'boodschap' komt te staan voor een expliciete stellingname op moreel of politiek gebied. Dan heeft Picasso's *Femme à la Guitare* opeens geen boodschap meer, maar zijn *Guernica* nog wel. Wat het probleem is, kan ook aan de *Guernica* worden duidelijk gemaakt. Hoewel iedereen weet dat het schilderij een aanklacht is tegen de Duitse bombardementen op een Baskisch stadje zonder veel strategische waarde, is het nog niet eenvoudig precies te zeggen wat het schilderij voorstelt en waar de verschillende figuren voor staan. Herkenbare verwijzingen naar de in de Burgeroorlog strijdende partijen zijn er niet. Angst, pijn, wanhoop en chaos zijn op een overweldigende wijze verbeeld — maar nergens wordt 'Dood aan Franco' geroepen, of 'Leve de Republiek'. In eerdere stadia van het schilderij waren wel communistisch ogende gebalde vuisten te zien, maar in de uiteindelijke versie heeft Picasso die wijselijk weggelaten. Een te expliciete uitspraak had het schilderij krachteloos en overbodig gemaakt.

Danto analyseert de retorische structuur van kunstwerken naar analogie van wat Aristoteles schrijft over de *enthymeme*, de redenering met een missende conclusie of premisse. (2) De retorische vraag is een voorbeeld van een *enthymeme*. 'Want wie zou het niet met mij eens zijn...?' vraagt de spreker en de luisteraar denkt als vanzelf: "Niemand". De retorische effectiviteit van de *enthymeme* ligt erin dat de luisteraar aanvult wat er in de redenering ontbreekt en zich daardoor identificeert met die redenering. 'Niemand' denkt hij, en heel even vindt hij dat ook; als de figuur goed werkt zal hij zelfs even een lichte verontwaardiging voelen voor degene die het waagt het met de spreker oneens te zijn, ook al was hij voordat de vraag gesteld werd nog zelf zo iemand.

Socrates wist het al: een gedachtengang wordt des te overtuigender op een publiek overgebracht, als dit zelf een deel van die gedachtengang moet voltrekken. Het risico is uiteraard dat het publiek iets van de redenering mist; maar als het inderdaad doet wat de redenaar hoopt, zal het veel minder kritisch zijn, en eerder denken wat het geacht wordt te denken, dan wanneer de redenering geheel was uitgesproken. Kunst werkt niet zozeer met redeneringen als met kleuren en vormen, voorstellingen en ervaringen, maar de structuur van haar 'boodschap' heeft veel met die van de *enthymeme* gemeen. Daar mist ook iets in. Hoe meer het publiek het missende met eigen ervaring of herinnering aanvult, des te meer het zich identificeert met de door het werk gepresenteerde manier van kijken, en des te sterker de indruk zal zijn die het werk maakt. 'Dood aan Franco' laat niets te vragen of te beleven meer over; de *Guernica* des te meer.

Daarmee is alleen nog maar iets gezegd over de manier waarop kunst beter *niet* te werk kan gaan. Want er is veel meer nodig om een ervaring of manier van kijken overtuigend over te brengen dan simpelweg iets weg te laten uit wat je had willen laten zien. Een kunstwerk overtuigt als een imaginatief geheel van ervaringen. Of zoals Cor Blok schreef in een mooi artikel over de zogenaamde 'slachtofferkunst' in het theater:

"Datgene wat de toeschouwer overtuigt van de 'werkelijkheid' van het gebeuren op het podium — ook als dat afwijkt van wat hij tot dan toe als 'werkelijkheid' erkend heeft — is het bouwsel van bewegingen, geluiden, kleuren, dat mede door de lichamen van de dansers en acteurs wordt gerealiseerd. Daarbinnen krijgen de lichamen hun betekenis, zoals de herinneringen aan de doorwaakte werkelijkheid in een droom hun betekenis krijgen binnen het totaal, de atmosfeer, de ongrijpbare structuur van de droom. Hoe frustrerend ook voor wie via de kunst de wereld wil veranderen, op zulke onwettelijkheden blijft ook het theater aangewezen — for better or for worse." (3)

Datzelfde kun je zeggen voor de beeldende kunst. Of een werk ons overtuigt van zijn manier van de wereld zien, hangt er helemaal van af of het erin slaagt onze verbeelding te prikkelen, ons ertoe te brengen ons in te leven in een wereld of een ervaring die niet de onze is. Dat doet het bij gratie van zijn visuele vorm, van de ervaringen, de emoties, de associaties en herinneringen die het oproept, bij gratie van het verhaal dat het vertelt, en vooral van de manier waarop het dat alles tot een onwettelijk werkelijk geheel maakt.

