CHILD MY CHILD
KIND MIJN KIND
KIND MEIN KIND

CHILD MY CHILD

KIND MIJN KIND

KIND MEIN KIND

MACHT EN ONMACHT.*tekst*.RECHTEN EN PLICHTEN.*fotografie*.SLACHTOFFERS EN DADERS.*schilderijen*.

CHILD MY CHILD

KIND MIJN KIND

ZIJN ALTIJD KINDEREN VAN OUDERS.*muziek*.OF OUDERS VAN EEN KIND.

KIND MEIN KIND

Voorwoord

In de tentoonstelling 'Kind, mijn Kind' wordt de vraag gesteld naar de rol van de mens als dader en slachtoffer. In wisselende contexten is men tot beiden in staat. De kunstenaars stellen in hun werk meerdere paradoxen -schijnbare tegenstellingen- aan de orde. De paradoxen van macht en onmacht, slachtoffers en daders. Mensen ervaren in wisselende situaties hoezeer men machtig en onmachtig is, slachtoffer kan zijn en mogelijk ook dader. In de tentoonstelling worden de genoemde paradoxen verbeeld met foto's van Theo Derksen en schilderijen van Jos Wigman. Middels dia's van deze foto's en schilderijen zien we hoe beelden van slachtoffer en dader in elkaar vloeien, terwijl we luisteren naar de indringende muziek van musicus/componist Ernst Jansz.

Het thema en de geschiedenis van Kind, mijn Kind worden uitvoerig besproken in het in deze catalogus opgenomen essay met de titel De kleine lettertjes.

Op weg naar de tentoonstelling, de daaraan parallel lopende kunstmanifestatie en dit boek zijn we ook weerstand tegengekomen. Weerstand tegen het gelijktijdig in een en dezelfde ruimte tonen van slachtoffers en daders. Ja meer specifiek: de slachtoffers van de holocaust en een uitgesproken representant van de nazi-beulen, gevangen gehouden en veroordeeld in

Neurenberg. Kan dat wel? Een belangrijk antwoord op deze vraag luidt: allen, slachtoffers en daders, zijn kinderen van ouders en mogelijk weer ouders van een kind.

Gesprekken met de kunstenaars, het samen nadenken over het verleden en de betekenis van het werk voor onze houding tegenover de actualiteit met nieuwe slachtoffers en daders hebben mij steeds meer overtuigd van nut en noodzaak van de presentatie van Kind mijn kind. Deze formulering is overigens veel te pragmatisch van aard in verhouding tot de passie waarmee gezamenlijk aan de tentoonstelling en kunstmanifestatie is gewerkt.

Het programma van de kunstmanifestatie omvat debatten, workshops, cross-overs met poëzie, muziek en film. De te tonen film is in 1995 gemaakt door de deelnemende kunstenaar Jos Wigman. Als kind van het postmoderne tijdperk toont hij in de film Twijfel tussen Waarheid en Tijd de paradox van waarheid en leugen, als in de tijd afwisselende opvattingen. De film laat de kijker op directe wijze begrijpen hoe gefragmenteerd onze opvattingen zijn over de wereld om ons heen en onze eigen rol daarbinnen. Waarheid is niet langer universeel en algemeen geldig. In een pragmatische visie is waarheid voor het gegeven moment een nuttige en bruikbaar inzicht over de ons omringende werkelijkheid en een daarbij passend zelfbeeld.

De te houden debatten tijdens de kunstmanifestatie zijn essentieel om de kijker uit te nodigen om in ieders eigen taal betekenis te geven aan de getoonde beelden en het samenvloeien

daarvan met de indringende muziek. Deze uitnodiging betreft echter niet alleen de door de kunstenaars verbeelde paradoxen en hoe wij als kijker de actuele betekenis daarvan kunnen interpreteren. In de te voeren gesprekken met jonge makers uit de wereld van de beeldende kunsten en de podiumkunsten is zeker ook de vraag naar de eigen rol van de kunstenaar aan de orde. Niet in het licht van wat moet, maar wel in het kader van wat een kunstenaar kan. Welke potentie is aanwezig en gewenst om als kunstenaar de werkelijkheid ook van tijd tot tijd ter discussie te stellen?

Om effectief de activiteiten in de kunstmanifestatie te realiseren zijn meerdere overeenkomsten gesloten. Bijvoorbeeld met Hogeschool Zuyd en de Jan van Eyck Academie, beiden gevestigd te Maastricht. In samenwerking met deze instellingen realiseren we de openbare debatten met studenten tijdens de tentoonstelling.

Voor jongeren vanaf 16 jaar wordt in samenwerking met scholen uit het voortgezet onderwijs de mogelijkheid geboden om in groepsverband een bezoek te brengen aan de expositie.
Verder zullen jonge mensen uit Nederland, België en Duitsland gedurende workshops in de expositieruimte met eigen literaire creaties reageren op de foto's, schilderijen en muziek. Deze activiteit komt voort uit de intensieve samenwerking met de Stichting Tout Maastricht, een organisatie gericht op cultuurparticipatie.
Tout Maastricht verzorgt de Nederlandse bijdrage aan het internationale programma

Literatour. Deelnemers aan dit programma uit drie landen fietsen samen in de zomer van 2016 door de Euregio. Actviteiten en ervaringen onderweg worden vastgelegd en tenslotte gepresenteerd op de Frankfurter Buchmesse 2016. De tijdens de tentoonstelling Kind mijn kind te houden workshops zijn de uitdagende proloog op de te maken tour. De resultaten van deze workshops zijn te zien gelijktijdig met de tentoonstelling Kind mijn kind.

Bij het project Kind, mijn kind gaat het om meer dan alleen een tentoonstelling. Het betreft meerdere activiteiten in een veelomvattende kunstmanifestatie.
Het verschijnen van deze catalogus is daar onderdeel van en geeft ons een document in handen om te gedenken, herdenken en na te denken.

Willem Jansen, curator Kind mijn Kind

De kleine lettertjes

argumenten en analyse
Willem Jansen

Drie kunstenaars ontmoeten elkaar. Zij zijn al lange tijd goede vrienden en waarderen elkaars kwaliteiten. Zij brengen die kwaliteiten (uit verschillende disciplines) bijeen en zo ontstaat uiteindelijk een Gesamtkunstwerk.
De betrokken kunstenaars – fotograaf Theo Derksen, beeldend kunstenaar Jos Wigman en musicus Ernst Jansz delen niet alleen hun kennis en vaardigheden. Zij reflecteren indringend over de betekenis van hun gezamenlijk te maken werk. Als curator word ik gevraagd in het werkproces in te stappen en mee te denken over de inrichting van een te houden tentoonstelling.
Een tentoonstelling die tenslotte is uitgegroeid tot een project/kunstmanifestatie. Daarin staat de artistieke presentatie van de drie kunstenaars centraal en worden projectmatig activiteiten opgezet rond de in te richten expositie. Onderstaand essay beschrijft in het eerste deel de wijze waarop is samengewerkt en tot welke overeenkomsten dit geleid heeft. In het tweede deel staan de “kleine lettertjes” centraal. Dit betreft niet de valkuilen zoals beschreven aan de achterkant van een willekeurig contract. Wel gaat het in deel II van dit essay over nadere overwegingen bij dit project. Aantekeningen bij een overeenkomst.

DEEL I

DE OVEREENKOMST (en wat daaraan vooraf ging)

De fotograaf Theo Derksen vertrekt in 2008 naar Auschwitz om zich te melden bij de afdeling documentatie. Hij is op zoek naar het misschien wel onmogelijke antwoord op een prangende vraag. Een vraag die hem niet meer heeft losgelaten na het zien van de schrijnende beelden uit Srebrenica in een zoveelste documentaire over deze nog jonge geschiedenis van oorlog en geweld.

De vraag die na het zien van de documentaire blijft doorklinken, betreft de rol van de mens als slachtoffer en beul en de verhouding tussen deze twee. Zijn mensen in wisselende contexten tot het invullen van beide rollen in staat?

