

# **De balans tussen ethiek en esthetiek bij de representatie van collectief trauma**

Hoe de kunstwerken van Boltanski, Bruguera en Bartana  
herinnering, empathie en shock teweegbrengen bij de beschouwer



Afb. 1: Yael Bartana, Tashlikh (Cast Off), 2017. (\*Zie: Lijst met afbeeldingen).

**Maïke Peters**

Studentnummer: 5963087

Datum: Juni 2019

**Masterscriptie Moderne en Hedendaagse Kunst**

Universiteit Utrecht

Begeleider: dr. Hestia Bavelaar

Tweede lezer: dr. Linda Boersma

Aantal woorden: 14977

# Inhoud

Inleiding .....	3
1. Herinnering .....	11
1.1 Historische context .....	11
1.2 Het debat rondom herinnering .....	13
1.3 De gewenste vormen van herinnering .....	17
2. Empathie.....	18
2.1 Historische context.....	18
2.2 Het debat rondom empathie.....	19
2.3 Het gewenste empathische effect.....	21
3. Shock.....	22
3.1 Historische context.....	22
3.2 Het debat rondom het shockeffect .....	26
3.3 Het gewenste shockeffect .....	28
4. Christian Boltanski.....	30
4.1 Beeldanalyse: <i>Autel de Lycée Chases</i> .....	30
4.2 Boltanski's bedoeling .....	32
4.3 Kunsthistorische visies .....	32
4.4 De ethische en esthetische balans .....	33
5. Tania Bruguera .....	36
5.1 Beeldanalyse: <i>Tatlin's Whisper #6</i> .....	36
5.2 Tania Bruguera's bedoeling .....	37
5.3 Kunsthistorische visies .....	39
5.4 De ethische en esthetische balans .....	39
6. Yael Bartana .....	42
6.1 Beeldanalyse: <i>Tashlikh (Cast Off)</i> .....	42
6.2 Yael Bartana's bedoeling .....	43
6.3 Kunsthistorische visies .....	44
6.4 De ethische en esthetische balans .....	45
Conclusie .....	47
Samenvatting.....	53
Bibliografie .....	56
Lijst met afbeeldingen.....	60

## Inleiding

Onlangs bezocht ik het Stedelijk Museum Amsterdam, waar ik werd gegrepen door het videokunstwerk *Tashlikh, Cast Off* (2017) van de hedendaagse kunstenares Yael Bartana.<sup>1</sup> Op indringende wijze weet zij in dit werk diverse traumatische gebeurtenissen uit de wereldgeschiedenis, waaronder de Holocaust en de Armeense genocide, te combineren. De heftige thematiek van het werk wordt door de gekozen vorm op intrigerende wijze overgebracht. Ze gebruikt schoonheid, verstillings- en rituele gebaren om deze verschrikkelijke gebeurtenissen aan de beschouwer te tonen. Het maakte indruk op mij dat ze niet één gebeurtenis toont, maar meerdere traumatische gebeurtenissen in de film weet te verwerken.

Naar mijn mening heeft Yael Bartana met dit kunstwerk de juiste balans tussen ethiek en esthetiek gevonden. Het valt mij op dat de artistieke ervaring vaak lijkt te ontbreken in kunstwerken over maatschappelijke problematiek. Daardoor kunnen deze kunstwerken op mij overkomen als te letterlijk of te simplistisch. Deze sociaal-geëngageerde kunstenaars kiezen ervoor de esthetische ervaring ondergeschikt te maken aan de maatschappelijke of politieke boodschap.<sup>2</sup> Yael Bartana slaagt in het kunstwerk *Tashlikh, Cast Off* (2017) erin om deze twee elementen elkaar te laten versterken. Ze laat in haar film voldoende ruimte voor de beschouwer om vanuit verschillende invalshoeken naar het beeld en het onderwerp te kijken. Bij mij rees de vraag of het misschien deze balans tussen esthetiek en ethiek is die maakt dat dit kunstwerk zo sterk werkt. Deze vraag vormde de aanleiding voor mijn onderzoek.

Er zijn verschillende theorieën over sociaal-geëngageerde kunst en hoe deze kunstvorm te beoordelen. Auteurs verschillen daarbij vaak van mening wat betreft het belang van de esthetische vorm ten opzichte van de boodschap van het kunstwerk. De kunsthistorica Claire Bishop, in wier mening ik mij kan vinden, is bijvoorbeeld kritisch op een uitsluitend ethische beoordeling van sociaal-geëngageerde kunst. Zo reageert ze bedenkelijk op de visies van kunsthistoricus Grant Kester en curator Nato

---

<sup>1</sup> 'Projects.' Website Yael Bartana.

<sup>2</sup> Voorbeelden zijn: Kunstenaar Mathijs de Bruijne zijn samenwerking met FNV Vakbond van schoonmakers (2011 tot heden) In: 'Website BAK, Basis voor actuele kunst'. Of kunstenaar Ai Wei Wei met zijn kunstwerk *Law of the Journey* (2017), een groot bronzen beeld van een reddingsboot met vluchtelingen. In: Burnett, "Blurring Boundaries Between Art and Activism in Cuba." Website New York Times.

Thompson en theoreticus Nicolas Bourriaud. Die richten zich voornamelijk op de ethische of sociale dimensie in hun beoordeling van sociaal-geëngageerde kunstwerken. Bishop daarentegen vindt dat ook de esthetische aspecten zwaar wegen bij het beoordelen van geëngageerde kunst.<sup>3</sup>

In dit onderzoek zal ik mij toespitsen op kunstenaars die collectief trauma verbeelden. Bij het representeren van collectief trauma in een kunstwerk krijgt een kunstenaar te maken met ethische en esthetische dilemma's. Ethiek is het geheel van morele principes die gegrond zijn op ons gevoel van goed en kwaad. Het aankaarten van deze vreselijke momenten ligt zeer gevoelig, omdat het sterk raakt aan politiek-maatschappelijke kwesties. Zo zijn bijvoorbeeld de meningen erover verdeeld of het ethisch verantwoord is om beschouwers zich via kunstwerken te laten inleven met misdadigers. Daarnaast bestaat er controverse over of kunstwerken wel in alle directheid gewelddadige taferelen zoals moord en massagraven moeten tonen. Een van de redenen is dat dit disrespectvol zou zijn tegenover de overleden slachtoffers.<sup>4</sup>

Met esthetiek wordt, overeenkomstig met de visie van Claire Bishop, op meer gedoeld dan alleen een mooi of poëtisch kunstwerk. Esthetiek omvat niet slechts de compositie van materialen en symbolen, maar ook de gelaagdheid, de dubbelzinnigheid en het suggestieve element van de kunstwerken. Deze ambiguïteit zorgt ervoor dat verschillende visies op het kunstwerk mogelijk zijn. Dit in tegenstelling tot de louter illustratieve en documentaire aard van sterk ethisch georiënteerde werken.<sup>5</sup> Daarom moeten bij uitstek kunstenaars die dit specifieke onderwerp verbeelden zoeken naar het precaire evenwicht tussen esthetische vrijheid en ethische controverse.

Onder de term collectief trauma wordt in dit onderzoek verstaan: gebeurtenissen die voor een gehele gemeenschap psychisch schadelijk zijn.<sup>6</sup> Voorbeelden hiervan zijn de Holocaust, de genocide in Rwanda, de Armeense genocide of de aanval op het World Trade Center op 9/11 in Amerika. Deze collectief traumatische gebeurtenissen, uit heden en verleden blijven tot op de dag van

---

<sup>3</sup> Bishop, *Artificial Hells*, 190.

<sup>4</sup> Lindroos, Frank Möller, *Art as a political witness*, 232.

<sup>5</sup> Bishop, *Artificial Hells*, 275 - 277.

<sup>6</sup> Uitleg ontleend aan het concept 'transgenerational haunting' van literatuurtheoretica Gabrielle Schwab. Arnold-de Simine, *Mediating Memory in the museum*, 24.

vandaag kunstenaars intrigeren. Iconische voorbeelden uit het verleden zijn bijvoorbeeld Francisco Goya met *De Derde Mei* uit 1814, een schilderij van de dag waarop Spaanse burgers werden geëxecuteerd naar aanleiding van een opstand tegen de overheersing van Napoleon Bonaparte. Of Pablo Picasso met zijn schilderij *Guernica* uit 1937, dat het bombardement van het stadje verbeeldde tijdens de Spaanse Burgeroorlog. Evenals de controversiële kunstwerken van Christian Boltanski over de Holocaust, zoals de serie *Monuments* uit 1989.<sup>7</sup>

Er zijn ook verscheidene hedendaagse kunstenaars die collectief traumatische ervaringen als uitgangspunt nemen, zoals de interdisciplinaire groep Forensic Architecture met hun onderzoek *Chemical Weapons' Attacks in Douma, Syria* (2018), *Earwitness Theatre* (2018) van Lawrence Abu Hamdan, Ai Wei Wei's film *Human Flow* (2017) en diverse werken van Doris Salcedo, zoals *1550 Chairs Stacked Between Two City Buildings* (2003) en *Palimpsesto* (2017-2018), alsook verschillende projecten van kunstenaars Tania Bruguera zoals *Surplus Value* (2012) of *10,142,926*(2018).

Op sterk uiteenlopende wijze tonen kunstenaars deze verschrikkelijke gebeurtenissen aan de beschouwer. Er is veel discussie over hoe deze collectief traumatische situaties in kunstwerken gerepresenteerd zouden kunnen worden. Vooral vanuit het perspectief van de mogelijk negatieve effecten die het zien van deze kunstwerken zouden kunnen hebben op beschouwers.<sup>8</sup> Bij de beoordeling van deze kunstwerken beroept men zich op ethische of esthetische argumenten. De ethische en esthetische balans van het kunstwerk is daarmee dikwijls verbonden aan het effect dat het kunstwerk heeft op de beschouwer. Hierbij rijst de vraag welke psychologische impact het zien van een dergelijk kunstwerk zou kunnen hebben op de beschouwer.

De hoofdvraag van mijn onderzoek luidt:

*Welke psychologische effecten kunnen kunstwerken over collectief trauma tweebrengen bij de beschouwer en hoe kunnen deze effecten verklaard worden vanuit een ethisch of esthetisch perspectief?*

Als casestudies analyseer ik hiervoor de kunstwerken en strategieën van de

---

<sup>7</sup> Hartog Jager, Den, *Het Streven*, 43.

<sup>8</sup> Lindroos, Frank Möller, *Art as a political witness*, 232.

kunstenaars Christian Boltanski, Tania Bruguera en Yael Bartana. Aan de hand van de volgende deelvragen wordt deze hoofdvraag beantwoord.