Réserve-Déetective II

Hoe onze verbeelding geprikkeld wordt kan ik alleen maar laten zien door een verhaal te vertellen over een kunstwerk dat daar naar mijn mening in geslaagd is. Als 'onwettelijke werkelijkheid' slaagt het er in, een voorbijgaande werkelijkheid die aan realiteit verloren heeft, nieuwe werkelijkheid te geven. Het is kunst met een boodschap — misschien zou je beter kunnen zeggen: kunst die een problematiek articuleert — maar die boodschap blijft impliciet, in te vullen of af te leiden door een kijker die betrokken wordt in een complexe ervaring.

Het gaat om een installatie van Christian Boltanski. Boltanski is geboren in 1944 in Parijs, en daar woont en werkt hij nog steeds. Hij noemt zichzelf schilder, maar schilderen doet hij nauwelijks. Hij maakt boekjes, verzamelingen van meubels of gebruiksvoorwerpen die hij tentoonstelt, mobiles en installaties. Veel van dat werk heeft een indirecte relatie tot de Holocaust.

Zoals zoveel beeldende kunst tegenwoordig, belichaamt Boltanski's werk een kritisch onderzoek van gegevens van de hedendaagse beeldcultuur. Dit werk probeert een nieuw soort pregnantie te geven aan ons besef van de realiteit van de Holocaust. Die realiteit lijkt 'ontwettelijk' door de overvloed aan beelden, zowel uit de Tweede Wereldoorlog zelf als uit latere oorlogen en volkerenmoorden, die ons met gruwelijk lijden confronteren. Boltanski's werk visualiseert dit verlies aan werkelijkheid en brengt daardoor het verleden gevoelsmatig dichterbij. Maar in die

opzet kan het alleen slagen door ons als kijker zelf de nodige associaties te laten leggen. In eerste instantie roept de installatie veel algemenere en heel herkenbare persoonlijke ervaringen op van tijd, dood, verlies en herinnering. Vervolgens gaat het werk ook over de rol van fotografische representatie met betrekking tot die ervaringen. Pas in de laatste plaats, bijna terloops, kom je er als kijker toe dat wat het werk je laat beleven en denken, te betrekken op het bredere historische kader van de Holocaust.

De naam van de installatie is *Réserve-Détective II*. (Zie illustratie op p. 66) Ze maakte deel uit van een overzichtstentoonstelling van Boltanski's werk in het Van Abbemuseum in 1990. Het werk bestond uit een aantal houten stellingkasten, van het soort dat je gebruikt om boeken of archieven of voorraden op te slaan. Daarin waren een groot aantal eenvoudige kartonnen dozen van verschillend formaat opgestapeld. Op iedere doos was een kleine portretfoto geplakt en was een datum geschreven. Bovenaan de stellingkasten waren kleine zwarte lampjes bevestigd, waarvan de snoeren omlaag hingen. De lampjes brandden met een zacht licht.

De kasten waren in een hoekvorm opgesteld tegen twee wanden van de zaal. Je kwam de zaal binnen door een opening in de installatie, wat inhield dat de kasten en de dozen fysiek dichtbij waren: je werd erdoor omringd. De foto's waren verschillend van grootte; het waren foto's van verschillende mensen, mannen en vrouwen en kinderen van allerlei leeftijden. Het waren verschillende mensen, maar ze waren ook gelijk en anoniem: omdat het er zoveel waren, en omdat hun foto's op gelijksoortige dozen waren geplakt. En ook de data droegen bij tot die gelijkheid: het waren allemaal dagen in 1972. Waren die mensen op die dagen overleden? Of werden ze alleen maar op die dag gefotografeerd? De titel van het werk geeft daar uitsluitsel over. Zoals veel van Boltanski's titels verwijst deze titel (*Réserve*) naar het bewaren, archiveren of reconstitueren van wat voorbij is. *Détective* is de naam van een Frans blad over misdaad, waar Boltanski deze foto's uit heeft geknipt; hoogstwaarschijnlijk zijn de geportretteerden dus in 1972 gestorven. (4) Het was niet duidelijk of er ook iets in de dozen zat, maar omdat de fotootjes als labels dienden, leek het alsof er zich iets van de levens van al die mensen in die dozen bevond. Het zachte licht van de lampjes gaf aan het geheel een sfeer van aandachtigheid en van gedenken, als dat van kaarsen in een kerk. Toch hadden die lampjes ook iets mechanisch en onverschilligs.