Het zien van de documentaire over Srebrenica geeft Theo Derksen een déjà-vu-gevoel. Hij herinnert zich beelden over Auschwitz. Zijn vermoeden is dat die beelden meer dan de actualiteit van Srebrenica in het collectieve geheugen gegrift zijn. Zo besluit hij naar Auschwitz te gaan om oog in oog te kunnen staan met foto's van de slachtoffers uit het nazi kamp en daarmee een begin te vinden op de door hem gestelde vragen.
Wat de fotograaf Theo Derksen zoekt in Auschwitz zijn de beelden van de slachtoffers. Hij verwacht een met Duitse perfectie ingerichte documentatie met foto's van Joden, Roma's, verzetsstrijders, homoseksuelen. Allen zijn slachtoffer van het naziregime. Die documentatie is er, zij het bewaard op verschillende plaatsen. De kunstenaar Theo Derksen volgt via meerdere reizen gedurende twee jaar het spoor van vernietiging. Hij ontmoet ook de in 2012 op 95-jarige leeftijd overleden Wilhelm Brasse. Deze Poolse krijgsgevangene sprak de Duitse taal en had enige ervaring met fotografie.

Hij werd geschikt bevonden om te gaan werken voor de identificatiedienst in kamp Auschwitz, waar hij de tot aan de bevrijding verbleef. Duizenden foto's van met name Joodse slachtoffers zijn door hem gemaakt.

Na vele gesprekken, waaronder met de al genoemde Wilhelm Brasse en Thomas Blatt (een van de weinig overlevenden van Sobibor), krijgt Theo Derksen uiteindelijk toestemming om archiefmateriaal van Auschwitz te gebruiken, maar niet eerder dan dat is gebleken dat er geen nabestaanden zijn van de door hem te bewerken foto's. Het is onderdeel van de overeenkomst tussen de fotograaf en de beheerders van het archief.

Met diep respect voor de slachtoffers en hun nabestaanden gaat Theo Derksen aan het werk met de verkregen foto's. In de bewerking daarvan kiest hij voor een weergave in de zo genoemde diakritische tekens. Dat wil zeggen: ogen, neus en mond zijn beeldbepalend in de portretten. Zij drukken de menselijke waardigheid van de slachtoffers uit in zichtbare angst, onverschrokkenheid, het niet weten en machteloosheid.
Het gekozen formaat voor de te bewerken foto's wordt 100x100 cm. In 36 uitvergrote beelden gedenkt hij hen. Daarmee ontstaat een indrukwekkende reeks zwart-wit portretten, afgedrukt op mat papier en geplakt op dibond.

Zijn vraag naar de verhouding tussen slachtoffers en daders is met het in beeld brengen van alleen de slachtoffers niet beantwoord. De beulen uit de door hem onderzochte periode zijn nog niet getraceerd, laat staan in beeld gebracht. In zijn studio met de foto's en boeken over de tweede wereldoorlog om hem heen wordt het duidelijk voor Theo Derksen. Als storyteller- met de camera als belangrijkste middel- heeft hij zijn voorlopige bijdrage geleverd en hij zoekt voor het vervolmaken van het verhaal

contact met de bevriende kunstenaar Jos Wigman. Aan hem de vraag om aan te sluiten in een steeds groeiend project. Zijn opdracht is het om de beul te representeren vanuit een artistieke interpretatie.

Jos Wigman maakt samen met Theo Derksen een reis naar Neurenberg. Daar immers worden direct na de tweede wereldoorlog de kopstukken van het naziregime gevangen gehouden en veroordeeld. De gevangenen van Neurenberg worden in hun cel meermalen geïnterviewd door de uit Amerika afkomstige officier en joodse psychiater Leon Goldensohn. Hij verbleef vanaf 1946 in Neurenberg om mede toe te zien op het fysieke en psychisch welbevinden van de gevangenen. De door Goldensohn afgenomen interviews zijn na zijn overlijden eerst in 2004 uitgegeven.

Na lezen en herlezen van het later uitgebrachte boek op basis van aantekeningen door Goldensohn, besluit Wigman de voormalige minister van buitenlandse zaken- Joachim von Ribbentrop – tot onderwerp te nemen van een door hem te maken portrettenreeks. Deze keuze wordt mede bepaald door het beeld dat von Ribbentrop over zichzelf oproept. Het beeld van de keurige heer die van alle gruweldaden niets weet. Wigman wil die façade doorbreken. We zien von Ribbentrop in steeds dezelfde pose met ook hier telkens de diakritische tekens als beeldbepalend. Twaalf portretten maakt Jos Wigman, telkens 100x100 cm groot. Over zijn werk, zegt hij:

> "In mijn portrettenreeks- uitgaande van steeds dezelfde pose – toont 'de macht' (in dit geval van von Ribbentrop) zijn gelaagdheid. Het portret van het individu verdwijnt, doemt op, vervaagt en accentueert karaktereigenschappen en emoties, toont het innerlijk landschap van de beul, de mens."

Dit citaat gaat over de beul en – zoals de kunstenaar expliciet stelt – de mens. Daarmee komen we

terecht in die verwarrende paradox, schijnbare tegenstelling, van macht en onmacht, van slachtoffer en dader die in wisselende context kenmerkend kunnen zijn voor de mens. Dit is dan ook de te onderzoeken antropologische kwestie van dit essay. Dat wil zeggen vanuit welk mensbeeld kijken we naar de portretten zoals in de foto's en schilderijen verbeeld? Zijn het representaties van een wereldbeeld waarin mensen figureren als "good or bad guys". Of herkennen wij de mens als een en dezelfde persoon, die afhankelijk van meerdere contexten zowel in de rol van slachtoffer als dader kan opereren? Kortom, wat betekent deze indringende paradox?
Voordat we deze vragen in deel II van dit essay uitwerken, allereerst nog de verdere feiten rond dit project.In het zich langzaam ontwikkelend Gesamtkunstwerk groeit de samenwerking tussen de betrokken kunstenaars en worden de verschillende disciplines bij elkaar gebracht. Met de musicus Ernst Jansz wordt overeen gekomen dat hij een compositie schrijft voor de muzikale begeleiding van de in deze tentoonstelling in te voegen morphen. Dat zijn de in elkaar overvloeiende beelden van slachtoffers en beulen, van foto's en schilderijen in een nieuw beeld. In deze morphen wordt de vermelde paradox op artistieke wijze onontkoombaar verbeeld. Over zijn betrokkenheid bij het project, zegt Ernst Jansz:

> "Omdat mijn eigen vader in een Duits concentratiekamp heeft gezeten, had ik moeite met het project. Ik ben erin meegegaan omdat ik vertrouwen had in de makers. Tijdens het opnemen van de muziek bij de beelden/morphen werd ik bevangen door een groot aantal emoties. Vooral verdriet."

Het in de loop van meerdere jaren ontstane project Kind, mijn kind is het resultaat van de onderlinge overeenkomst van drie kunstenaars om gezamenlijk te werken aan een steeds verder ontwikkeld thema. Daarbij is naast kennis en kunde de gezamenlijke reflectie op het werk nadrukkelijk onderdeel van het

werk. Zo hebben de kunstenaars gezamenlijk hun creaties gerealiseerd in een Gesamtkunstwerk met de titel Kind, mijn Kind. Deze titel is gebaseerd op de volgende gedachte:
allen – slachtoffers en daders – zijn kinderen van ouders en mogelijk weer ouders van een kind.

Het 'creatieve contract' tussen de drie kunstenaars kent ook zijn eigen kleine lettertjes. Niet in de gangbare betekenis van de voorwaarden voor de contractant. Neen, in dit geval gaat het om de bij het Gesamtkunstwerk behorende reflectie in argumenten en analyse. Het nader expliciteren van die argumenten en analyse is de opdracht, welke verbonden is aan dit essay.