*Hoe kunnen kunstwerken over collectief trauma herinnering, empathie en shock teweegbrengen bij de beschouwer?*

*Welke strategieën passen Christian Boltanski, Tania Bruguera en Yael Bartana toe bij de verbeelding van collectief trauma, in relatie tot herinnering, empathie en shock?*

*Hoe zoeken de drie kunstenaars de juiste balans tussen ethiek en esthetiek?*

Omwille van de beperkte lengte van dit onderzoek staan er drie psychologische effecten centraal: herinnering, empathie en shock. Deze effecten zijn gekozen omdat ze in relatie tot de verbeelding van collectief trauma veelvuldig worden genoemd. Daarnaast staan ze centraal in discussies over wat moreel gezien verantwoord is bij representaties van collectief trauma. Kunstwerken kunnen afhankelijk van de context en achtergrond van de beschouwer verschillende psychologische indrukken opwekken. Daarbij is het mogelijk dat kunstwerken meerdere effecten tegelijkertijd oproepen. Door een koppeling te maken tussen de psychologische effecten en de balans tussen het ethische en esthetische karakter wordt er in dit onderzoek bijgedragen aan een nieuw perspectief op kunstwerken over collectief trauma.

Het meest geaccepteerde effect van deze kunstwerken is dat ze mensen aan deze gebeurtenissen helpen herinneren. Ze dragen daarnaast bij aan het overdragen van de herinneringen op volgende generaties. Daarmee kan wellicht worden voorkomen dat een dergelijke gebeurtenis in de toekomst nogmaals plaatsvindt. Een ander veelgenoemd effect is hoe kunstwerken over collectief trauma in meer of mindere mate in staat zijn empathie op te roepen bij de beschouwer. Dit zou bijdragen aan het zich emotioneel verbonden voelen met de traumatische gebeurtenis. Het meest controversiële effect van kunstwerken met dit thema is het shockeffect. Kunstenaars kunnen de traumatische gebeurtenis zó in beeld brengen dat het een choquerend effect heeft op de beschouwer. Die kan dan bijvoorbeeld bang of boos worden over wat er wordt getoond.<sup>9</sup>

De verschillende manieren waarop kunstwerken de beschouwer kunnen betrekken bij collectief trauma worden onderzocht aan de hand van diverse kunstwerken van de kunstenaars Christian Boltanski, Tania Bruguera en Yael

---

<sup>9</sup> Lindroos, Frank Möller, *Art as a political witness*, 232.

Bartana. Hieronder worden zij kort geïntroduceerd en wordt uitgelegd waarom deze kunstenaars goed passen binnen dit onderzoek. De drie kunstenaars Christian Boltanski, Tania Bruguera en Yael Bartana zijn gekozen omdat iedere kunstenaar representatief is voor een van de drie manieren waarop collectief trauma verbeeld wordt. Verder komt de keuze voor deze kunstenaars voort uit de focus op artistieke representaties van collectief trauma die getoond zijn binnen de institutionele context van de kunstwereld, zodat hun aanpak beter met elkaar te vergelijken is. Artistieke representaties die gemaakt zijn voor de publieke ruimte laat ik buiten beschouwing. Hun werk zal zowel vanuit kunsthistorisch als psychologisch perspectief worden geanalyseerd.

Zo lijken de kunstwerken van Christian Boltanski goed te passen in een ethische representatie van de Holocaust waarbij het herinneren, het niet vergeten van deze gebeurtenis centraal lijkt te staan. Bij kunstwerken over de Holocaust wordt dit effect het meest gepast gevonden. De manier waarop Christian Boltanski in zijn kunstwerken ingaat op de Holocaust heeft hem een iconische status gegeven. Boltanski werd geboren in Parijs in 1944, zijn joodse vader kwam uit Oekraïne en zijn moeder uit Corsica. Hij werd geboren tijdens de Tweede Wereldoorlog en maakte mee hoe zijn vader zich moest verbergen voor het naziregime. In zijn oeuvre zijn directe en indirecte verwijzingen naar de Holocaust te vinden, bijvoorbeeld in de installaties *Archives* (1987) en *Monuments* (1989).<sup>10</sup> Hoewel zijn oeuvre ook schilderijen, films en foto's bevat, komen vooral in zijn installaties deze verwijzingen naar voren. Daarom staan deze installaties centraal in dit onderzoek. De overkoepelende thema's die hij behandelt in zijn oeuvre zijn: de dood, identiteit, herinnering en tijd. Latere kunstenaars zouden sterk zijn beïnvloed door de wijze waarop Boltanski deze thema's verbeeldde.<sup>11</sup>

De kunstenaar Tania Bruguera is voor dit onderzoek volgens mij interessant omdat ze expliciet aangeeft dat ze in haar kunstwerken empathie probeert op te roepen bij de beschouwer. Hierin verschilt ze van Christian Boltanski en Yael Bartana, die minder uitgesproken zijn over het beoogde effect van hun kunstwerken op de beschouwer. Verder voegen haar Latijns-Amerikaanse achtergrond en haar focus op Cuba een niet-westers perspectief toe aan het onderzoek naar collectief

---

<sup>10</sup> Grenier, "There's a story," 189.

<sup>11</sup> Ibid.

trauma. Bruguera neemt in haar oeuvre een andere vorm van collectief trauma als onderwerp, namelijk de onderdrukking van de Cubaanse bevolking door het dictatoriale regime in Cuba. Terwijl Boltanski en Bartana zich voornamelijk richten op vormen van genocide. Dat Bruguera afwijkt van de andere twee kunstenaars draagt bij aan het illustreren van de verschillende manieren waarop kunstenaars om kunnen gaan met collectief trauma. Tania Bruguera werd geboren in Havana in 1968. Haar vader was, als diplomaat en minister, onderdeel van de overheid van Fidel Castro. Sommige mensen zeggen dat ze daarom zonder extreme gevolgen kritiek kan uiten op het regime. De Cubaanse overheid onderdrukt, arresteert en straft critici, en openbare protestacties worden niet geaccepteerd.<sup>12</sup> Ondanks de positie van haar vader is Bruguera al meerdere malen gearresteerd naar aanleiding van haar kritische installaties en performances. Een centraal element in haar werkwijze is het actief betrekken van het publiek bij haar performances of installaties.<sup>13</sup> Bekende voorbeelden van haar werk zijn *Tatlins Whisper #6* (2009)<sup>14</sup> en *10, 142, 926* (2018).<sup>15</sup> Haar werk is internationaal succesvol en een intrigerend voorbeeld van de verschillende manieren waarop kunstenaars aan dit onderwerp uiting kunnen geven.

De filmserie *And Europe Will Be Stunned* (2007, 2009, 2011) van Yael Bartana wordt door diverse beschouwers als zeer schokkend en politiek gevoelig ervaren. Daarentegen zorgde de film *Tashlikh*, die de aanleiding was voor dit onderzoek, voor minder controverse. Bartana geeft aan dat ze in haar films, foto's en installaties geen politiek statement wil maken maar vooral vragen wil oproepen bij de beschouwer. In haar werk speelt de vorming van de culturele of nationale identiteit een centrale rol. Hierbij ligt de nadruk op de joodse identiteit en de vorming van Israël. Bartana is in 1970 geboren in Khar Yehezkel in Israël, haar grootouders komen oorspronkelijk uit Polen. In haar oeuvre zijn rituelen, ceremonies en sociale gebruiken terugkerende elementen. Zij is een voorbeeld van een kunstenaar die drie generaties later (haar grootouders hadden de Holocaust meegemaakt) reageert op de genocide vanuit een nieuwe context.<sup>16</sup> Het is waardevol om haar aanpak te vergelijken met die van Boltanski, die in zijn jeugd direct met de Holocaust te maken

---

<sup>12</sup> 'Country Chapters Cuba.' Website Human Rights Watch.

<sup>13</sup> 'Hyundai Commission Tania Bruguera.' Website Museum Tate Modern.

<sup>14</sup> 'Tatlins Whisper 6 Havana Version.' Website Tania Bruguera.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> 'Yael Bartana.' Website Stedelijk Museum Amsterdam.



kreeg.

Voor dit onderzoek ga ik uit van verschillende kunsthistorische en psychologische theorieën. De theorie van kunsthistorica Claire Bishop neem ik als uitgangspunt om de balans tussen de esthetische ervaring en de ethische implicaties in kunstwerken over collectief trauma te onderzoeken. Mijn belangrijkste bron is haar boek *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012).

Andere belangrijke kunsthistorische bronnen waarvan ik gebruikmaak zijn: *Emphatic vision, Affect, Trauma and Contemporary Art* (2005), geschreven door kunsthistorica Jill Bennett en *After-affects, After images, trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum* (2013) van kunsthistorica Griselda Pollock. Deze auteurs baseren zich naast kunsthistorische bronnen ook op psychologische theorieën over 'affect': de pre-reflectieve, zintuigelijke emotionele reacties van mensen en hoe hiermee empathie opgeroepen wordt bij de beschouwer. Met behulp van psychoanalyse onderzoeken Jill Bennett en Griselda Pollock de affectieve ervaring van de beschouwer bij het zien van kunstwerken over verschillende vormen van trauma.<sup>17</sup>

Van de volgende bronnen heb ik gebruikgemaakt voor een psychologische uitleg van de werking van kunstwerken over collectief trauma op de beschouwer: *Art as a political witness* (2017) geschreven door kunsthistorici Kia Lindroos, Frank Möller en Barbara Budrich. En het boek *How art works: a psychological exploration* (2019) geschreven door Ellen Winner. Verschillende concepten die van belang zijn bij de bespreking van collectief trauma worden in deze publicaties behandeld. In *Art as a political witness* wordt dieper ingegaan op het concept van de 'secondary witness'. Hierbij is de beschouwer via kunst getuige van een traumatische gebeurtenis die eerder of elders heeft plaatsgevonden. Een concept dat in verband staat met termen als 'post-memory' van theoreticus Marianne Hirsch en het begrip 'cultural memory' van Andreas Huyssen, dat refereert aan het onthouden van gewelddadige momenten.<sup>18</sup> Dit zijn gebeurtenissen die men het liefst zou vergeten,

---

<sup>17</sup> Pollock, *After-affects, After images*, 2013.

<sup>18</sup> Postmemory' gaat over de mogelijkheid dat traumatische herinneringen worden overgedragen aan volgende generaties. Marianne Hirsch: "'Postmemory' describes the relationship that the "generation after" bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before-to experiences they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right." In: Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. 2012

maar die cultureel verwerkt moeten worden om te voorkomen dat ze nogmaals plaatsvinden.<sup>19</sup>

In *How art works: a psychological exploration* wordt de huidige stand van psychologische ontdekkingen over het beschouwen van kunst met een heftige thematiek uiteengezet. Deze bronnen tonen aan dat er verschillende ideeën zijn over de vorm die kunstwerken over collectief trauma kunnen aannemen en het effect ervan. Om de hierbij behorende concepten te analyseren is het interessant om verschillende kunstwerken met deze thematiek te vergelijken. In dit onderzoek zal ik mij daarom richten op de overeenkomsten en verschillen in de visualisatie en beschouwing van kunstwerken met het thema collectief trauma.

De analyses van de werkwijze van de kunstenaars worden in verband gebracht met bevindingen uit de psychologie. Er wordt voor dit onderzoek gebruikgemaakt van kwalitatief literatuuronderzoek en beeldanalyses. Aan het schrijven over esthetiek zit een persoonlijk element verbonden, niet iedereen vindt hetzelfde mooi of aansprekend. Door mij bij mijn beeldanalyses te baseren op de kunsthistorische en psychologische theorieën probeer ik dit subjectieve element te beperken.