Dit werk belichaamde een intense tegenstelling, die de emotionele werking ervan heel sterk maakt. Het maakte de vernietiging van individualiteit zichtbaar die het voorbijgaan van de tijd teweegbrengt; en tegelijkertijd was het een laatste zijgende groet aan al die onbekende mensen die de toeschouwer vanaf hun fotootjes aankijken — maar niet zozeer aan hen in het bijzonder, maar aan al diegenen die door tijd, dood of vergeten van ons gescheiden zijn. We weten niet meer wie die jongens, meisjes, oude mannen, jonge mannen, vrouwen zijn. De tijd heeft hun identiteit uit ons collectieve geheugen gewist. Zelfs de kunstenaar kan hun individualiteit niet meer terugbrengen. Hij kan alleen van het verlies getuigen en ons daardoor doen beseffen dat we iets verliezen. Het werk is tegelijkertijd wreed en troostend. Het nodigt je uit om aan je eigen verloren geliefden te denken, aan je eigen onvermogen om ze duidelijk en levendig voor de geest te halen, aan je pogin-

gen om ze fysiek bij je te houden. Dat is de primaire betekenis van de installatie, en alle secundaire betekenissen werken alleen maar bij gratie van deze eerste, imaginaire emotionele ervaring.

Op een tweede niveau nodigt de installatie je uit tot een reflectie op de invloed van fotografische representatie op persoonlijke herinnering en identiteit. Boltanski's behandeling van de fotografie komt dicht bij Barthes' verbinding van fotografie en dood in *La chambre claire*. (5)

Iemands individualiteit lijkt verbonden te zijn met diens naam. In een columbarium, zoals crematoria die hebben, worden de urnen met het as van de overledenen opgesteld als dossiers in een archief: rijen en rijen van identieke vazen, waarvan alleen de naamplaatjes verschillen. Boltanski's doden hebben niet eens namen. Ze hebben alleen nog hun fotootjes, en dat is tegelijkertijd meer en minder. We weten niet meer *wie* ze zijn, een wetenschap die aan een naam gebonden lijkt te zijn. Maar wat weten we door een naam? In de foto's zien we iets anders dan een naam ons zou kunnen geven: een glimlach, een bedachtzame blik, droevige ogen; een leeftijd, geslacht, gezicht. De foto's herinneren ons op een levendiger manier aan hun persoonlijkheden dan de namen gedaan zouden hebben. Maar hun stemmen zwijgen, hun levens en ervaringen liggen begraven in die vrijwel identieke kartonnen dozen. Althans: zo lijkt het. Deze foto's suggereren meer dan namen gedaan zouden hebben, maar tegelijkertijd ontzeggen ze ons meer.

Fotografie geeft de illusie dat het mogelijk is om het voorbijgaan van de tijd te stoppen en het verdwijnen van individuele ervaringen te voorkomen. Maar hier voelen we scherp de onvermijdelijkheid van het verlies en het onvermogen van foto's om dat tegen te gaan, de onmogelijkheid om in de foto's de levende persoonlijkheden van de mensen die ze afbeelden te vatten. Deze mensen hebben we niet gekend. Maar de ervaring van het tekortschieten van de fotografie geldt nog veel sterker voor mensen die we wel gekend hebben, zoals Roland Barthes heel roerend heeft beschreven naar aanleiding van de foto's van zijn overleden moeder. (6)

Boltanski maakt het beeld los van zijn referent. Foto's, schreef Barthes, zijn onlosmakelijk verbonden met wat ze afbeelden. Je ziet nooit de foto, maar steeds datgene wat of degene die er op staat — het 'foto-zijn' van de foto verdwijnt in de bijzonderheid van het die, dat, daar, toen, van de persoon of gebeurtenis die gefotografeerd werd. (7) Boltanski's installatie morrelt aan die onverbreekelijke band. De foto's die hij in de installatie gebruikt heeft, zijn foto's van onbekenden. We zien jonge en oude, mannelijke en vrouwelijke, vrolijke en ernstige gezichten, maar we weten niet van wie. Tegelijk lijken de personages aanwezig: als de inhoud van die kartonnen dozen, waarvan de portretjes het etiket zijn. Maar die inhoud kunnen we niet zien. We weten niet wat er in de dozen zit, en dat slaat terug op de manier waarop we de foto's zien. Ze lijken over iemand te gaan, maar het 'die, dat, daar, toen' waar ze over gaan, daar kunnen we niet bij. De ontoegankelijkheid van het verleden wordt zichtbaar — en tegelijk het 'foto-zijn' van de foto's, die het verleden lijken te hebben gevat, maar het eerder verbergen.