DEEL II
'DE KLEINE LETTERTJES'

In 2012 verschijnt een boek van de filosoof Marc De Kesel met de indringende titel Auschwitz mon amour. Het gaat in dit werk over het verlangen van ons om in het reine te komen met de huiveringwekkende werkelijkheid van Auschwitz. Een wel zeer uitgesproken voorbeeld van hoe gruwelijke de verhouding tussen mensen onderling kan zijn in een relatie van macht en onmacht. Die gruwelijke verhouding, zoals deze in Auschwitz en de hele Shoah aan de orde is, is herkenbaar in allerlei varianten op verschillende momenten van onze geschiedenis en op verschillende plaatsen in de wereld. Natuurlijk willen we liever niet geloven in een concurrentie van het kwaad. De geschiedenis toont echter aan dat het "ergst voorstelbare" zich al eerder en vaker heeft voorgedaan.

Dwars door alle religies, culturen en morele opvattingen heen. Voorbeelden te over: van en voor de kruistochten tot aan Auschwitz, maar ook daarna. Cambodja, Vietnam, Centraal Afrika, Srebrenica, Syrië, een zeker onvolledige reeks.

Marc De Kesel: verlangen en verbeelden

Ons verlangen om grip te krijgen op de langdurige geschiedenis van het geweld tussen mensen heeft zich sinds de tweede wereldoorlog verankerd in het tot stand brengen van een herinneringscultuur. Daarin staat het verlangen centraal om niet te vergeten wat er toen is gebeurd en ook het streven om dit niet weer te laten plaats vinden. Dit verlangen kunnen we wel hebben, maar De Kesel stelt dat het onmogelijk is ten volle dit verlangen te kunnen realiseren. Hij zegt hierover in Auschwitz mon amour het volgende:

> "Ons verlangen om in het reine te komen met de Shoah toont zich bij uitstek in het onvermogen ooit ten volle aan dit verlangen tegemoet te komen. Vandaar dat het primaat van het verlangen samengaat met dat van de verbeelding. Omdat we principieel niet bij datgene kunnen waar we ultiem naar verlangen, zijn we tot verbeelding gedoemd. Ook die verbeeldende conditie verraadt haar problematische contouren wanneer de Shoah daarop zijn donker licht laat schijnen. Want waar voelen we duidelijker dat de verbeelding onmachtig is te zeggen wat ze te zeggen heeft? En waar anders dan bij de Shoah beseffen we tegelijk dat we het zonder verbeelding nog minder kunnen vatten?" (pag.10)

Met dit uitvoerige citaat komen we onmiddellijk terecht in de kwestie of kunstenaars hun verwachtingen maar beter meteen kunnen temperen wanneer het gaat om hun bijdrage aan de genoemde herinneringscultuur. Moeten kunstenaars sowieso niet afzien van hun poging "het allerergste" te verbeelden? We stellen het antwoord voor Kind, mijn kind nog even uit en gaan eerst terug in de tijd.

Parijs 2001.

Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis. Dat is de titel van een tentoonstelling die in 2001 in Parijs te zien was.
Vier foto's- korzelig en vaag – tonen ons de massavernietiging van zo nabij mogelijk. De foto's zijn gemaakt door leden van het Sonderkommando, de gevangenen die gedwongen werden te assisteren bij het wegvoeren van de slachtoffers naar en van de gaskamers. Actueel is het verhaal van een dergelijke Sonderkommando aan de orde in de film Son of Saul (2015) van de regisseur Lászió Nemes.

Het exposeren van de in het geheim gemaakte foto's in Auschwitz in 2001 in Parijs leidde tot een ongekend hevig debat over de morele toelaatbaarheid van een dergelijke tentoonstelling. In een afzonderlijk essay in het boek Auschwitz mon amour (p.65-89) schetst Marc De Kesel de strijd tussen de opponenten in het debat. Aan de ene kant de kunsthistoricus en filosoof Didi-Huberman en aan de andere kant met name de psychoanalyticus Gérard Wajcman en de linguïste Elisabeth Pagnoux. Deze laatste twee stellen dat de organisatoren van de tentoonstelling "zich niet genoeg bewust (zijn) van het gevaarlijk, vaak verblindend effect dat beelden kunnen hebben" en zij gaan verder dan deze constatering wanneer ze opmerken dat Mémoires des camps toonbeeld is van "ijdelheid, ledigheid en obsceniteit". Daartegenover meent Didi-Huberman dat we de beelden van de tentoongestelde foto's moeten bekijken en proberen te begrijpen, ondanks alles – ondanks ons onvermogen om ze te bekijken zoals ze dat verdienen.

De nuancering van de tegenovergestelde meningen van de opponenten in deze discussie vindt paradoxaal genoeg een basis in een en dezelfde theorie, namelijk die van de psychoanalyticus Lacan, zo stelt De Kesel vast.
Om dit te kunnen begrijpen neemt hij zijn lezers even mee in de theorie van Lacan en maakt de tegen-

gestelde positie van met name Wajcman en Didi-Huberman duidelijk binnen een en hetzelfde referentiekader, namelijk dat van Lacans theorie van het beeld.

In de kern komt het er op neer dat Lacan ervan uitgaat dat, beelden en woorden ons geen toegang tot het reële geven, maar dit reële op afstand houden. Beelden en woorden vormen een op zich opererend netwerk, en snijden ons van het daarom onverbeeldbare, onnoembare reële af. Maar waar beelden ons de indruk geven ons toch een blik op het reële te geven, en dus in de grond leugenachtig van aard zijn, doen woorden dat veel minder. Woorden verwijzen steeds weer naar andere woorden en krijgen daarom het reële waarnaar ook zij lijken te verwijzen uiteindelijk nooit echt gezegd.

Woorden krijgen voor Wajcman dan ook de voorkeur als er iets moet gezegd worden over het onnoemelijke van de Shoah. Het zal echter volgens hem hoe dan ook niet lukken om het reële van de Shoah te presenteren. Voor Didi-Huberman geldt al evenzeer dat beelden niet in staat zijn om 'een sluitende totaliteit' van het reële weer te geven. Toch zijn voor hem beelden in staat om ons de dimensie van het reële te laten ervaren. Althans sommige beelden zijn dat. Voor Didi-Huberman zijn beelden namelijk niet alleen een versluierende weergave van het onbereikbare reële voorbij die beelden. Hij ontwikkelt het concept van een image déchirure: een breukbeeld. Daarbij gaat het niet om beelden die ons zicht geven op een sluitende totaliteit van onszelf en de wereld om ons heen.

Voor Didi-Huberman gaat het bij breukbeelden om die beelden waarbij we 'een glimp of bij momenten, een regelrechte eruptie'(De Kesel, p.80) van het reële kunnen waarnemen. In het concept van het breukbeeld vindt Didi-Huberman voor zichzelf de rechtvaardiging om de vier foto's te tonen in de spraakmakende tentoonstelling Mémoires des camps.

> "In de discussie die deze tentoonstelling heeft opgeroepen geeft Wajcman nadrukkelijk aan dat het onmogelijk is op welke wijze dan ook – noch in beelden noch met woorden – om ons te identificeren met het slachtoffer van Auschwitz. Die identificatie moet met alle middelen worden tegengewerkt, aldus Wajcman. Zo niet, dan verval je in een doctrine die het slachtoffer aan de beul en de jood aan de nazi gelijkstelt. Precies, 'die doctrine' trof Wajcman 'scrupuleus' geïllustreerd op een van de tentoonstellingsmuren aan: foto's van gefolterde slachtoffers prijkten er mooi naast foto's uit de tijd van de bevrijding van de kampen, foto's die toonden hoe de slachtoffers wraak namen op hun nazibeulen, en dergelijke."(De Kesel, p. 77)

In het licht van bovenstaande weergave van de discussie rond de tentoonstelling Mémoires des camps, herhalen we de eerder gestelde vraag: moeten kunstenaars sowieso niet afzien van hun poging om "het allerergste" te verbeelden en moeten zij het niet uit hun hoofd laten om deze poging zichtbaar maken voor een groot publiek?

Wat betekent dit dan voor een expositie van het Gesamtkunstwerk Kind, mijn kind?