Deze scriptie is als volgt opgebouwd: in de hoofdstukken 1, 2 en 3 wordt het discours rondom de psychologische effecten die teweeggebracht kunnen worden bij de beschouwer door kunstwerken over collectief trauma beschreven. Omwille van de lengte van deze scriptie worden er drie veelvuldig genoemde effecten uitgediept, namelijk: herinnering, empathie en shock. In dit hoofdstuk worden de meningen over deze psychologische effecten vanuit een ethisch en esthetisch perspectief met elkaar vergeleken. De theorieën gepresenteerd in dit hoofdstuk lopen als een rode draad door de rest van de hoofdstukken heen. De hoofdstukken 4, 5 en 6 richten zich op de strategieën die de kunstenaars Christian Boltanski, Tania Bruguera en Yael Bartana toepassen om collectief trauma te verbeelden. In de conclusie worden de onderzoeksvragen beantwoord, met behulp van de bevindingen die voortkomen uit de vergelijking van de kunstwerken en de kunstenaarsstrategieën, in het licht van de balans tussen ethiek en esthetiek. De opgedane inzichten worden gekoppeld aan suggesties voor vervolgonderzoek.

---

<sup>19</sup> Het concept cultural memory geïntroduceerd door Andreas Huyssen in 1995, In: Andreass Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, 5.

# 1. Herinnering

In dit hoofdstuk wordt het discours rondom het opwekken van 'herinnering' bij de beschouwer door middel van kunstwerken over collectief trauma geanalyseerd.

*"The abundance of suffering tolerates no forgetting; [...] Yet this suffering [...] also demands the continued existence of art even while it prohibits it; it is now virtually in art alone that suffering can still find its own voice, consolation, without being immediately betrayed by it."*<sup>20</sup>

Theodor Adorno (1962)

## 1.1 Historische context

Een van de belangrijkste effecten van representaties van collectief trauma wordt verbonden aan het effect herinnering. Ons herinneringsvermogen is ons vermogen om bewustzijnsverschijnselen vast te leggen, te bewaren in ons geheugen en te reproduceren.<sup>21</sup> Het herinneren en herdenken van de collectief traumatische gebeurtenissen wordt vanuit het perspectief van het collectieve geheugen beschouwd als een genezende en leerzame activiteit voor de hedendaagse samenleving.<sup>22</sup> Het vertellen over deze gebeurtenissen wordt gezien als een morele verplichting ten opzichte van de slachtoffers. Daarbij speelt mee dat naarmate er minder mensen in leven zijn om hun ervaring van dit trauma mondeling over te dragen aan volgende generaties, in bijvoorbeeld het geval van de Holocaust, de noodzaak voor literaire of artistieke representaties groter wordt.<sup>23</sup> Door naar representaties te kijken van collectief trauma uit het verleden kunnen mensen zich een idee vormen van hoe om te gaan met de collectief traumatische gebeurtenissen van nu.

Rond de jaren tachtig/negentig van de vorige eeuw werd er door de filosoof Andreass Huyssen een belangrijk moment waargenomen in het debat rondom het collectieve geheugen. Er ontstond een fascinatie met het begrip 'cultural memory', wat refereert aan de herinneringen die gedeeld worden binnen een sociale groep of samenleving. Huyssen spreekt zelfs van een 'memoryboom' die in deze periode zou

---

<sup>20</sup> Theodor Adorno, "Commitment" [1962], 1.

<sup>21</sup> 'Herinnering.' Website woordenboek Van Dale.

<sup>22</sup> Alphen, Van, *Schaduw en Spel*, 13.

<sup>23</sup> Alphen, Van, *Art in Mind*, 167.

hebben plaatsgevonden in Europa en Amerika.<sup>24</sup> Diverse wetenschappelijke Trauma en Geheugenstudies worden in die jaren opgericht. Redenen voor deze interesse waren mogelijk de publieke herdenkingsactiviteiten in Duitsland, die door de globalisering en nieuwe media werden verspreid over de hele wereld. Maar vooral de genocidepraktijken in Rwanda, Bosnië en Kosovo, die het geloof dat de mensheid in staat is te leren van voorgaand geweld en in vrede samen te leven op losse schroeven zetten, hebben hieraan bijgedragen. Andreass Huyssen: "It served as proof of Western civilization's failure to practice anamnesis, to reflect on its constitutive inability to live in peace with difference and otherness [...]."<sup>25</sup>

In dezelfde periode wordt het concept 'postmemory' onderzocht door theoreticus Marianne Hirsch. 'Postmemory' gaat over traumatische herinneringen die worden overgedragen aan volgende generaties. Hirsch besprak dit naar aanleiding van de traumatische ervaringen die door Holocaust-overlevenden mogelijk overgedragen zouden worden aan hun kinderen.<sup>26</sup> Het concept 'postmemory' kan in verband worden gebracht met de ervaring van kunstwerken als 'secondary witness'. Hierbij is de beschouwer via kunst indirect getuige van een traumatische gebeurtenis die eerder of elders heeft plaatsgevonden. Deze kunstervaring zou kunnen leiden tot het vormen van 'prosthetic memories', traumatische herinneringen aan deze schokkende gebeurtenissen, alsof de beschouwer er zelf bij is geweest.<sup>27</sup>

Het is volgens Huyssen de vraag of het wel mogelijk is om een stabiel eenduidig collectief geheugen te vormen, gezien de grote hoeveelheid informatie en verschillende meningen waarmee de wereldbevolking sinds de globalisering in aanraking is gekomen. Een belangrijk onderdeel van de discussie is ook de zogenaamde commercialisering van de 'geheugenindustrie'. Waarbij de toe-eigening van onderwerpen als de Holocaust of de Tweede Wereldoorlog door de cultuurindustrie in bijvoorbeeld blockbusterfilms als *Schindler's List* van Steven Spielberg een spektakelwaarde of oppervlakkige werking tot stand brengen.<sup>28</sup> De

---

<sup>24</sup> Huyssen, *Present Pasts*, 12-13.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>26</sup> "Postmemory" describes the relationship that the "generation after" bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before-to experiences they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right." In: Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. 2012

<sup>27</sup> Silke Arnold-de Simine, *Mediating Memory in the museum*, 30.

<sup>28</sup> Huyssen, *Present Pasts*, 19.

overdosis aan mediabeelden die aan deze historische gebeurtenissen refereren kunnen er evenzeer voor zorgen dat mensen er minder door geraakt worden en er zelfs een weerstand tegen ontwikkelen. Een voorbeeld hiervan is het concept 'Holocaust-fatigue': wanneer men moe wordt van de aandacht die aan de herinnering van de Holocaust wordt besteed.<sup>29</sup>

Niet overal wordt het herinneren van collectief traumatische gebeurtenissen aangemoedigd door onder andere evenementen, monumenten en media-aandacht. In sommige landen worden herinneringen aan eerder geweld juist onderdrukt of vervormd. Of onmenselijke daden in het verleden worden gebruikt om huidige inhumane daden goed te praten. Een controversieel onderwerp is het jarenlang voortdurende conflict tussen Israël en Palestina, waarbij Israël bepaalde onmenselijke daden mede verdedigt vanuit het onrecht dat de joden is aangedaan tijdens de Tweede Wereldoorlog.<sup>30</sup>

De beperking van de artistieke vrijheid zoals in bijvoorbeeld Cuba illustreert dat in sommige landen bepaalde gebeurtenissen niet mogen worden herinnerd. Machthebbers kunnen representaties van bepaalde herinneringen toestaan, terwijl andere herinneringen aan politiek gevoelig liggende gebeurtenissen worden onderdrukt. Daardoor kunnen representaties van collectief trauma, geweld of ongewild, als propaganda fungeren voor politieke doelstellingen of dictatoriale regimes.<sup>31</sup>

## 1.2 Het debat rondom herinnering

In democratische landen heerst over het algemeen consensus over het feit dat de verschrikkelijke momenten van oorlog en genocide onderdeel moeten blijven van het collectieve geheugen, zodat wordt geprobeerd te voorkomen dat ze nogmaals plaatsvinden.<sup>32</sup> Daarentegen zijn de visies verdeeld over de vorm die deze representaties moeten aannemen om daadwerkelijk het in leven houden van deze herinneringen bij de beschouwer te stimuleren. Over deze discussie is in relatie tot de Holocaust de meeste literatuur te vinden. De verschillende visies komen doorgaans voort uit een nadruk op een ethisch of esthetisch perspectief.

---

<sup>29</sup> Etkind, "Hard and soft in cultural memory," 44.

<sup>30</sup> Huyssen, *Present Pasts*, 17-18.

<sup>31</sup> Tello, *Counter Memorial Aesthetics*, 39-41.

<sup>32</sup> Huyssen, *Present Pasts*, 17-18.

Volgens specialisten op het gebied van Holocaust-studies is de meest effectieve en ethisch respectvolle manier om herinneringen aan de Holocaust op te roepen, om dit op een realistische en waarheidsgetrouwe wijze te doen.<sup>33</sup> De kunsthistoricus Ernst van Alphen is van mening dat deze richtlijnen van de Holocaust-studies berusten op morele gronden, zonder voldoende rekening te houden met esthetische overwegingen. Holocaust-kunst krijgt automatisch een ethische functie toebedeeld, waar andere kunstwerken autonomie en zelfreflexiviteit kunnen claimen. Representaties van de Holocaust worden volgens hem weinig reflectief gereduceerd tot twee functies: Holocaust-educatie en Holocaust-herinnering.<sup>34</sup> Als onderbouwing haalt hij de richtlijnen van professor Holocaust-studies Terence Des Près aan, die volgens mij inderdaad vrij dwingend zijn over wat wel en niet gewenst zou zijn bij Holocaust-representaties:

- “1. Gij zult de Holocaust uitbeelden in zijn totaliteit, als een unieke gebeurtenis, als een speciaal geval en een koninkrijk op zich, boven of apart van de geschiedenis.*
- 2. Uitbeeldingen van de Holocaust dienen zo accuraat en getrouw aan de feiten en omstandigheden van de gebeurtenis te zijn, zonder om wat voor reden dan ook, ook maar iets te veranderen of te manipuleren, ook niet om artistieke redenen.*
- 3. Gij zult de Holocaust benaderen als een plechtige of zelfs heilige gebeurtenis, met een ernst die geen enkele reactie toelaat die de enormiteit ervan zou kunnen verdoezelen of de doden die erin gevallen zijn, zou kunnen ontoren.”<sup>35</sup>*

Hierbij wordt ook aangenomen dat de historische genres zoals de documentaire, de memoire, de getuigenis en het monument een effectievere en moreel verantwoordelijkere manier zijn om deze gebeurtenissen over te brengen dan artistieke en fantasierijke verbeeldingen. Kunst over dit onderwerp is daarin al problematisch omdat ze niet voorkomt uit documentaire feiten maar uit fantasie.<sup>36</sup> Daardoor is kunst over de Holocaust vaak niet autonoom, en wordt ze ondergeschikt gemaakt aan de educatieve en pedagogische doelstellingen van Holocaust-herinnering. Van Alphen geeft aan: “It is not autonomous, as art since modernism likes to see itself, but subordinated, put in the service of another inevitably ‘higher’ goal. [...] In contrast, in the wake of Kant, art is usually seen as disinterested, that is,

---

<sup>33</sup> Alphen, Van, *Schaduw en Spel*, 37.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Près, Des. “Holocaust Laughter.” [1988], 38.