Beelden van de Holocaust

Dit werk roept een gevoel van tijd op, een emotioneel besef van het onherroepelijke wegglijden van herinneringen, van de manier waarop individuele identiteiten verdampen in de vergetelheid van de dood. Maar het herinnert ons ook, net als een columbarium dat kan doen, aan de methodische anonimiteit van de dood in de concentratiekampen. Het *kan* ons herinneren: niets dwingt je om daaraan te denken. Ten slotte zijn de data die op de dozen geschreven zijn, alle uit 1972, wat aangeeft dat deze mensen de oorlog hebben overleefd.

Maar als je het toch doet, werkt die associatie heel sterk. Juist omdat je niet direct aan de Holocaust denkt, treed je gemakkelijker in de emotionele sfeer van het werk, kenmerk je het niet zo snel als kunst die 'daarover gaat'. En omdat het geen zekerheid is, maar een vermoeden, blijft de associatie langer knagen. Het werk geeft je de ruimte om de gezichten van eigen dierbaren voor de geest te halen, of je eigen gezicht, toen je jonger was. Want wie zegt eigenlijk dat deze mensen gestorven zijn? Misschien is wat dood is, de mens die ze toen waren. Tenslotte "pakt fotografie een moment in het leven en is er de dood van". (8) Hoe dan ook, via het persoonlijke emotionele tijdsbesef krijg je een toegang tot een besef van het oneindig veel grotere vergeten dat de slachtoffers van de Holocaust overkwam.

Dat de associatie van de installatie met de Holocaust niet helemaal toevallig is, komt doordat de stellingkasten in de verte doen denken aan de stapelbedden in de barakken van de concentratiekampen. Net zoals de zwarte lampjes ondanks hun gewijde licht een beetje lijken op de schijnwerpers van de prikkeldraadhekken die we kennen van foto's van Mauthausen of Auschwitz. Eén bureaulampje is een bureaulampje. Een hele rij bureaulampjes wordt een symbool. De herhaling maakt het zichtbaarmakende licht methodisch en anonimiserend; ondanks de zachtheid van hun schijnsel hebben de lampjes ook heel vaag iets gruwelijks.

Maar hoe komen we aan zo'n associatie? Wat maakt dat we weten hoe die schijnwerpers en barakken eruit zagen? In de eerste plaats doordat daar foto's van zijn. Door de toespelende op foto's uit de concentratiekampen laat de installatie iets zien over de manier waarop ze in ons historische verbeelding aanwezig zijn.

Foto's van de Holocaust nemen een ongemakkelijke plaats in in de beeldenwereld van onze visuele cultuur. Ze getuigen van een verleden dat volstrekt onbegrijpelijk lijkt, van een ongekend lijden, van een misdadigheid die het absolute kwaad lijkt te belichamen omdat ze zo goed gepland en systematisch uitgevoerd was. Vandaar dat 'Auschwitz' is komen te staan voor het volstrekt onrepresenteerbare. (9) Of dat terecht is of niet, wil ik hier in het midden laten. Waar het om gaat is dat foto's van de Holocaust zich nog van andere representatievormen onderscheiden, omdat ze zo direct lijken: onbemiddelde, mechanische registraties van het gruwelijke.

Er zijn verbale getuigenissen van de Holocaust: interviews, verhalen van overlevenden. Er zijn zelfs tekeningen, die in het geheim ter plekke gemaakt zijn. Maar ook al zijn die schokkend, ze zijn toch minder moeilijk aan te zien (of te lezen) dan foto's, omdat ze nog steeds de tussenkomst van een poging tot interpretatie verraden. Iemand, een spreker of schrijver of tekenaar, heeft geprobeerd om zijn of haar ervaring te formuleren en te begrijpen. En het is door de identificatie met die tekenende hand of die vertellende stem dat we blijven kijken, luisteren of lezen, ook als

wat we zien of horen eigenlijk te erg is. De foto's die in de kampen zijn gemaakt tonen niet de hand van een maker (al was die er natuurlijk wel). Ze lijken de rauwe realiteit zelf te zijn, scherven van het verleden die wonden slaan in het nu. En precies om die reden is het moeilijk om hun emotionele betekenis *niet* te ontkennen.

Susan Sontag schreef over de diepe indruk die foto's uit de kampen op haar gemaakt hebben toen ze ze, als jong meisje, voor het eerst zag. Maar, vraagt ze zich af, neemt de werking van deze foto's niet af nu we zoveel van dergelijke verschrikkelijke beelden hebben gezien? Een gebeurtenis die we van foto's kennen is reëler voor ons dan wanneer we die foto's niet hadden gezien. Maar als die gebeurtenis herhaaldelijk gefotografeerd is, wordt ze ook minder werkelijk. (10)