Volgens Wajcman is duidelijk dat we a) niet in staat zijn "het allerergste" te verbeelden en b) moeten afzien van 'ijdelheid' in het tonen van die onhaalbare verbeelding. In het spoor van Didi-Huberman kunnen we evenwel zoeken naar de breukbeelden in Kind, mijn kind. Deze zijn het duidelijkst in de morphen, wanneer slachtoffer en beul in één beeld samenvloeien. Dit levert een nieuw beeld op waarin de paradox van slachtoffer en beul naar voren treedt.
Alvorens deze paradox te bespreken, keren we eerst nog terug naar de stellingname van Wajcman dat we ons niet met het slachtoffer van Auschwitz kunnen identificeren. Is dit een noodzakelijk gevolg van

de stelling dat het reële niet zichtbaar is te maken? Moeten we er daarom van afzien?
We laten daarmee wel een kans liggen om eindelijk het slachtoffer, de ander, een respectvolle plaats toe te kennen in het door het ik gepercipieerde beeld van zichzelf en van de wereld om zich heen met daarin de ander. Het wordt tijd om 'de ander' zoals ik deze tegenkom in de foto's en portretten zijn rol te laten spelen. Zowel het slachtoffer in de bewerkte foto's door Theo Derksen alsook de beul geportretteerd door Jos Wigman vragen om een betekenisgeving.

Levinas: kijken in het gekwetste gelaat van de ander.

Voor de rol en betekenis die het slachtoffer voor ons kan hebben, keren we terug naar de plaats van het "allerergste": Nazi-Duitsland. De Franse filosoof Emmanuel Levinas is gedurende lange tijd krijgsgevangene in een kamp voor officieren in de buurt van Bergen-Belsen.
Levinas is geboren in 1906 in Litouwen. Hij verhuist in 1923 naar Straatsburg in Frankrijk. Hij studeert filosofie, wordt Frans staatsburger, dient in het Franse leger en wordt in 1940 krijgsgevangen gemaakt. Hij overleeft de oorlog, misschien ook wel omdat hij als tolk-vertaler nuttig is voor de Duitsers.

Emmanuel Levinas heeft als krijgsgevangene in de tweede wereldoorlog de slachtoffers van het nazi regime in de ogen gezien. Hij zag de kwetsbaarheid in hun gelaat! Juist die ervaring is leidend in zijn denken over de betekenis van de ander. Levinas ziet in het gekwetste gelaat van het slachtoffer hoe de ander een appel op mij doet: 'kijk mij aan, dood mij niet.' Deze dramatische ervaring wordt de voedingsbodem voor een filosofie die de ander als ander (eindelijk) laat thuiskomen. Niet langer is de ander een object voor mij. De ander is ook meer dan een onderdeel van een uiteindelijk door en vanuit het ik gedachte intersubjectiviteit. Daarin past de ander als bruikbaar en tegelijk ook als bedreiging om mijzelf ten volle te kunnen ontplooien. Neen, bij Levinas komt de ander als ander naar voren en dan

niet alleen in zijn eigenwaarde maar juist ook in de waarde die de ander – in die eigenwaarde! – voor mij heeft.
Ik kan mezelf eerst worden door de ander. De betekenis van de ander, juist ook de gekwetste ander – het slachtoffer – is voor mij onnoemelijk groot.

Onnoemelijk groot! Zijn we daarmee niet precies weer uitgekomen bij de stellingname van Wajcman? Moeten we dus maar beter afzien van iedere poging de ander – in dit geval de slachtoffers van Auschwitz – te representeren of moeten we, zoals Levinas, juist de ander naar voren brengen als degene die mij eerst in staat stelt mijzelf te leren kennen? En meer dan dat. Levinas heeft in het gelaat van de ander een ethiek ontdekt, waarin het ik de ander moet respecteren, in zijn waarde moet laten.

De vraag geldt dan natuurlijk wat de positie van de beul is in de ethiek van Levinas.
Ook die is een ander....
Levinas gaat uit van de goede mens, die met name kwetsbaar is voor de beul. De beul is de represenant van een geperverteerde benadering van de ethiek die Levinas uiteindelijk voorstaat, waarin wij elkaar in onze kwetsbaarheid er- en herkennen. De vraag is evenwel of daarmee de sociale en politieke werkelijkheid ook wordt weergegeven.

De ethiek (van Levinas) vraagt om een aanvulling vanuit de sociale en politieke filosofie om te voorkomen dat de beul gezien wordt als de uitzondering op 'de goede mens'. Want hoezeer we ook mogen geloven dat de mens goed is, het tevoorschijn komen van de beul in deze goede mens ligt heel banaal steeds op de loer. Dat is precies wat Hannah Arendt beweert in haar verslag van het proces tegen Eichmann in Jeruzalem.

Hannah Arendt: de banaliteit van het kwaad.

Levinas en Arendt zijn niet alleen tijdgenoten. Hun joodse afkomst is gelijk evenals hun filosofische vorming bij met name Heidegger en Husserl.
Hannah Arendt wijkt uit naar Amerika. Zij ontwikkelt zich tot een vooraanstaande en spraakmakende filosofe. Als journaliste volgt ze het proces tegen Eichmann in Jeruzalem. Zij toont zich uitermate kritisch over wat er in Jeruzalem gebeurt en heeft een eigenzinnige visie op de rol van de aangeklaagde. Die visie wordt haar niet door iedereen in dank afgenomen.

Na het verschijnen van vijf afzonderlijke artikelen in het Amerikaanse tijdschrift The New Yorker, publiceert zij op basis van alle door haar gemaakte aantekeningen in 1963 het boek Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil. De centrale stelling in het boek betreft 'de banaliteit van het kwaad'. De Nederlandse vertaling verschijnt in 1969. In de Nederlandse herdruk van 2005 vinden we een uitvoerig voorwoord van Ido de Haan. Onder verwijzing naar de tekst van Hanna Arendt, schrijft hij: "het probleem met Eichmann is dat er 'velen waren zoals hij', en dat deze mensen 'geen geperverteerden en geen sadisten, maar juist angstig en beangstigend normale mensen waren en zijn'." De stelling van Hannah Arendt dat het kwade van Eichmann een banaal karakter had, riep heel veel boze reacties op. Onder historici echter werd de opvatting over de banaliteit van het kwaad vanaf de jaren zeventig steeds meer gedeeld.

De eerst en vooral te stellen vraag is nu: waar komt deze banaliteit vandaan, uit welke absurditeit komt zij voort?

Timothy Snyder: het belang van pluraliteit.

Om die vraag naar de herkomst van de absurditeit te beantwoorden maken we gebruik van de analyse van de Holocaust door Timothy Snyder. In 2015 verschijnt zijn boek Black Earth. In de Nederlandse vertaling wordt de ondertitel Geschiedenis van de Holocaust toegevoegd. Dat is terecht, omdat Black Earth in ieder geval een heldere historische uiteenzetting biedt van wat de Holocaust in zijn volle omvang is geweest en vooral hoe deze gezien moet worden in het licht van wat vóór de bouw van de gaskamers gebeurde in landen als Polen, Oekraïne en de Sovjet-Unie. De feitelijke en historische uiteenzettingen van Snyder worden verder steeds aangevuld door politieke analyses van de door hem beschreven geschiedenis.
Om duidelijk te maken hoe een nationaalsocialistische ideologie voor en tijdens de tweede wereldoorlog kon worden verwezenlijkt, verwijst Snyder(p. 131) naar Hannah Arendt.

Arendt stelt dat je met stateloze mensen kunt doen wat je wilt. Binnen de stateloosheid ontbreekt het aan rechten. Daar zie je de absurditeit in optima forma en kan de banaliteit aan de oppervlakte komen. Het is de kracht van Hannah Arendt dat zij in haar analyses gebruik maakt van haar inzichten in de sociale en politieke filosofie. Daarin gaat het per definitie om meer dan alleen het persoonlijke kwaad van ethisch gezien geperverteerde individuen(Levinas).