<sup>36</sup> Alphen, Van, *Art in Mind*, 194.

free from educational ideals.”<sup>37</sup> Zbigniew Libera en Roeë Rosen lijken met hun kunstwerken te impliceren dat kunst over de Holocaust ook autonome kunst is en niet ondergeschikt zou moeten zijn aan een educatief doel. In hun kunstwerken over de Holocaust gebruiken ze speelgoed en verwijzen ze naar spelen. Om de onschuld die geassocieerd wordt met spelen en kinderen te gebruiken in relatie tot de Holocaust-herdenking is een controversiële verwerping van de ‘geboden’ rondom Holocaust-representatie. Zoals bijvoorbeeld de *Concentration Camp Set* van Libera, het LEGO-speelgoedpakket van een Holocaust concentratiekamp (afb. 2).<sup>38</sup>



Afb. 2. Zbigniew Libera, *Concentration Camp Set*, 1996. 7 kartonnen dozen met legostenen, oplage 3. Courtesy Jewish Museum, New York; Museum of German History, Bonn; particuliere verzameling, Oslo. Bron: Museum of Modern Art in Warsaw, (<https://artmuseum.pl/en/kolekcja/praca/libera-zbigniew-lego-oboz-koncentracyjny> , geraadpleegd op 13 juni).

Een controversieel aspect van de kunstpraktijk van Roeë Rosen is dat de beschouwer zich gaat identificeren met de daders. Je wordt als beschouwer in de installatie *Live and Die als Eva Braun (1995-1997)* uitgenodigd om je in te leven in Eva Braun, de geliefde van Hitler (afb. 3 en 4).<sup>39</sup> Door mensen gedeeltelijk en tijdelijk zich te laten identificeren met de daders wordt men zich meer bewust van de subtiele manieren waarop mensen in bepaalde mate medeplichtig kunnen worden aan

<sup>37</sup> Alphen, Van, *Art in Mind*, 194.

<sup>38</sup> Alphen, Van, *Schaduw en Spel*, 37.

<sup>39</sup> Vermij, “Over de provocerende Roeë Rosen”. Website Metropolis M.

misdaden. Terwijl normaal gesproken Holocaust-representaties ervoor zorgen dat het publiek zich identificeert met de slachtoffers, waardoor het publiek zich kan realiseren wat voor vreselijks de slachtoffers is overkomen. Tegelijkertijd is het ook een manier om bezoekers gerust te stellen en hen in hun onschuld te bevestigen. Van Alphen stelt hier dat de beschouwer zich op een gecontroleerde manier laten inleven in de daders mogelijk een betere manier is om het doel van Holocaust-educatie te bereiken, namelijk om ervoor te zorgen dat de geschiedenis zich niet herhaalt.<sup>40</sup>



Afb. 3. Roeë Rosen, *Live and Die as Eva Braun* (1995-1997). Installatie, Documenta 14, Athene, 2017, Foto: Sabine B. Vogel, Kunstforum, (<https://www.goethe.de/ins/id/en/kul/mag/21060569.html?forceDesktop=1>, geraadpleegd 13 juni 2019).



Afb. 4. Roeë Rosen, *Live and Die as Eva Braun # 34*, 1995, Acrylverf op papier, 56 x 56 cm, © Roeë Rosen. <https://www.roee-rosen.com/live-and-die-as-eva-braun>, geraadpleegd 13 juni 2019).

Vanuit het postmoderne perspectief van Ernst van Alphen wordt de beschouwer een bepaalde vorm van rouw opgelegd. Maar de conventies rondom rouw en herdenking van de Holocaust moeten volgens hem doorbroken worden. De kunstwerken van Roeë Rosen verwerpen de relatie tussen Holocaust-kunst als vorm van educatie of als plechtige vorm van herinnering. Ze verzetten zich tegen de grenzen en onderdrukkende regels waaraan kunst over de Holocaust zou moeten voldoen. In de kunstwereld worden de kunstwerken van Roeë Rosen volgens Ernst van Alphen niet als obscene beschouwd, maar in relatie tot de 'officiële' vormen van Holocaust-herdenking wel.<sup>41</sup> Avant-gardistische kunstwerken staan erom bekend dat zij de grenzen oprekken en doorbreken. Holocaust-kunstwerken laten duidelijk zien

<sup>40</sup> Alphen, Van, *Art in Mind*, 195.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 194.



dat er al snel een conflict ontstaat tussen de esthetische kunstwereld en de ethische connotaties rondom dit onderwerp in de samenleving.

### 1.3 De gewenste vormen van herinnering

Er zijn verschillende manieren om de herinneringen aan collectieve trauma's te bewaren in het collectieve geheugen. Kunstenaars proberen op verschillende manieren hiermee om te gaan. Enerzijds kunnen ze een plechtige vorm van herinnering en herdenking stimuleren bij de beschouwer, een documentaire werkwijze gebaseerd op feiten. Overeenkomstig de ethisch verantwoorde richtlijnen opgesteld door Terence Des Près.<sup>42</sup>

Anderzijds wordt deze vorm van Holocaust-kunst door andere kunstenaars al snel als pedagogisch of educatief gezien. Deze kunstenaars plaatsen zich door hun vermogen om ethische concepties te bevragen in de autonome kunstwereld. Door deze gelaagde strategieën kunnen ze volgens Ernst van Alphen helpen voorkomen dat Holocaust-herinnering een cognitieve bezigheid wordt waarbij maar weinig mensen zich daadwerkelijk verbonden voelen. Door de autonome en esthetische kracht van kunst in te zetten kan het debat rondom de Holocaust-herdenking volgens Van Alphen in leven worden gehouden.<sup>43</sup>

Maar het stimuleren en in leven houden van herinneringen van collectief trauma blijft een complex fenomeen. De vraag is welke artistieke representaties het meest aansprekend en effectief zijn om de herinnering aan collectieve trauma's uit het verleden levend te houden bij de beschouwer. Het is essentieel dat de kunstenaars zoeken naar de balans tussen een ethische vorm van respect voor het onderwerp en het behoud van hun esthetische ambiguïteit.

---

<sup>42</sup> Près, Des, "Holocaust Laughter" [1988], 38.

<sup>43</sup> Alphen, Van, *Art in Mind*, 194.

## 2. Empathie

In dit hoofdstuk wordt het discours rondom het opwekken van 'empathie' bij de beschouwer door middel van kunstwerken over collectief trauma geanalyseerd.

### 2.1 Historische context

Een concept dat veelvuldig wordt genoemd in publicaties over het (indirect) getuige zijn van collectief trauma is empathie. Empathie betekent in algemene psychologische zin: het vermogen om zich in de gevoelens van anderen in te leven.<sup>44</sup> Compassie en sympathie worden vaak als synoniem gebruikt. Empathie in relatie tot de kunstervaring komt voort uit het concept 'Einfühlung' en werd voor het eerst genoemd aan het eind van de negentiende eeuw in Duitsland. De filosoof Robert Visser legt het in 1873 uit als de actieve fysieke, psychische en emotionele reactie van de beschouwer op een beeld, object of gebouw.<sup>45</sup>

De interesse voor empathie neemt in de jaren daarna langzaam af bij kunsthistorici en psychologen.<sup>46</sup> Een mogelijke reden voor het op de achtergrond raken van empathie in relatie tot kunst is de nadruk op abstractie en de verwerping van het narratief tijdens het modernisme. De modernist Clement Greenberg was een groot voorstander van abstractie en de zoektocht naar de pure vorm. Hij stelde dat bij de esthetische individuele kijkervaring de 'disembodied eye' centraal staat. De ultieme esthetische ervaring zou puur optisch zijn, het lichaam zou hierin geen enkele rol spelen. Dit staat in tegenstelling tot het concept 'Einfühlung', waarbij de lichamelijke reactie een belangrijk onderdeel is van de esthetische ervaring. De hernieuwde interesse aan het begin van de 21<sup>ste</sup> eeuw voor het concept empathie is mogelijk een product van feministische en postkoloniale theorieën. Empathie biedt een theoretische basis voor de noodzaak om je te kunnen inleven in 'de ander' (bijvoorbeeld een vrouw of een niet-westerse persoon). De empathische kunstervaring zou vanuit dit perspectief kunnen bijdragen aan het overbruggen van ongelijkheid tussen mensen wat betreft hun geografische en/of historische positie.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> 'Empathie.' Website woordenboek Van Dale.

<sup>45</sup> Koss, "On the Limits of Empathy," 139.

<sup>46</sup> Idem.

<sup>47</sup> Idem.

## 2.2 Het debat rondom empathie

Volgens Jill Bennett wordt in de empathische kunstervaring een affectieve reactie met een cognitieve reactie gecombineerd. Het gaat haar daarbij om de wisselwerking tussen het (cognitieve) inleven in een ander en het (affectieve) meevoelen met een ander.<sup>48</sup> Dit fenomeen noemt ze 'empathic vision'.<sup>49</sup> In haar bespreking van kunstwerken over trauma houdt ze rekening met de bevindingen van Dominic LaCapra en bespreekt ze het evenwicht waarbij kunstwerken enerzijds identificatie tot stand brengen en anderzijds dit met strategieën van vervreemding dwarsbomen. Jill Bennett hiermee aan bij de visie van de filosoof Brian Massumi mee, die stelt dat kunstwerken met trauma als onderwerp de beschouwer een schok geven, waarbij niet zozeer de waarheid wordt verteld maar de kijker ongewild een onderzoekende houding aanneemt. "A shock to thought, a jolt that does not so much reveal truth as thrust us involuntarily into a mode of critical inquiry."<sup>50</sup>

Als een kunstwerk een duidelijk politiek statement maakt wordt het volgens Bennett al snel didactisch of moralistisch. "It is always easy for art and for audience to take the moral line – to feel sympathy and compassion to use art to confirm us in our humanitarian role."<sup>51</sup> Bennett legt in haar werk verbanden tussen de formele eigenschappen van kunst en haar ethisch-politieke functies. Ze beroept zich op de schrijver Bertold Brecht en de kunst- en cultuurtheoreticus Adorno, die al eerder beargumenteerden waarom kunst, om moralisme tegen te gaan, gangbare noties moet bevragen. Volgens Jill Bennett moeten kunstwerken niet gaan over identificatie met wat goed of slecht is, met slachtoffer of dader. Door middel van kunst wordt de beschouwer juist bewust gemaakt van de affectieve manier waarop politiek en moralisme onze identiteit beïnvloeden.<sup>52</sup>

Hoewel de meeste theoretici het erover eens zijn dat een empathische identificatie met het slachtoffer bij het aanschouwen van traumatische gebeurtenissen een gepaste reactie is, waarschuwen sommige theoretici zoals historicus Dominick LaCapra dat empathie wel op een gecontroleerde manier moet

---

<sup>48</sup> Jill Bennett bedoelt met affect de aangrijpende lichamelijke reactie die een beeld tot stand kan brengen waarbij het denken over de inhoud nog geen rol speelt. Jill Bennett, *Empathic vision*, 10.