Ik denk dat als deze foto's minder reëel voor ons zijn geworden, dat niet komt doordat ze niet meer in staat zijn om ons te schokken. Integendeel. Ik denk alleen dat we altijd instinctief terugschrikken voor de indruk die ze op ons kunnen maken en proberen om ze emotioneel op een afstand te houden, juist omdat ze zo afschuwelijk zijn. Wat is veranderd, is dat we nu beter in staat zijn om dat te doen dan we vijftig jaar geleden zouden zijn geweest. Omdat we al zoveel beelden hebben gezien die met de Holocaust te maken hebben — foto's, maar ook beelden die naar het voorbeeld van de foto's zijn gemaakt, zoals in speelfilms — herkennen we ze voor we ze hebben bekeken. De karakteristieke kenmerken worden een soort iconen, betekenaars die ons waarschuwen op onze hoede te zijn. Prikkel draad, schoorstenen, treinrails, vee wagons, stapels lichamen, stapels schoenen — dat weten we, dat is de Holocaust. (11) Dat was toen. De gevoelens die we zouden kunnen hebben fixeren we in een standaardreactie die we een naam geven: Holocaust. Een historische gebeurtenis, uniek en onbegrijpelijk in zijn gruwelijkheid, maar gelukkig ver weg in de tijd. Althans, dat hopen we. En er is niet de verbindende aanwezigheid van een verteller die de afstand teniet doet.

Het zichtbaar maken van de geschiedenis

Op allerlei manieren hebben kunstenaars in de loop der jaren geprobeerd om het gevoelsmatig besef van de realiteit te ontgrendelen. Er ligt een historische logica in die pogingen: verschillende generaties van kunstenaars hebben daar verschillende motieven voor gehad en hadden ook met verschillende omstandigheden te maken. De fotograaf Erich Hartmann is nu in de zeventig. Toen de oorlog uitbrak was hij zestien. Met zijn ouders kon hij naar de Verenigde Staten vluchten. Aan het einde van zijn loopbaan ging hij terug naar waar hij ooit voor gevlucht was, naar wat er nog over is van de concentratiekampen, voordat de ruïnes ervan voorgoed verdwenen zijn, of zijn omgebouwd tot musea. (12) Zijn sterkste foto's zijn foto's van ogenschijnlijk onbeduidende details: een kraai op een hek van prikkeldraad, een rij lampen, de buizen en koppen van een douche. (Zie illustratie op p. 65) Maar we hebben die details eerder gezien; we weten waar ze voor staan. Deze keer zijn ze heel mooi afgebeeld, in een verstillde, poëtische stijl. Maar juist dat verhoogt het verdriet dat eruit spreekt. Hartmanns foto's laten zien hoeveel tijd er sindsdien verstreken is. Door de jaren zichtbaar te maken die ons van de realiteit van de gebeurtenissen scheidt, geven ze ons een imaginaire toegang tot die realiteit terug. Tegelijk tonen ze aan dat ook foto's de tussenkomst van een interpretatie kunnen laten zien.

Net als Hartmann geeft ook Boltanski een nieuwe betekenis aan de overbekende symbolen van de Holocaust. Hij behoort tot een andere generatie: hij is net na de bevrijding van Parijs geboren, als zoon van een katholieke moeder en een joodse vader, die een deel van de oorlog in zijn eigen huis ondergedoken was. Ook Boltanski maakt de relatie met het verleden zichtbaar. In dit werk geeft hij een vorm aan een ervaring die hij met velen van zijn generatie deelt: de ervaring van een pijnlijke en ondoorbreekbare stilte. Deze symbolen zijn deel van een herinnering die niet die van jezelf, maar van je ouders zijn. Maar die ouders kunnen daar niet dan met de grootste moeite over spreken. Kinderen van overlevenden groeien op met een stomheid, met een pijn zonder naam waar ze vaak maar nauwelijks bewust van zijn. Een pijn die verbonden is met diezelfde symbolen van de kampen, en die zich vermengt met de pijn en het verdriet van leven en dood in het hier en nu.

In deze installatie wordt die pijn tegelijkertijd opgeroepen en verzacht, omdat de toespelingen op de Holocaust versmolten worden met verwijzingen naar katholieke en joodse gebeds- en rouwrituelen. (13) De planken met dozen doen niet alleen denken aan de stapelbedden in de kampbarakken, maar ze lijken ook op gewone columbaria; de lichten doen aan schijnwerpers denken maar ook aan kaarsen die branden ter herdenking van de doden. Er is niet alleen verlies, er is ook herinnering. De afstand tot het verleden krijgt een vorm die het beleven ervan ook mogelijk maakt.