In de conclusie van zijn boek Black Earth bespreekt Snyder uitvoerig wat de opvatting van Hannah Arendt over het effect van stateloosheid hier en nu betekent. Snyder maakt duidelijk wat het wegnemen van de staat voor de burger met zich meebrengt en formuleert meerdere argumenten die ons een antwoord kunnen geven op de eerder gestelde vraag: uit welke absurditeit komt de banaliteit van het kwaad voort? En hoe kan die absurditeit zich ontwikkelen?

Snyder begint zijn conclusies met een verhaal over de joodse moeder, Wanda J., uit Polen. Zij overleeft met haar twee kinderen de oorlog, dankzij de hulp van vrienden, kennissen en volslagen vreemden. Op al deze mensen was zij aangewezen. Immers met de Duitse invasie in haar land werden bestaande instituties al snel opgeheven. Waar moest zij naartoe voor gerechtigheid?
Wanda J. was afhankelijk van wat zij noemt "moreel instinct" en "menselijke goedheid".
Belangrijke eigenschappen, waarvan wij graag denken dat we ze bezitten. Maar voor Snyder is dat geenszins vanzelfsprekend. Hij zegt hierover:

> "Misschien denken we wel dat we zelf mensen zullen redden tijdens de een of andere toekomstige ramp. Maar als staten vernietigd zouden worden, plaatselijke instituties aan-getast zouden worden, en er economische prikkels zijn die aanzetten tot moord, zouden maar weinigen van ons zich goed gedragen. Er is maar weinig reden om aan te nemen dat we ethisch gezien beter zijn dan de Europeanen van de jaren dertig of veertig, of dat we minder kwetsbaar zouden zijn voor het soort ideeën dat Hitler zo succesvol verspreidde en uitwerkte. Als we serieus de redders willen evenaren, moeten we van tevoren de structuren opbouwen, die dat mogelijk maken". (Snyder, p.338)

Om te weten waar de banaliteit van het kwaad vandaan komt, is het belangrijk om te weten dat de absurditeit van rechteloosheid en statenloosheid de perfecte basis is gebleken voor de genoemde banaliteit. Dat is wat Snyder ons duidelijk maakt.
De systematische afbraak van instituties en tenslotte de staat, zoals die in het Oosten van Europa begonnen is, heeft de weg vrij gemaakt voor de Holocaust. In Polen heeft Wanda J. het geluk gehad met de hulp van rechtschapen mensen de oorlog te overleven.
Wij willen nu vooral denken dat dit alles ondertussen achter ons ligt. Niets is minder waar.

De cruciale wending in het bestaan van een mens is het ontbreken van gerechtigheid in de vorm van een staat waartoe je behoort. Het is het omslagmoment waarin zowel slachtoffer als beul naar voren kunnen komen. Het slachtoffer kan niet langer terugvallen op zijn rechten, de beul hoeft zich niet langer te houden aan zijn plichten. Daarbij stellen we nadrukkelijk vast dat het je niet houden aan de plichten altijd samengaat met de mogelijkheid om ervoor te kiezen dat juist wel te doen. Het slachtoffer daarentegen heeft weinig meer te kiezen, wanneer zijn rechten worden ontnomen. Juist daarin zijn slachtoffer en dader feitelijk ongelijk. Gelijk zijn zij evenwel in het antropologisch inzicht dat het slachtofferschap en daderschap beiden toebehoren aan de menselijke soort. Met dat inzicht kunnen we de paradox van slachtoffer en beul verstaan, zoals die aan de orde wordt gesteld in het Gesamtkunstwerk Kind, mijn kind.

We keren nog eens terug naar Snyder. In zijn visie leert de geschiedenis ons dat het samen smelten van politiek en wetenschap gevaarlijk is en een stap kan zijn in de richting van een totalitaire ideologie. Alleen een erkenning van de eigen doelen van politiek en wetenschap kan dit voorkomen en bijdragen aan een noodzakelijke pluraliteit. Daarbinnen kan wetenschap blijven nadenken over rechten en staten.

Er zijn meerdere pluraliteiten te noemen, waarmee we meer dan alleen één-dimensioneel over de geschiedenis en onze toekomst kunnen nadenken. Een van de gewenste pluraliteiten is de kunst! Kunst is in staat op basis van haar autonomie een bijdrage te leveren aan een betekenisvolle duiding van meerdere maatschappelijk relevante thema's.

Om de pluraliteit van de kunst te bewaken, is het belangrijk dat de autonomie van de kunstenaar overeind blijft. Deze moet afzien van het maken van geëngageerde kunst als uitgesproken pamflet.
Beter is het om artistiek-inhoudelijk en met steeds vernieuwende vormen kunst te maken waardoor de

kijker in staat gesteld wordt zich te engageren. Het overeind houden van de pluraliteit, de autonome artistieke visie, dat is de geheel eigen wijze waar- op de kunstenaar zelf zich kan engageren. Hij doet dat door zijn artistieke bijdrage aan een kritische discussie; met kunst kun je die discussie oproepen en deelnemers aan de discussie in staat stellen zich beter te engageren. Autonomie als bijdrage aan engagement, dat is wat kunst vermag zonder de pretentie de (ter discussie staande) werkelijkheid volledig te kunnen representeren. Dat geldt ten volle, zoals hierboven reeds beschreven, wanneer de representatie zich richt op de Shoah. Het was om die reden dat de discussie in 2001 zo hoog is opgelopen tussen voorstanders en tegenstanders van het representeren van slachtoffers en dat nog wel tegelijk met het tonen van de beul.

In zijn boek Auschwitz mon amour heeft Marc De Kesel daarover op heldere wijze verslag gedaan. Hierboven hebben we al gezien dat een van de opponenten, Gérard Wajcman, de stelling heeft betrokken dat we ons niet met het slachtoffer van de Shoah kunnen identificeren. We volgden daarna de lijn van Emmanuel Levinas over hoe ik het slachtoffer wel kan en moet (h) erkennen in zijn kwetsbaarheid, het meest zichtbaar in het gelaat. Daarmee is het slachtoffer van de onbereikbare ander geworden tot een betekenisvolle persoon, mits deze onderkend wordt in zijn eigen unieke waarde van zijn anders zijn: de ander als ander!

En hoe zit het dan met de beul, zo was de vraag.
Niet Levinas maar zijn tijdgenoot Hannah Arendt heeft hier voor een pijnlijke opheldering gezorgd. In de door haar geponeerde banaliteit van het kwaad, is de potentie van het beul kunnen zijn voor ieder mens benoemd. Een potentie die met name effectief wordt in de absurditeit van de opgeheven staat, volgend op het buiten werking stellen van de instituties die gerechtigheid moeten ondersteunen.
In de absurditeit van een opgeheven staat, zo stelt Snyder in Black Earth, verliest het slachtoffer zijn

rechten en kan de beul afzien van zijn plichten. Het voorkomen van zulke absurditeit is mede afhankelijk van voldoende pluraliteit. Dat de kunst daartoe in zijn autonome rol kan bijdragen is duidelijk.

Marc De Kesel: de rol van de moderne kunst.