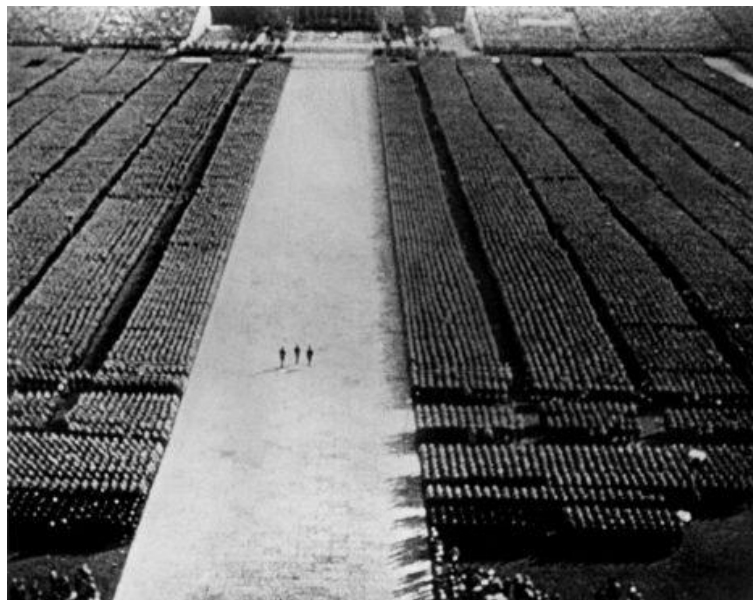
<sup>49</sup> Bennett, *Empathic vision*, 10.

<sup>50</sup> Ibid., 8.

<sup>51</sup> Ibid., 7.

<sup>52</sup> Ibid., 15.

plaatsvinden. LaCapra geeft hiervoor als reden dat de beschouwer zich zodanig zou kunnen identificeren met een ander dat diegene zijn eigen mening en gevoelens uit het oog verliest. Dit is in verband te brengen met Bertold Brechts concept van 'crude empathy', "a feeling for another based on the assimilation of the other's experience of the self."<sup>53</sup> Waarbij hij kritisch is op de zodanige identificering met een ander dat de beschouwer vervreemd wordt van zichzelf. Het wantrouwen van Brecht voor deze vorm van empathie kwam voort uit zijn ervaring met de passieve toeschouwers die rond 1940 zonder kritisch na te denken de nazi-ideeën aannamen, wat werd versterkt door de propagandafilms en -foto's van bijvoorbeeld Leni Riefenstahl.<sup>54</sup>



Afb. 5, Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens*, 1936. 35mm zwartwit, video, 114 min. MoMA Museum of Modern Art, New York. (<https://www.moma.org/collection/works/107708>, geraadpleegd 13 juni 2019).

Volgens de etnoloog Marcel Mauss zorgt het ongemak waarmee er wordt gekeken naar beelden van leed ook voor een maatschappelijk verplichte uiting van empathische gevoelens, een effect bij de beschouwer dat hij 'obligatory expression of sentiment' noemt.<sup>55</sup> De empathische reactie van beschouwers komt dan voort uit een vorm van sociaal gewenst gedrag die cultureel wordt bepaald.

---

<sup>53</sup> Koss, "On the Limits of Empathy," 153.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Bennett, "Compassion, Resentment and the Emotional Life of Images," 161.

Kunsthistoricus Hal Foster vraagt zich af of kunst met trauma als onderwerp ooit kan ontsnappen aan het geven van een cultureel gewenste moralistische boodschap. Hal Foster stelt in zijn boek *Return of the Real* dat kunst over vormen van individueel of collectief trauma twee tegenstrijdigheden in zich combineert. Het zien van kunstwerken met trauma als thema kan een directe lichamelijke pre-cognitieve reactie veroorzaken, terwijl de cognitieve verwerking wordt tegengegaan: het beeld is te heftig om te verwerken en daarmee zou er mentale gevoelloosheid, 'psychic numbing' ontstaan.<sup>56</sup>

### 2.3 Het gewenste empathische effect

Bij empathie draait het volgens Jill Bennett om een wisselwerking tussen het (cognitieve) inleven in een ander en het (affectieve) meevoelen met een ander.<sup>57</sup> Het effect van empathie kan worden ingezet om een ethisch standpunt op indringende wijze over te brengen op de beschouwer. Bertold Brecht waarschuwt voor deze vorm van 'crude empathy'.<sup>58</sup> Want hierbij wordt door de kunstenaar bijvoorbeeld bepaald in wie de beschouwer zich inleeft en is er vaak weinig ruimte voor iemands eigen interpretatie. Het kunstwerk riskeert hiermee een illustratie te worden van een bepaalde politieke overtuiging. De concepties rondom goed en kwaad worden niet bevraagd en de beschouwer wordt niet alert gemaakt op de verschillende visies op een onderwerp.

Dominick LaCapra geeft naar mijn mening een treffende samenvatting van het gewenste empathische effect dat kunst kan bereiken via een vorm van ontregeling. "Empathic unsettlement', the aesthetic experience of simultaneously feeling for another and becoming aware of a distinction between one's own perceptions and the experience of the other."<sup>59</sup> De esthetische ervaring waarbij een empathisch gevoel van onrust ontstaat omdat we tegelijkertijd meevoelen met een ander maar ons ook bewust worden van hoe we verschillen van die ander. Dit maakt dat we onze eigen gevoelens en meningen niet uit het oog verliezen.

---

<sup>56</sup> Bennett, *Empathic vision*, 15.

<sup>57</sup> Ibid., 10.

<sup>58</sup> Koss, "On the Limits of Empathy," 153.

<sup>59</sup> Bennett, *Empathic vision*, 10.

### 3. Shock

In dit hoofdstuk wordt het discours rondom het opwekken van 'shock' bij de beschouwer door middel van kunstwerken over collectief trauma geanalyseerd.

#### 3.1 Historische context

Volgens sommige denkers met een activistische inslag, zoals de kunsthistoricus Sven Lütticken, is het opwekken van empathie zoals beschreven in het vorige hoofdstuk niet toereikend, omdat het kunstwerk dan niet zou aanzetten tot het ondernemen van actie of tot het werkelijk aanpakken van onrecht in de wereld. Erger nog, het bekijken van het kunstwerk zou kunnen leiden tot plezier of zelfs een bepaalde spektakelwaarde bevatten, wat als onethisch en onproductief wordt gezien.<sup>60</sup> Deze visie houdt verband met een ander, extremer, effect dat kunstwerken over collectieve trauma's kunnen hebben, namelijk het shockeffect. Bij kunstwerken kan er dan een psychologische shock optreden, wat betekent dat de beschouwer hevig schrikt.<sup>61</sup>

In Edwin Morris's *A Practical Treatise on Shock* (1867) wordt shock gekarakteriseerd als "that peculiar effect on the animal system, produced by violent injuries from any cause, or from violent mental emotions – such as grief, fear, horror or disgust."<sup>62</sup> De ervaring van shock, de 'Chockerlebnis', wordt door de filosoof Walter Benjamin al genoemd in 1939. Hierbij zegt hij dat we alleen psychisch of emotioneel geprikkeld worden wanneer we 'getroffen' of zelfs hard 'geraakt' worden. "[...] it could be said of our psychic life that we are 'touched' or affected only when 'struck' or hit (the German term might also be 'betroffen', or, with a more decidedly physical connotation, 'getroffen')."<sup>63</sup> Het shockeffect is volgens theoreticus Gene Ray de schok bij de beschouwer als het geweld van een collectief traumatisch moment opnieuw wordt geactiveerd: "[...] to reactivate the disruptive hit or force of such a history."<sup>64</sup>

Het shockeffect wordt door kunstwerken op verschillende manieren opgeroepen. In relatie tot de choquerende werking van kunstwerken over collectief

---

<sup>60</sup> Lütticken, *Cultural revolution, Aesthetic Practice after Autonomy*, 7.

<sup>61</sup> 'Shock.' Website woordenboek Van Dale.

<sup>62</sup> Morris, *A Practical Treatise on Shock*, 1.

<sup>63</sup> Shiff, "Handling Shocks," 98.

<sup>64</sup> Ray, "Joseph Beuys and the 'After-Auschwitz' Sublime", 6.

trauma is er het meeste geschreven over kunst die ingaat op de Holocaust. Hierin is Joseph Beuys (1921-1986) een centrale figuur. Naast zijn pionierende ideeën over kunst in relatie tot engagement en activisme hebben de werken die hij maakte een onmiskenbare relatie tot de traumatische gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog. De theoreticus Gene Ray verwijst naar een interview in 1980 in *Penthouse*, waarin Beuys vertelt over de diepe persoonlijke shock die bij kreeg toen hij zich realiseerde dat er tijdens de oorlog een genocide op de joden had plaatsgevonden. Deze shock was bepalend geweest voor zijn kunst. Joseph Beuys: “[That shock] is my primary experience, my fundamental experience, which led me to begin to really go into art.”<sup>65</sup> Dit is een van de weinige momenten waarop Beuys refereerde aan zijn kunstpraktijk als een vorm van rouwverwerking.



Afb. 6 Joseph Beuys, *Kukei/Akopee-nein / Browncross/Fat corners/Model fat corners*, 1964, Performance, Fluxus Festival of New Art, Technical College Aachen, © Heinrich Riebesehl, Tate Modern, (<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/kiefer-and-beuys>, geraadpleegd 13 juni 2019).

Hoewel hij niet direct refereert aan de Holocaust, zijn in zijn werk metaforische verwijzingen naar de genocide te vinden. De terugkomende materialen van vet en vilt

---

<sup>65</sup> Ray, *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory*, 40.

waarmee hij in zijn kunstwerken werkt worden dikwijls in verband gebracht met de mythe die hij rondom zichzelf vormde (afb. 6). Beuys zou tijdens de Tweede Wereldoorlog hebben gevlogen voor de Duitse Luftwaffe en nadat hij was neergestort is hij gered en genezen door een Tartaarse sjamaan. Deze sjamaan wikkelde hem in vet en vilten doeken tot hij weer beter was. De lezing van Gene Ray van deze terugkomende materialen is anders, hij ziet ze als direct verband houdend met het 'project van rouw' dat Beuys onderneemt, indirect een verwerking van de Holocaust tijdens de Tweede Wereldoorlog. Hij zegt dat de manier waarop Beuys bijvoorbeeld in *Auschwitz Demonstration* (1956-64) met een oven en blokken vet werkt, verwijst naar de crematoria van concentratiekampen (afb. 7). Daarbij zou ook het vilt waarvan hij in diverse werken gebruikmaakt refereren aan de nazi-genocide. Ze verwijzen naar het gruwelijke feit dat sinds 1942 het haar van kampgevangenen werd afgeschoren en in Duitse fabrieken werd verwerkt tot vilt.<sup>66</sup>



Afb. 7, Joseph Beuys, *Auschwitz-Demonstration*, 1956-64, installatie, diverse materialen, vitrines: 193,5 x 14,8 x 75 cm. © VG Bild-Kunst, Bonn, 2019, (<https://www.hlmd.de/museum/kunst-und-kulturgeschichte/block-beuys.html>, geraadpleegd 13 juni 2019).