We kunnen iets van deze ervaring navoelen, omdat we allemaal wel eens een geliefd iemand hebben verloren: dat is wat dit werk voor ons reëel maakt. Iedereen heeft haar of zijn eigen foto, van iemand, toen, daar; een iemand die nu voorgoed onbereikbaar is, en eigenlijk net zo onbekend is geweest als al die gezichten die nu van de dozen naar de toeschouwer kijken. Door de anonimiteit die ontstaat door de hoeveelheid foto's, door de systematiek van het archief die wordt gesuggereerd door de opgestapelde dozen, door de herhaling van de gedenkingslichtjes, worden die individuele, persoonlijke herinneringen opgenomen in een collectieve, naamloze en massale dood.

Verder weg, maar voor wie de associatie eenmaal heeft gelegd, onmiskenbaar, ligt het besef van de gruwelijkheid van de collectieve dood van de Holocaust. We hebben ook allemaal enig besef van het historische verleden, mede dankzij de fotografische registratie daarvan. Maar dat historisch verleden is ook verloren, bevroren in symbolische beelden zoals de gefotografeerde mensen in hun foto's bevroren zijn. Boltanski verwijst op een indirecte, bijna trivialiserende manier naar die symbolen, met behulp van dagelijkse en heel gewone voorwerpen als bureaulampjes en Ikeakasten. Maar juist omdat die associatie minder direct is, minder dwingend, blijkt ze op den duur sterker te werken. Via de omweg van de verbeelding worden het verdriet en de pijn dichterbij gebracht dan een directe confrontatie met foto's uit de Holocaust zou hebben gedaan. Daardoor wordt het verleden weer werkelijk gemaakt: niet in de zin dat bevestigd wordt dat het werkelijk heeft plaatsgevonden, maar in de zin dat we weer kunnen *voelen* dat het echt is gebeurd.

Tot slot: visuele cultuur en visuele verbeelding

Is *Réserve-Déetective II* een kunstwerk met een boodschap? In elk geval niet in de zin dat er stelling wordt genomen of een mening wordt verkondigd. Wel in de zin dat het werk ons laat denken over onze relatie tot het verleden, en het zowel ons persoonlijk verleden als het historische verleden van de Holocaust laat voelen. Op heel veel niveaus laat het 'iets zien als iets'. Het laat een hoek met stellingkasten zien als een columbarium, kartonnen dozen als bergplaatsen van individuele ervaringen en herinneringen, bureaulampjes als devotiekaarsen maar ook als schijnwerpers — schijnwerpers als bureaulampjes. Het laat fotografie zien als bemiddelaar van de tijd, als wat herinnering bewaart en ook bevriest. En uiteindelijk laat het een aspect van de geschiedenis van de Holocaust zien als ware het jouw eigen geschiedenis — jouw eigen geschiedenis als ware die deel van de geschiedenis van de Holocaust. Hoe vluchtig, hoe beperkt dan ook. En dat kan het alleen door het 'enthymemische', door het open laten van de mogelijkheid om eigen herinneringen en ervaringen in te voegen in het bouwsel van concrete dingen en van toespelingen.

Van een wat grotere afstand bekeken, hoort het werk van Boltanski tot die beeldende kunst die zich kritisch bezighoudt met beeldcultuur. Dat is een onontkoombaar onderwerp geworden. Beeldende kunst heeft allang niet meer de hegemonie in de visualisering van de werkelijkheid. Voor het zien van mooie, pakkende, treffende, boeiende beelden pakken we kranten of tijdschriften, doen we de televisie aan of gaan we naar de film. Ook fictie en verbeelding behoren niet meer exclusief aan de kunsten toe. Diezelfde beeldcultuur heeft (om het maar even te zeggen) de werkelijke werkelijkheid gefictionaliseerd en vervolgens de verbeelding in boeien geslagen. Je hoeft geen cultuurpessimistische doemdenker te zijn om te constateren dat veel van wat we dagelijks aan zintuiglijke ervaring opdoen, aangeboden wordt door de media. En ook zonder je meteen zorgen te maken over de analfabetisering van de cultuur, kun je constateren dat er meer visuele dan tekstuele middelen gebruikt worden om informatie en amusement te produceren en over te dragen. Dat heeft consequenties voor onze dagelijkse 'ervaringswereld' en voor wat daarin 'werkelijkheid' en wat 'verbeelding', wat 'feit' en wat 'fictie' is.