Zoals gezegd kan kunst in zijn autonomie een bijdrage leveren aan de noodzakelijke pluraliteit.
Voor De Kesel geldt dat met name voor de moderne kunst met in potentie een nadrukkelijk ontwikkeld 'zelfreflectief karakter'(p.95) en een streven naar onafhankelijkheid (ook al moeten de meeste kunstenaars daarvoor materieel afzien). De Kesel brengt een tweede kenmerk van de moderne kunst naar voren, als hij stelt:

> "De waarheid van de moderne kunst ligt niet enkel in wat zij laat zien, haar object, maar tegelijk in het effect dat ze bij het subject – bij de kijker – sorteert. De waarheid van de moderne kunst hangt altijd ook af van wat ze bij de toeschouwer teweegbrengt. Niet in de zin dat de toeschouwer zichzelf in die waarheid kan herkennen, maar precies in de zin dat hij dat niet kan, dat die waarheid voor hem onaannemelijk is(...) Oog in oog met artistieke beelden die bijvoorbeeld naar Auschwitz verwijzen, besef ik tegelijk altijd ook mijn eigen onaannemelijkheid, mijn onvermogen om de waarheid over mezelf ten volle op mij te nemen. En dat besef doet mij op zijn beurt steeds meer naar dit soort beelden grijpen, hoe onaannemelijk die ook mogen zijn. In dit artistieke waarheidsmoment beseft het subject dus vooral zijn fundamentele onvermogen om het überhaupt zonder dit soort representaties te kunnen stellen." (p.97)

Dit uitvoerig citaat brengt mij tot de volgende conclusie: de door De Kesel veronderstelde rol van de moderne kunst naar de toeschouwer toe kan geoptimaliseerd worden. Daarvoor is het nodig na te denken over het ontwikkelen van eigentijdse concepten van te houden tentoonstellingen met ruim aandacht voor actief kijken. In het geval van de expositie van het Gesamtkunstwerk Kind, mijn kind is uit drukkelijk gekozen voor een programmatische aanpak met ruimte voor debat, creatieve reflectie op het getoonde werk en cross-overs. In die aanpak blijft de stelling van Marc De Kesel weliswaar over-eind. We blijven niet in staat om de volle waarheid van de gegeven representaties door de kunstenaars te begrijpen. Samen met de kunstenaars in het project Kind, mijn kind ben ik me dan ook bewust van ons aller onvermogen om de waarheid representatief boven tafel te halen. Het niet beeldend kunnen achterhalen van de volle waarheid is onze beperking. Echter het door Didi-Huberman geïntroduceerde begrip 'breukbeeld' helpt ons om te reflecteren op verleden, heden en toekomst.

'Breukbeelden' – gepresenteerd in de morphen van slachtoffer en beul -vormen de kracht van het Gesamtkunstwerk Kind, mijn kind. Zij roepen ons op om te gedenken, herdenken en vooral na te denken. Na te denken over hoe ik me wil verhouden tot de actualiteit. Hoe wil ik mij kritisch opstellen, wanneer instituties sluipend worden afgebroken en worden vervangen door nieuwe waarin efficiëntie van in te zetten middelen bepalend is? De zo ingezette bureaucratie is weliswaar wat anders dan het totalitair opheffen van instituties, laat staan de staat. Maar de vraag is aan de orde of bureaucratie niet reeds de ontkenning van het gevoel van zekerheid voor het individu in de hand werkt en het gevoel bevordert slachtoffer te zijn? Welke actieve houding willen we daartegenover stellen? Dat zijn de te stellen vragen.

Maastricht, 14 maart 2016

Geraadpleegde literatuur

De Kesel, Marc, Auschwitz mon amour, Amsterdam, Boom (2012)

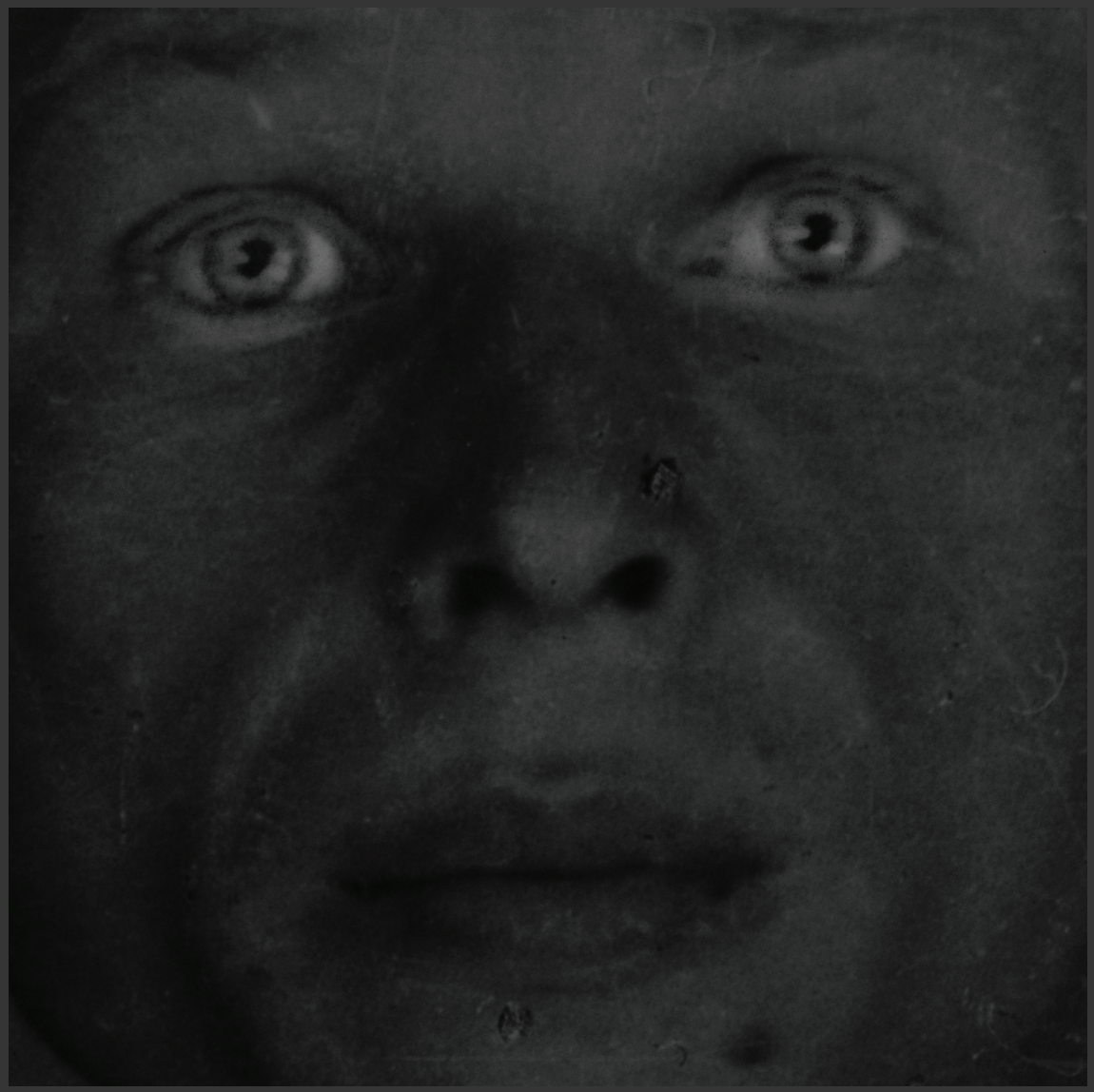
Arendt, Hannah, Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil, New York, Penguin Books (1963)