Voor de interpretatie van zijn werk werd vooral uitgegaan van het mythische verhaal van Joseph Beuys over zijn vliegtuigongeluk. Het is onduidelijk in hoeverre

<sup>66</sup> Ray, *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory*, 40.



Beuys bewust of juist alleen onbewust refereerde aan de Holocaust. Redenen hiervoor zouden kunnen zijn dat hij inderdaad niet doorhad dat de elementen in zijn kunstwerken zo sterk refereren aan Auschwitz, of dat hij dit wel doorhad maar het label van 'Auschwitz kunst' wilde vermijden. Volgens Ray wilde Beuys dit inderdaad voorkomen: "Beuys's strategy for evoking and avowing the genocide would become one of indirection."<sup>67</sup> Hij wilde zijn objecten en installaties de ruimte geven om effect te hebben zonder de connotaties en verwachtingen die deze 'Auschwitz' kunst oproep. Dit deed hij door op een allegorische manier te verwijzen naar de Holocaust, in plaats van via directe representatie of confrontatie. Ray stelt daarbij dat als beschouwers weten dat ze 'Auschwitz' kunst gaan bekijken ze zich vast kunnen wapenen tegen het choquerende effect.<sup>68</sup>

In de jaren negentig van de vorige eeuw kan het shockeffect weer sterker worden waargenomen in de wijze waarop de Holocaust werd verbeeld. Kunstenaars zoals David Levinthal (1949) en Roe Rosen(1963) zorgden met hun kunstwerken over de Holocaust voor veel controverse. De kunstwerken werden als zeer choquerend en haast inhumain gezien. David Levinthal gebruikte kleine poppetjes om Auschwitz-scènes in miniatuur na te bootsen en met zijn camera vast te leggen voor de serie *Mein Kampf* (afb. 8). Ze gebruikten speelgoed, spel en het oproepen tot identificering met de daders als middelen om een relatie tussen de beschouwer en het trauma te creëren. Volgens de kunsthistoricus Ernst van Alphen zijn hun representaties van de Holocaust anders door de afstand waarop zij ten opzichte van de Holocaust staan, als de derde generatie die erna geboren is.<sup>69</sup> Waarschijnlijk was de postmodernistische tijdsgeest van invloed op de manieren waarop deze thema's werden verbeeld. Spelen met Holocaust-herdenking kan gezien worden als een verwerping van de 'geboden' en conventies rondom Holocaust-representatie en -educatie. Het is een protest tegen de haast pedagogische wijze waarop kunstwerken over de Holocaust werden ingezet. Deze kunstwerken verwerpen daarmee de relatie tussen kunst als een vorm van educatie of als herinnering. Ze verzetten zich tegen de grenzen en onderdrukkende regels waaraan kunst over de Holocaust zou moeten voldoen.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Ray, *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory*, 36.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Alphen, Van, *Schaduw en Spel*, 88.

<sup>70</sup> Alphen, Van, *Schaduw en Spel*, 88.



Afb. 8, David Levinthal *Untitled (Hanged women and SS)* uit de serie *Mein Kampf*, 1994-1996), kleurenfoto, 61 x51 cm courtesy David Levinthal Studios Foto: Jason Burch) Bron: Museum of Fine Arts, Houston, (<https://www.mfah.org/> , geraadpleegd 13-06-2019).

### 3.2 Het debat rondom het shockeffect

Het betrekken van beschouwers bij kunstwerken gebeurt al op affectieve wijze bij het opwekken van empathie, zoals besproken in het voorgaande hoofdstuk. Maar in plaats van de 'shock to thought' is in dit geval sprake van een affectieve reactie die neerkomt op de 'shock to act'.<sup>71</sup> De beschouwer wordt door het shockeffect aangezet tot het daadwerkelijk ondernemen van actie, bijvoorbeeld in de vorm van het oprichten van of deelnemen aan politieke protestbewegingen.<sup>72</sup> Volgens kunsthistorica Kaija Kaitavuori is het shockeffect een van de manieren waarop kunstenaars het zogenaamde passief aanschouwen van het kunstwerk proberen te doorbreken en de beschouwer tot actie willen aanzetten.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Ray, "Joseph Beuys and the 'After-Auschwitz' Sublime", 6.

<sup>72</sup> Kunsthistoricus Matthew Israel beschrijft hoe activistische kunstenaarscollectieven in hun protesten tegen de Vietnamoorlog in de jaren tachtig van de vorige eeuw een dominante invloed uitoefenden. Waarbij hij aangeeft dat deze artistieke activiteiten in Amerika grotendeels ontbraken tijdens de oorlogen in Irak en Afghanistan. Israel: "While collective artistic action was the dominant form of influence during the 1980s of Vietnam-era engagement, over the course of the last decade, throughout American wars in Iraq and Afghanistan, there has been a great lack of collective artistic activities." In: Matthew Israel, *Kill for peace, American Artists Against the Vietnam War*, 175.

<sup>73</sup> Kaitavuori, *The Participator in Contemporary Art*, 5.

Vanuit het perspectief van shock moeten kunstenaars volgens cultuurcriticus Ingrid Sischy oorlog en genocide niet esthetisch verbeelden maar even 'lelijk' tonen als ze daadwerkelijk zijn.<sup>74</sup> Een voorbeeld hiervan is hoe persfotografen die zich bezighouden met onderwerpen als hongersnood en oorlog, doorgaans esthetisme afwijzen uit respect voor het onderwerp. Sommigen werken bijvoorbeeld op een amateuristische 'snapshot' wijze, omdat deze manier van vastleggen zou zorgen voor het ontbreken van kunstmatigheid, manipulatie of stilering in de foto.<sup>75</sup>

Deze argumenten tegen stilistische conventies of formules zouden volgens Jill Bennett vaak leiden tot een extreem starre anti-esthetische houding. Hierbij noemt Bennett de cultuurcriticus Ingrid Sischy, die negatief is over de schoonheid van de foto's van Sebastiao Salgado, en oproept tot een anti-esthetische fotografie, "[...] that matches the ugliness of famine itself. Beauty is a call to admiration not action" (afb. 9).<sup>76</sup> Bennett brengt hier tegenin dat tegenstanders van esthetiek de esthetische basis van beeldperceptie ontkennen. Ze zouden deze gelijkstellen met stijl en overdaad zonder de esthetische drijfveren te erkennen die volgens Bennett ten grondslag liggen aan alle foto's van de werkelijkheid. Volgens Bennett is de esthetisch gerichte blik van de fotograaf altijd aanwezig bij het vastleggen van een scene en kan deze beeldperceptie moeilijk uitgeschakeld worden.<sup>77</sup>



Afb. 9. Sebastião Salgado, *Rwandan refugee camp of Benako. Tanzania*. 1994, Gelatine zilver fotoprint, 53.3 x 81.3 cm, © Sebastião Salgado / Amazonas images. (<https://www.bjp-online.com/2016/07/sebastiao-salgados-eternal-images-of-humanity-on-the-move/>, geraadpleegd 13-06-2019).

<sup>74</sup> Citaat: Ingrid Sischy [1996], In: Bennett, "Compassion, Resentment and the Emotional Life of Images," 173.

<sup>75</sup> Bennett, "Compassion, Resentment and the Emotional Life of Images," 173.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Ibid., 174.

Andere kunsthistorici, zoals Kia Lindroos en Frank Möller, zijn van mening dat het tonen van 'the thing itself' de beschouwer kan schaden door iets te tonen wat ze niet hadden willen zien, of wat juist alleen angstig maakt.<sup>78</sup> Daarbij is er altijd sprake van verschillende reacties, afhankelijk van de achtergrond en het karakter van de beschouwer.<sup>79</sup> Een ander effect kan zijn dat deze kunstwerken 'compassion fatigue' oproepen: mensen krijgen tegenwoordig via de media zoveel beelden van oorlog en hongersnood te zien dat ze moe zijn van dit soort beelden.<sup>80</sup> Ze worden er niet meer door geraakt of sluiten zich er bij voorbaat voor af. Om effect te bereiken moet een choquerend beeld het voorgaande overtreffen om hetzelfde psychologische effect te bereiken. "Each shock, each horror, each 'thing itself', has to be stronger than the one before."<sup>81</sup> Daarbij is het shockeffect meestal maar tijdelijk, waardoor de initiële impact niet duurzaam zou zijn.<sup>82</sup>

### 3.3 Het gewenste shockeffect

Er is sprake van een shockeffect als de beschouwer psychisch of emotioneel 'getroffen' is of zelfs hard 'geraakt'.<sup>83</sup> Volgens Ernst van Alphen is het shockeffect in relatie tot de Holocaust nodig om de artistieke vrijheid te bewaken en bestaande concepties rondom Holocaust-representatie te bevragen.<sup>84</sup> Het shockeffect zou volgens activistische denkers idealiter mensen kunnen aanzetten tot activisme. Daarmee heeft het shockeffect volgens mij vaak een ethisch doel, namelijk het zogenaamde passief aanschouwen van het kunstwerk doorbreken en de beschouwer tot een bepaalde (politieke) actie aanzetten.

Volgens Jill Bennett kunnen kunstenaars beter via empathie dan via het shockeffect een duurzame affectieve respons bereiken bij de beschouwer. Alhoewel dit niet hoeft te betekenen dat kunst geen gebruik mag maken van 'lelijkheid' of een shockeffect om een affectieve reactie op te roepen. Zolang de esthetische vorm die de kunstenaar heeft gekozen maar bijdraagt aan een langdurige impact op de beschouwer zonder afstotend te werken.<sup>85</sup> Volgens Claire Bishop schuilt de

---

<sup>78</sup> Lindroos, Frank Möller, *Art as a political witness*, 232.

<sup>79</sup> Winner, *How art works: a psychological exploration*, 89.

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Shiff, "Handling Shocks," 98.

<sup>84</sup> Alphen, Van, *Schaduw en Spel*, 88.

<sup>85</sup> Bennett, *Empathic vision*, 15.

esthetische kracht in de dubbelzinnigheid en gelaagdheid waarmee het onderwerp wordt overgebracht op de beschouwer.<sup>86</sup> Een te groot shockeffect kan volgens Frank Möller ervoor zorgen dat de beschouwer zich voortijdig afsluit voor het onderwerp. Hierdoor kunnen de eventuele onderliggende lagen niet ontdekt worden.<sup>87</sup> Hieruit maak ik op dat het shockeffect het beste gedoseerd en doordacht toegepast kan worden.

---

<sup>86</sup> Bishop, *Artificial Hells*, 275 - 277.

<sup>87</sup> Lindroos, Frank Möller, *Art as a political witness*, 232.

## 4. Christian Boltanski

*“The object of art is precisely to speak of what is most individual by making it collective, so that everyone can say: ‘That’s my story.’”<sup>88</sup>*

Christian Boltanski (1989)

In eerste instantie lijken de installaties van Boltanski goed te passen in de criteria van de Holocaust-studies zoals eerder benoemd. Een respectabele verbeelding van de Holocaust lijkt tot stand te komen in zijn werk door terugkomende visuele elementen: het fotografische portret, het altaar en het archief. Deze elementen in zijn oeuvre lijken te verwijzen naar de ethisch gewenste realistische, haast documentaire vertelling, van de Holocaust en naar het oproepen van een respectabele vorm van herinnering bij de beschouwer. Maar eigenlijk is hij juist zo beroemd geworden door de vernieuwende wijze waarop hij met deze thematiek omgaat.