Ook de traditionele scheidslijn tussen kunst en werkelijkheid is daarmee verlegd, als ze niet definitief afgebroken is. Is niet alles representatie geworden, doet niet iedereen die ons ergens over informeert — journalisten, voorlichters, televisiemakers, reclamefotografen — zijn best om ons 'iets te laten zien als iets'? Met het kunstmatiger worden van de 'werkelijke' wereld, is de wereld van de 'verbeelding' niet meer het monopolie van de kunstenaar. Bovendien heeft de mediacultuur die verbeelding in hoge mate verdacht gemaakt. (14) We lijken al kijkend in een imaginaire wereld te leven waarin technologisch geproduceerde beelden onze verlangens en gedragingen vormen en sturen. In plaats van een authentieke bron van inzicht te zijn, zoals de Romantici nog dachten, lijkt de verbeelding de slaaf van de media-industrie te zijn geworden. Ze is verstrikt geraakt in een labyrint van beelden die — volgens de echte doemdenkers — niet langer de buitenwereld, maar alleen nog elkaar weerspiegelen. Het visuele karakter van die beelden lijkt onze verslaving alleen maar te verergeren: visuele beelden, en met name fotografische beelden, lij-

ken onze vermogens tot analyse, abstractie en kritische oordeelsvorming af te stompen. We neigen ertoe om te geloven wat we zien en daar verder geen vragen bij te stellen. (15)

Beeldend kunstenaars moeten zich rekenschap geven van de bredere culturele ontwikkelingen die ik hier onhandig samenvat als 'beeldcultuur' (16) en doen dat ook. Als de beeldende kunsten vandaag de dag een 'boodschap' hebben, dan ligt die vooral in de manier waarop ze zich met gangbare vormen van representatie bezighouden. (17) Een bekend voorbeeld daarvan is het werk van Cindy Sherman, die in haar foto's door zichzelf te vermommen vrouwelijke stereotypen uit film en reclame ontwricht. Maar niet alleen specifieke inhouden van fotografische en filmische representatie kunnen op die manier kritisch gedemonstreerd worden. Het is in de kunst mogelijk om iets te laten zien van het functioneren en disfunctioneren van die representatie als zodanig, en op die manier een soort praktisch fenomenologisch onderzoek van de hedendaagse beeldcultuur te verrichten. Dat is mijns inziens wat Boltanski met *Réserve-Détective II* heeft gedaan: hij laat zien en vooral ook voelen wat fotografie doet met onze herinneringen, zowel op persoonlijk als op historisch vlak.

Boltanski's werk is een voorbeeld van het kritische potentieel dat visuele cultuur óók bezit. In de beeldende kunsten (maar zoals de foto's van Hartmann laten zien, ook buiten de beeldende kunst in strikte zin) is een kritische verbeelding in staat om in de beeldcultuur aanwezige tendensen tot conformisme tegen te gaan door er de mechanismen van bloot te leggen en door nieuwe vormen van ervaring te bieden. Dit soort werk kan je letterlijk de ogen openen voor aspecten van het gewone dagelijkse beeldgebruik die je zonder dat voor lief had genomen. Dat vraagt wel dat je je met de ervaring van het werk identificeert en beleeft wat het je wil laten beleven: daartoe geeft het je dan ook (enthymemisch) de ruimte. Juist omdat kunst haar 'boodschappen' niet letterlijk verkondigt maar je laat geloven in een 'onwerkelijke werkelijkheid' van kleuren en vormen, verwijzingen en symbolen, is ze in staat je anders te laten denken over die andere onwerkelijke werkelijkheid, die van alledag.