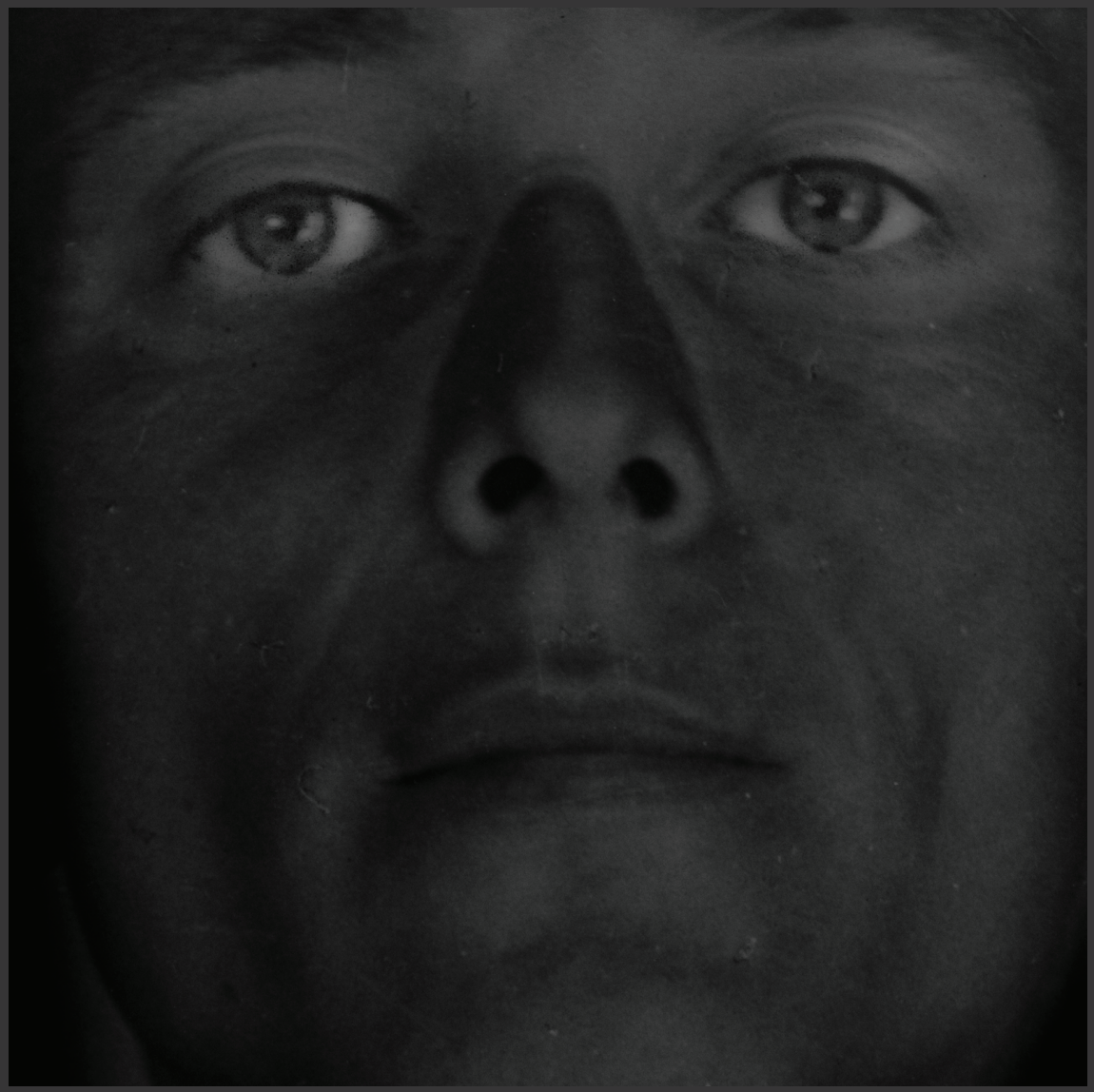
Arendt, Hannah, Eichmann in Jeruzalem. De banaliteit van het kwaad. Inleiding door Ido de Haan, vertaling door W.J.P. Scholtz. Amsterdam/Antwerpen, uitgeverij Atlas (2005)

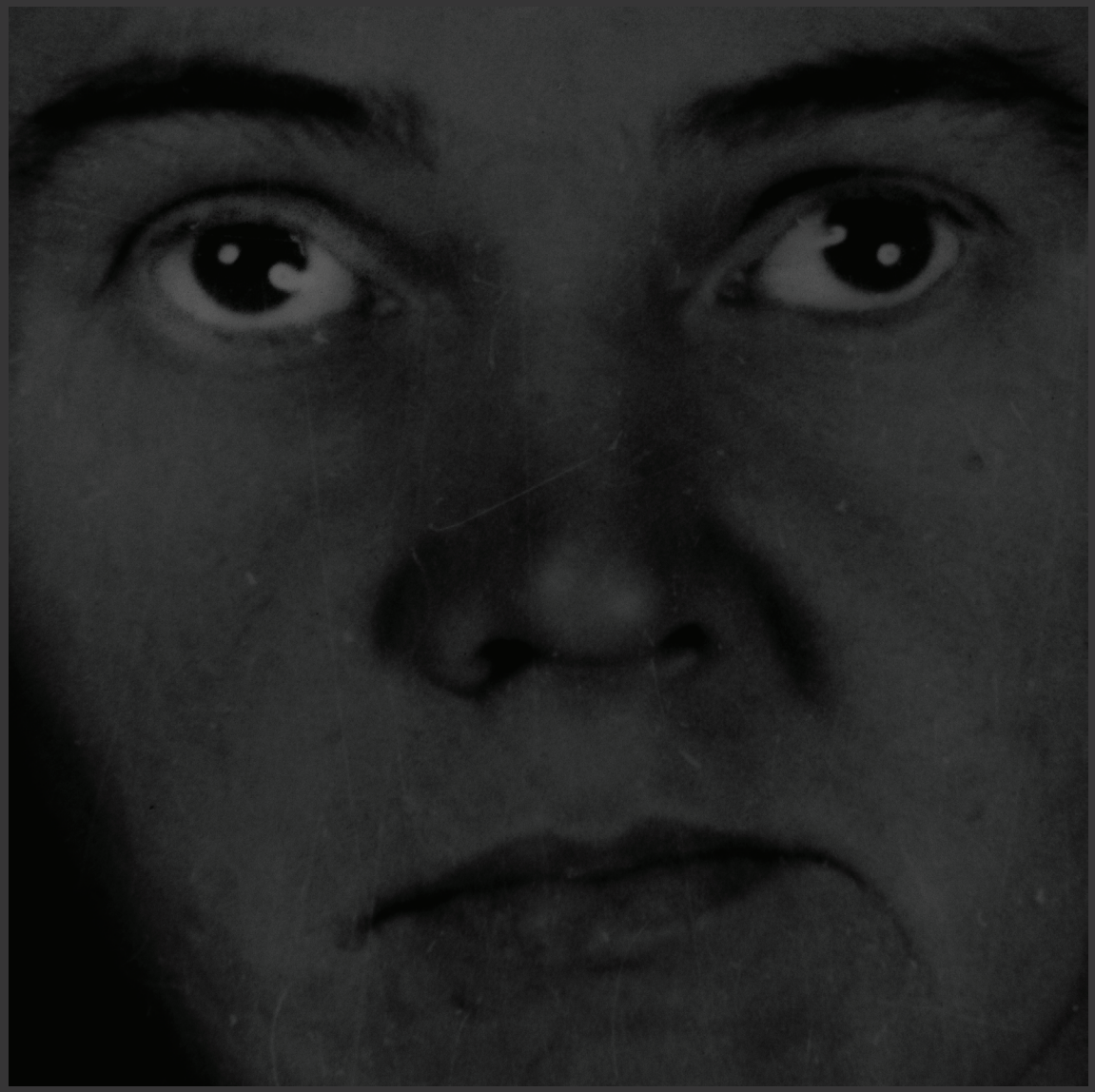
Levinas, Emmanuel, Het menselijk gelaat, essays van Emmanuel Levinas, gekozen, ingeleid en voorzien van aantekeningen door Ad Peperzak, vertaald door Ad Peperzak en Otto de Nobel. Amsterdam, Ambo (2005)