### 4.1 Beeldanalyse: *Autel de Lycée Chases*



Afb. 10. Christian Boltanski, *Autel de Lycée Chases*, 1986-1987. Zes foto's, zes studielampen, 22 tinnen dozen, 170.2 x 214.6 x 24.1 cm. Rubell Family Collection, Miami © 2010 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris. (<https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/christian-boltanski>, geraadpleegd 23-05-2019).

<sup>88</sup> Grenier, “There’s a story,” 147.

Een veelbesproken kunstwerk van Christian Boltanski, dat hier wordt geanalyseerd in relatie tot de Holocaust, is het kunstwerk *Autel de Lycée Chases (1986-1987)*. De titel betekent: altaar voor de Chases middelbare school. Aan een witte muur hangen zwart-witte portretfoto's van verschillende formaten, waarin de gefotografeerde gezichten strak zijn omkaderd. De gezichten worden gedeeltelijk aan het zicht onttrokken door zwarte lampen waarvan de contouren zwarte cirkels vormen op de foto's. De lampen werpen een fel licht op de gezichten terwijl de snoeren van de foto's los, haast slordig, in het zicht hangen. Onder de foto's hangen vierkante roestige blikken. De compositie van de blikken met daarboven de foto's doet denken aan een altaar in een kerk of een schouw in een huiskamer. In deze context kunnen de lampen worden gezien als kaarsen. Tegelijkertijd zijn de lampen in hun felheid toch grimmiger van aard. Ze doen denken aan de lampen die sommige regimes gebruiken bij ondervragingen. Ze vergroten het toch al enorme contrast van de portretfoto's, waardoor de ogen van de geportretteerden veranderen in zwarte gaten. Bij nadere inspectie zien we op de foto's de bolle wangen, die doen beseffen dat dit portretten van kinderen zijn.

Uit onderzoek blijkt dat Boltanski een foto van de eindexamenklas van een joodse privéschool heeft gebruikt. De foto komt uit een boek over de joodse gemeenschap in Wenen in 1931.<sup>89</sup> De gezichten van de kinderen heeft hij uitvergroot en in een eigen kader geplaatst. Een sterke associatie komt op met foto's van de uitgemergelde overlevenden van de vernietigingskampen, die na afloop van de Tweede Wereldoorlog werden gepubliceerd. Een verband met de gruwelijkheden van de Holocaust is snel gelegd. Het blijft alleen onduidelijk of de kinderen wier gezichten hij heeft gebruikt in *Autel de Lycée Chases* daadwerkelijk in de Holocaust overleden zijn.<sup>90</sup> In zijn werken refereert Boltanski veelvuldig aan monumenten, altaren, gedenktekens of relikwieënkastjes.<sup>91</sup> Deze symboliek wekt al snel de associatie op met rituele vormen van rouwverwerking of met de aanbidding van een religieuze figuur. Hierdoor lijkt het alsof de installaties dienen voor het herdenken of aanbidden van de afgebeelde mensen.

---

<sup>89</sup> Alphen, Van, *Art in Mind*, 57.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> Grenier, "There's a story," 147.

## 4.2 Boltanski's bedoeling

Hoewel de kunstwerken van Boltanski in eerste instantie ogenschijnlijk een ethische vorm van herinnering van de Holocaust bij de beschouwer oproepen, ontwijkt hij zelf de vraag of zijn werk een direct verband heeft met de Holocaust. "I never speak directly about the Holocaust in my work, but of course my work comes after the Holocaust."<sup>92</sup> Hij zegt dat hij in zijn werk uiting geeft aan de universele existentiële thema's als de dood en onze identiteit. Dit blijkt ook uit het citaat bovenaan deze paragraaf: "The object of art is precisely to speak of what is most individual by making it collective, so that everyone can say: 'That's my story.'"<sup>93</sup> Hij hoopt dat elke beschouwer in het werk momenten uit zijn eigen leven kan herkennen. Hij gelooft dat hij hierdoor ook een breder publiek kan aanspreken. Het publiek hoeft niet allerlei historische verbanden te leggen maar kan de symboliek van de installaties verbinden aan persoonlijke herinneringen.<sup>94</sup>

## 4.3 Kunsthistorische visies

De eerste associatie met het werk van Boltanski is dat dit past in de opvatting van Terence des Près om de Holocaust respectvol te herdenken en gepaste herinneringen aan dit collectieve trauma te stimuleren. Vanuit een modernistisch perspectief kunnen we in een fotografisch portret de ontmoeting van twee subjecten gadeslaan, de innerlijke essentie van de geportretteerde en de unieke stijl van de fotograaf, waardoor we de kinderen zouden kunnen herdenken.<sup>95</sup>

Vanuit de postmoderne opvatting van Ernst van Alphen zouden de foto's in het werk van Boltanski ons juist doordringen van de afwezigheid van het subject. Volgens Ernst Van Alphen zijn de installaties van Boltanski geworden tot een altaar voor een dood visueel genre. "Het genre van het portret wordt herdacht. Het is dood, want het faalt zijn traditionele beloftes in te lossen. Hij deconstrueert de belofte van het fotografische portret om een exacte gelijkenis met een historische of levende realiteit te verschaffen."<sup>96</sup> Door de kinderen als dood uit te beelden benadrukt Boltanski het idee dat foto's niet refereren aan een persoon buiten het beeld. Er is

---

<sup>92</sup> Semin, Didier, Tamar Garb, *Christian Boltanski*, 19.

<sup>93</sup> Grenier, *There's a story*, 147.

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Uitleg van kunsthistorica Linda Nochlin, In: Ernst van Alphen, *Schaduw en Spel*, 62.

<sup>96</sup> Alphen, Van, *Schaduw en Spel*, 62.



geen realistische illusie van een levende persoon te zien, zoals het standaardbeeld van het fotografisch portret ons wil doen geloven, maar lege, verblinde gezichten. Het verblinden is hier een verwijzing naar het objectiveren of zelfs doden van een persoon. Hiermee wordt het gevoel versterkt dat deze kinderen anoniem zijn en afwezig, het beeld slaagt er niet in te verwijzen naar de essentie van deze kinderen. Door de lege zwarte oogkassen verwijzen de foto's naar afwezige, dode kinderen.<sup>97</sup> Hij lijkt in zijn behandeling van de Holocaust verwant te zijn aan Joseph Beuys, die ook op een indirecte wijze hiermee omgaat.<sup>98</sup> De keuze om de Holocaust via omwegen te behandelen past bij de postmodernistische tendensen in de jaren tachtig van de vorige eeuw, waarbij kunstenaars geloofden in het tonen van meerdere perspectieven van een verhaal of gebeurtenis.

Het is niet duidelijk of de kinderen de oorlog wel of niet overleefd hebben. Wie worden er hier herdacht? Boltanski roept in zijn gebruik van symboliek van de Holocaust automatische en emotionele associaties op, zonder dat hier een feitelijke onderbouwing voor is. Volgens Ernst van Alphen toont Boltanski in zijn kunstwerken aan dat fotografische beelden niet objectief zijn maar gevormd worden door culturele conventies en zelfs leugens kunnen produceren. Zo blijkt in de serie *Archives* (1987) dat in zijn archiefkasten dikwijls informatie ontbreekt of dat die niet met het onderwerp overeenkomt.<sup>99</sup> Zijn kunst zou op deze manier volgens Van Alphen indirect kritiek leveren op de geprivilegieerde methodes van realisme en documentatie binnen Holocaust-herinnering en Holocaust-studies.<sup>100</sup>

#### **4.4 De ethische en esthetische balans**

De balans tussen ethiek en esthetiek lijkt bij een eerste bestudering van het werk van Boltanski volgens Van Alphen door te slaan naar een ethische representatie van collectief trauma. Dit komt doordat Boltanski in zijn werk refereert aan monumenten en altaren, wat al snel de associatie opwekt van rituele vormen van rouwverwerking. Het gebruik van portretfoto's en archieven draagt bij aan de associatie met een documentaire, waarheidsgetrouwe representatie van de Holocaust.<sup>101</sup>

Pas bij een zorgvuldige bestudering van het werk en de ontrafeling van de

---

<sup>97</sup> Alphen, Van, *Schaduw en Spel*, 88.

<sup>98</sup> Ray, *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory*, 40.

<sup>99</sup> Alphen, Van, *Schaduw en Spel*, 88.

<sup>100</sup> Ibid.

<sup>101</sup> Ibid.

verschillende lagen wordt duidelijk waarin de esthetische vrijheid schuilt. Die schuilt in de vraag of een bepaalde inhoud, bepaalde feiten, wel kloppen. Wie wordt er hier eigenlijk herinnerd? Dit doet hij door op geraffineerde manieren de grenzen van authenticiteit en waarheid op te zoeken. Op een subtiele wijze speelt Boltanski met de verwachtingen en associaties die je hebt als beschouwer.<sup>102</sup>

De kunstwerken van Boltanski worden door kunsthistorici niet direct in verband gebracht met empathie. Maar Boltanski roept volgens Van Alphen in zijn gebruik van symboliek van de Holocaust wel andere automatische emotionele associaties op. Door de sterke verwijzingen naar de Holocaust en de dood krijgen de portretfoto's een tragische, verdrietige sfeer. Ik zou me kunnen voorstellen dat de esthetische compositie en sfeer van de installaties van Boltanski in staat zijn een empathisch gevoel voor de afgebeelde personen teweeg te brengen. Deze associaties zouden een vorm van verdriet kunnen opwekken voor de gefotografeerden, van wie de beschouwer denkt dat ze overleden zijn onder vreselijke omstandigheden. Terwijl er tegelijkertijd ook een vorm van 'empathic unsettlement' tot stand komt omdat de betekenis van het kunstwerk en het lot van die personen verborgen blijven.<sup>103</sup> Wat volgens Dominick LaCapra onderdeel is van een gecontroleerde empathische ervaring. In die zin zou het werk van Boltanski volgens mij in staat zijn een gepast empathisch effect tot stand te brengen.

Boltanski maakt volgens mij geen gebruik van extreme shockeffecten, maar de objecten die hij gebruikt in zijn installaties hebben wel een emotioneel zwaarbeladen symboliek. De zware thema's kunnen eventueel wel als choquerend of confronterend worden ervaren. Door zich te distantiëren van een autobiografische lezing van zijn werk in verband met de Holocaust wil Boltanski zijn werk universeler houden. Hierdoor zou de thematiek minder afschrikwekkend zijn en staan mensen meer open om hun eigen ervaringen aan zijn kunstwerken te verbinden.<sup>104</sup>

Hieruit blijkt dat het effect van Boltanski's kunstwerken op de beschouwer het meest in verband kan worden gebracht met het opwekken van vormen van herinnering. De eerste associatie met de kunstwerken van Boltanski is namelijk, dat die passen in de ethische opvatting van Terence des Près om de Holocaust respectvol te herdenken en gepaste herinneringen aan dit collectieve trauma te

---

<sup>102</sup> Alphen, Van, *Schaduw en Spel*, 62.