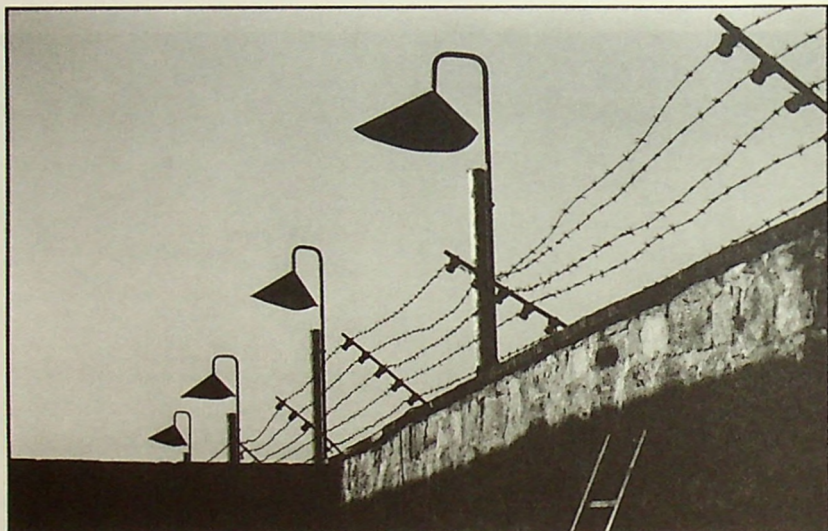
Noten

- 1 A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge Mass. & Londen 1981, p. 167-173.
- 2 *Ibid.* p. 169-171.
- 3 Cor Blok, 'For better for worse. De taal van het lichaam', in: *Notes*. Amsterdam 1995, X 6/7/8, p. 14.
- 4 Boltanski werkt vaak met dergelijke al bestaande foto's — bijvoorbeeld de portretjes die in Zwitserse kranten bij overlijdensadvertenties worden afgedrukt. Eerlijk gezegd zou ik het werk sterker hebben gevonden als de herkomst van de foto's meer twijfel liet over het werkelijk of alleen metaforisch (want gefotografeerd) gestorven zijn van de geportretteerden.
- 5 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Parijs 1980. Zie voor een uitstekende monografie over Boltanski's werk, waarin ook de relaties van dat werk tot de theorie van de fotografie aan de orde komen: Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*. Parijs 1994, bijv. p. 34.
- 6 Barthes, *op.cit.*, bijv. pp. 99-110.
- 7 *Ibid.*, p. 16-20.
- 8 Boltanski, geciteerd in Gumpert, *op.cit.*, p. 12.

- 9 Voor een helder overzicht van deze discussie: Frank van Vree, 'Auschwitz. De representatie van het onvoorstelbare' in: *Feit en Fictie* 1995, II nr. 2, pp. 36-48.
- 10 Susan Sontag, *Over fotografie*. Utrecht & Antwerpen 1980, pp. 22-3.
- 11 Aan de manier waarop deze iconen gebruikt zijn in affiches of cartoons om de Holocaust aan te duiden kan worden afgeleid hoe direct ze daarmee worden geïdentificeerd. Zie Ziva Amishai-Maisel, 'Art confronts the Holocaust' in: Monica Bohm-Duchen (ed.), *After Auschwitz. Responses to the Holocaust in Contemporary Art*. Sunderland & London 1995, pp. 58-9.
- 12 Erich Hartmann, *In the Camps*. New York & London 1995.
- 13 Vgl. Gumpert, *op.cit.* p. 83; 96-7.
- 14 Richard Kearney, *Poetics of Imagining. From Husserl to Lyotard*. Londen 1991, p.8; pp. 170-209. Kearney onderscheidt twee tendensen in de postmoderne filosofie waar het de verbeelding betreft. De eerste associeert hij met Barthes, Althusser, Lacan, Derrida en Foucault; deze verwoordt de hierboven beschreven wantrouwen jegens de verbeelding. De tweede leest hij in het werk van Tracy, Vattimo, Kristeva en Lyotard. Deze "postmoderne hermeneutiek van de verbeelding" probeert "de apocalyptische stroom van betekenaars .. opnieuw te verbinden met het discours over affectiviteit en over gebeurtenissen, maar zonder te verwijzen naar een funderingsontologie of -epistemologie." (p. 178).
- 15 Zie bijvoorbeeld Susan Sontag, *op.cit.* p. 25. Maar ook recentere schilderijen van de postmoderne mediacultuur lijken ervan uit te gaan dat we totaal weerloos zijn ten opzichte van de stroom van beelden die ons overspoelt en kritiekloos alles slikken wat de tv ons laat zien. Baudrillard's hyperrealiteit is zo ongedifferentieerd hyper dat ze ongeloofwaardig wordt — alsof we nooit meer op de fiets zitten, de hond uitlaten of vrijen.
- 16 Een begrip als 'beeldcultuur' is even misleidend als 'westerse cultuur' dat is: het suggereert een gesloten, intern coherente eenheid, meestal ook tegenover iets anders gedefinieerd — wat dan in dit geval hetzij 'schriftcultuur' zou zijn — hetzij 'kunst'. (Vgl. voor een kritiek op een dergelijk cultuurbegrip: Pieter Boele van Hensbroek en Sjaak Koenis, 'Het Westen bestaat niet', in: Dick Pels en Gerard de Vries (red.), *Burgers en vreemdelingen; opstellen over filosofie en politiek*. Amsterdam 1994.) Maar soms moet je korthedshalve dit soort begrippen gebruiken, waar je anders over verschillende culturele tradities of stijlen, al dan niet visueel, zou spreken.
- 17 Zie bijvoorbeeld Jose Maria Parreño, 'Themen und Ziele der politischen Kunst der letzten Dekade', *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*. Marburg 1994, Jahrgang 22 Heft 3, pp. 6-15.



Christian Boltanski, 'Réserve: Detective'. 1988. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1991.
In: L. Gumpert, *Christian Boltanski*. Flammarion, Paris 1994, p. 129



Erich Hartmann, 'Barbed wire and guard lights. Mauthausen'. In: *In the Camps*. Norton & Co, New York/London 1995, p. 92