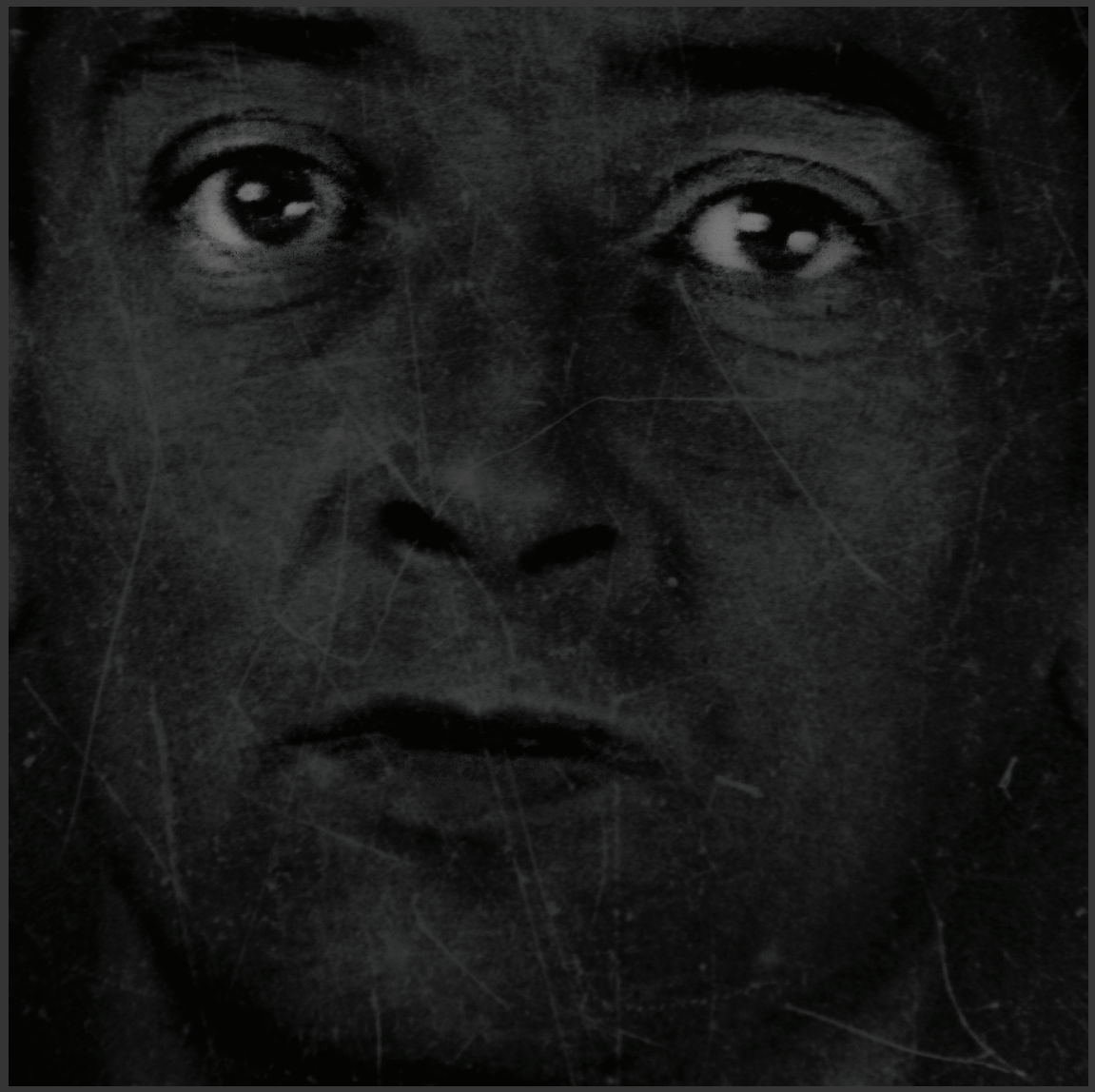
Snyder, Timothy, Zwarte aarde, Geschiedenis van de Holocaust, vertaald door Bep Fontijn & Willem van Paassen. Amsterdam, Ambo/Anthos (2015)

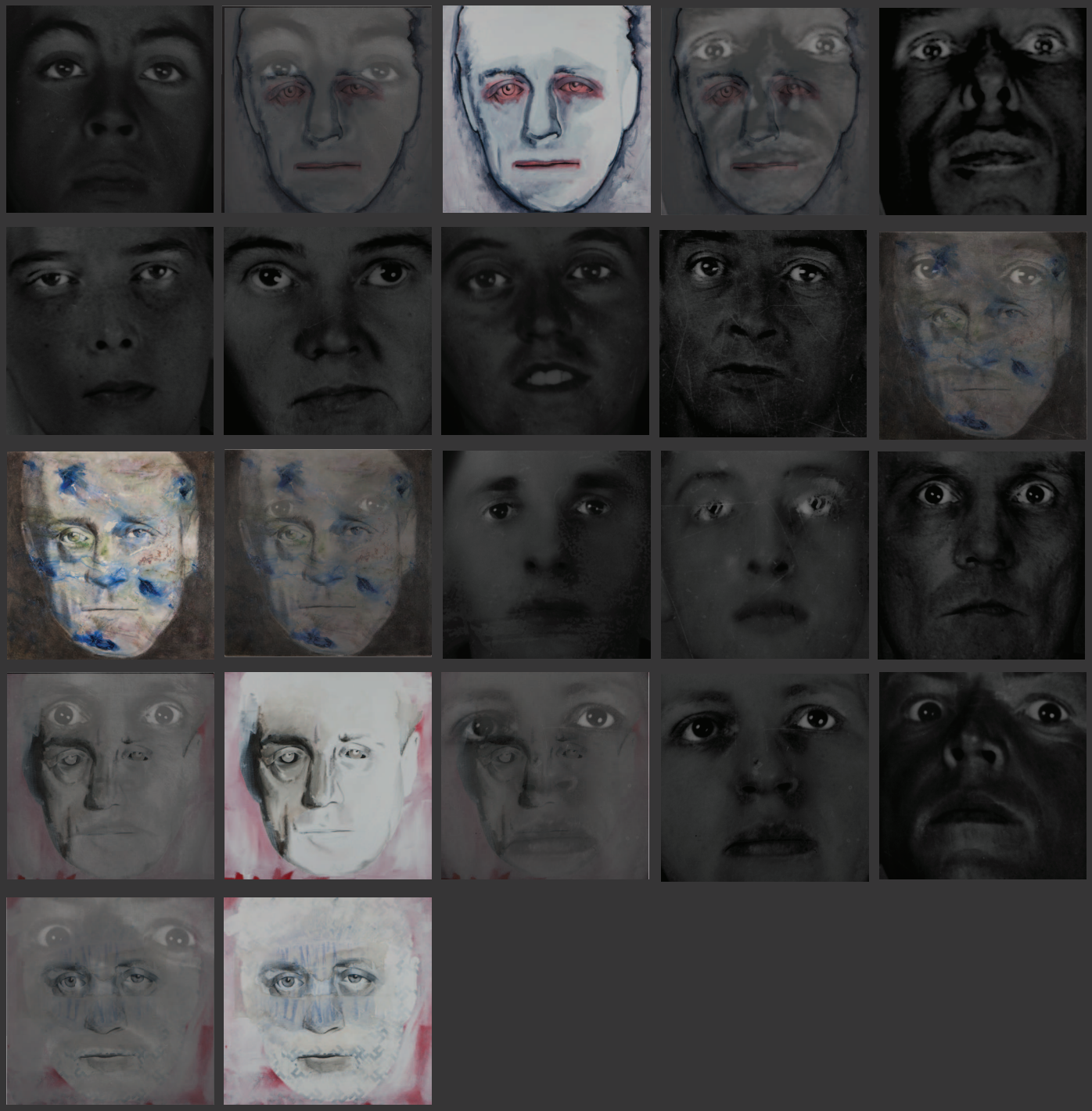
Snyder, Timothy, Black Earth, The Holocaust as History and Warning. New York, Crown/Tim Duggan Books (2015)











This Book is a part of the limited edition of 25

Book and DVD nr.: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

COLOFON

Fotografie	Theo Derksen
Web-& Bookdesign	Theo Derksen
Schilderijen	Jos Wigman
Muziek compositie	Ernst Jansz
Muziek uitvoering	Ernst Jansz
Teksten	Willem Jansen
Video bewerking	Hugo Rikken

Deze uitgave is tot stand gekomen in mei 2016.

Alle foto's, schilderijen, muziek compositie en teksten zijn eigendom van de bovenvermelde makers. Niets mag worden verveelvoudigd, gekopieerd, gepubliceerd, opgeslagen, aangepast of gebruikt in welke vorm dan ook, online of offline, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de makers.

Voor toestemming kunt u contact opnemen met theo@theoderksen.com, wyl.jansen@gmail.com of ga naar de webstite www.theoderksen.com/kindmijnkind.

ISBN 000-0-00-000000-0

Placeholder

0 000000 000000