<sup>103</sup> Bennett, *Empathic vision*, 10.

<sup>104</sup> Grenier, *There's a story*, 147.

stimuleren.<sup>105</sup> Bij nadere beschouwing zou zijn kunst echter indirect juist kritiek leveren op de geprivilegieerde methodes van realisme en documentatie binnen Holocaust-herinnering en Holocaust-studies. Daarmee heeft hij de discussie over de manieren waarop dergelijke gebeurtenissen verbeeld kunnen worden, gestimuleerd.<sup>106</sup> Dit doet hij door op geraffineerde manieren de grenzen van authenticiteit en waarheid op te zoeken. Op een subtiele wijze speelt Boltanski met de verwachtingen en associaties die je hebt als beschouwer. In de gelaagdheid en dubbelzinnigheid van zijn kunstwerken schuilt hun esthetische kracht.

---

<sup>105</sup> Près, Des. "Holocaust Laughter." [1988], 38.

<sup>106</sup> Alphen, Van, *Schaduw en spel*, 62.

## 5. Tania Bruguera

*“The idea is that next time spectators face a piece of news using similar images to those they experienced, they may feel an individual empathy with that distant event towards which they will normally have an attitude of emotional disconnection or informative saturation.”<sup>107</sup>*

Tania Bruguera (2008)

Een centraal element in het oeuvre van Tania Bruguera lijkt het opwekken van empathie bij de beschouwer. Empathie voor de gebeurtenissen elders en dan met name voor de onderdrukking van de bevolking van Cuba. Het stimuleren van dit empathische effect komt voort uit een activistisch standpunt waarbij ze mensen wil oproepen actie te ondernemen om dit onrecht te stoppen.<sup>108</sup> Om dit te bereiken betreft ze het publiek actief bij haar performances en installaties.

### 5.1 Beeldanalyse: *Tatlin's Whisper #6*



Afb. 11 en 12. Tania Bruguera, *What if ... Tatlin's Whisper #6*, Havana, 2009. Performance installatie met podium, microfoon, videocamera, Solomon R Guggenheim Museum, New York Guggenheim, (Foto: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/26/tania-bruguera-interview-cuba-tate-modern-turbine-hall>, geraadpleegd 09-06-2019).

De performance die Tania Bruguera zelf als haar meest krachtige beschouwt is *Tatlin's Whisper #6* uit 2009 (afb. 12).<sup>109</sup> Deze performance duurde een uur en werd

<sup>107</sup> 'Tatlin's Whisper 6 Havana Version.' Website Tania Bruguera.

<sup>108</sup> 'Hyundai Commission Tania Bruguera.' Website Museum Tate Modern.

<sup>109</sup> 'Interview Tania Bruguera.' Website The Guardian.

gehouden tijdens de 10<sup>de</sup> Havana Biënnale. Er was aangekondigd dat de Biënnale tegelijkertijd een periode van grotere openheid van Cuba ten opzichte van de Verenigde Staten en de rest van de wereld zou representeren. Bruguera had tijdens de Havana Biënnale een podium gebouwd op het plein van het Wilfredo Lam instituut. Op het podium mochten mensen gedurende één minuut alles zeggen wat ze wilden. Ook plaatste ze een witte duif op de schouder van elke spreker. Een verwijzing naar de witte duif die landde op de schouder van Fidel Castro tijdens zijn eerste toespraak in 1959. De ene persoon was heel erg tegen Fidel Castro en diens regime, de andere ervoor en een student beschreef wat een bevrijding het was om vrij te mogen spreken. Eén vrouw stond een minuut lang alleen maar te huilen op het podium (afb. 11). Na afloop van de minuut werden de sprekers door geüniformeerde acteurs van het podium gehaald.<sup>110</sup> Bruguera verwijst naar dit moment als een voorbeeld van de krachtige emotionele reactie die kunst teweeg kan brengen. “Sometimes a response to injustice is not primarily rational, but emotional; emotion that can then be processed into language or music or art, she argues.”<sup>111</sup>

Deze performance had geen directe gevolgen voor Tania Bruguera persoonlijk. Er werd alleen door de organisatoren van de Biënnale een bericht gepubliceerd waarin stond dat ze het niet eens waren met wat er gezegd was op het podium. Ze zeiden dat de kunstenaars met de performance de culturele vrijheid van het evenement hadden misbruikt om de Cubaanse Revolutie te ondermijnen. Bruguera wilde deze performance nogmaals uitvoeren, maar dan op het Plein van de Revolutie in Cuba. Toen greep het regime wel in. Tot drie keer toe werd ze gearresteerd en werd haar paspoort tijdelijk ingenomen. De performance heeft nooit op het Plein van de Revolutie plaatsgevonden.<sup>112</sup>

## 5.2 Tania Bruguera's bedoeling

Tania Bruguera legt zelf uit dat ze hoopt dat ze de ongevoeligheid voor onrecht in de wereld, die ontstaat door beelden in de media, met haar kunstwerken kan doorbreken zodat er weer empathie ontstaat voor gebeurtenissen elders in de wereld. Zij verwoordt dit als volgt: “[...] they may feel an individual empathy with that distant event towards which they will normally have an attitude of emotional

---

<sup>110</sup> 'Tatlines Whisper 6 Havana Version.' Website Tania Bruguera.

<sup>111</sup> Bishop, "Tania Bruguera at the 10<sup>th</sup> Biennial". Website Artforum.

<sup>112</sup> 'Interview Tania Bruguera.' Website The Guardian.

disconnection or informative saturation.”<sup>113</sup> Haar doel is om mensen bewust te maken van en betrokken te maken bij de situatie van de mensenrechten(schendingen) op Cuba en ook elders in de wereld.

In een recent werk: *10,148,451* (2018), de titel is het aantal migranten in de wereld dit liep op gedurende de tentoonstelling, stelt ze zelfs dat ze een vorm van ‘forced empathy’ wil oproepen (afb.13).<sup>114</sup> In het Tate Modern in London was er een vloer die reageerde op hitte, zodat als mensen in grote getalen erop gingen liggen er een foto van een Londense migrant zichtbaar werd. Ondertussen klonken er lage geluiden die zorgden voor een verontrustende sfeer. Daarnaast was er de zogenaamde ‘cry room’, waarin een substantie in de lucht zat waardoor mensen moesten huilen. Door een fysieke reactie als huilen op te roepen, hoopt Bruguera te bewerkstelligen dat de beschouwer zich emotioneel meer openstelt voor het werk.<sup>115</sup>



Afb. 13, Tania Bruguera: *10,143,075*, installatie, warmtegevoelige vloer, fotoprint, foto © Tate Photography, Andrew Dunkley, (<https://www.artfund.org/whats-on/exhibitions/2018/10/02/tania-bruguera-exhibition>, geraadpleegd 13 juni 2019).

<sup>113</sup> 'Tatlin's Whisper 6 Havana Version.' Website Tania Bruguera.

<sup>114</sup> 'Hyundai Commission Tania Bruguera.' Website Museum Tate Modern.

<sup>115</sup> Ibid.

### 5.3 Kunsthistorische visies

Er bestaan verschillende meningen over de effectiviteit van de kunstwerken van Tania Bruguera om empathie en activisme bij de beschouwer te bewerkstelligen. Volgens Claire Bishop en andere sympathisanten van geëngageerde kunst slaagt Tania Bruguera erin om via haar kunst sociale doelen te bereiken. Het duidelijkst en meest pregnant komt dat tot uitdrukking in het besproken werk *Tatlin's Whisper #6*, waarin ze één uur van vrijheid van meningsuiting in Cuba wist te realiseren.<sup>116</sup> Maar volgens kunstcriticus Eleanor Heartney slagen de performances van Bruguera vooral in het bereiken van emotionele reacties wanneer deze in Cuba worden uitgevoerd. Als de werken buiten Cuba getoond worden verliezen ze toch een deel van hun urgentie.<sup>117</sup>

Het nieuwste werk *10,148,451* en het concept wat Tania Bruguera 'forced empathy' noemt, creëert naar mijn mening ook een aantal gevaren. Het lijkt overeenkomsten te hebben met Bertold Brechts concept van 'crude empathy'.<sup>118</sup> Hierbij bestaat het gevaar - zoals eerder besproken - dat de beschouwer zijn eigen gevoelens en ervaringen uit het oog verliest. Bij het concept 'empathic vision' van Jill Bennett zoals dat eerder is geschetst, bestaat het gevaar dat kunstwerken te didactisch van aard worden.<sup>119</sup> Volgens de kunsthistorica Corine van Emmerink is het entertainment gehalte van de vloer te hoog om in actie te komen en met de 'cry room' wordt op een te letterlijke wijze geprobeerd empathie bij de beschouwer te bewerkstelligen.<sup>120</sup>

### 5.4 De ethische en esthetische balans

In relatie tot empathie hoopt Bruguera zelf dat ze met haar kunst de ongevoeligheid voor onrecht in de wereld kan doorbreken, zodat er weer empathie ontstaat voor gebeurtenissen elders in de wereld.<sup>121</sup> Maar volgens mij is de balans tussen ethiek en esthetiek in de installatie *10,148,451* doorgeslagen naar de ethische kant.

Want als ik de installatie *10,148,451* van Tania Bruguera analyseer aan de hand van het volgens Dominick LaCapra gewenste empathische effect, ontbreekt in

---

<sup>116</sup> Bishop, "Tania Bruguera at the 10<sup>th</sup> Biennial," Website Artforum.

<sup>117</sup> Heartney, Eleanor. "Tania Bruguera, Politics by Other Means." Website Art in America.

<sup>118</sup> Koss, "On the Limits of Empathy," 153.

<sup>119</sup> Bennett, *Empathic Vision*, 8.

<sup>120</sup> Emmerink, "Gedwongen empathie werkt niet." Website Metropolis M.

<sup>121</sup> 'Hyundai Commission Tania Bruguera.' Website Museum Tate Modern.

het werk een vorm van 'empathic unsettlement'.<sup>122</sup> De hittegevoelige vloer heeft een te grote entertainment waarde, waardoor er geen verontrustend gevoel plaatsvindt.<sup>123</sup> De beschouwer wordt niet alert gemaakt op hoe hij verschilt van de migrant die getoond wordt. De werking van de 'cry room', die via een geur tranen opwekt, suggereert dat verdriet en empathie hier de enige gewenste reacties zijn. Bruguera laat hier vanuit ethische overtuigingen weinig ruimte over voor de individuele mening van de beschouwer. Mijns inziens ontbreken in dit werk de esthetische dubbelzinnigheid en gelaagdheid. Bij *Tatlin's Whisper #6* krijgt de beschouwer daarentegen meer vrijheid om een eigen mening te ontwikkelen.

Van shockeffecten maakt Tania Bruguera volgens mij in haar performances geen gebruik. Dit zou kunnen samenhangen met haar streven om mensen zich te laten inleven met een ander, terwijl het shockeffect er juist aan zou kunnen bijdragen dat mensen zich vroegtijdig afsluiten voor het onderwerp. Zoals besproken door Kia Lindroos en Frank Möller.<sup>124</sup> Maar haar werk is naar mijn mening wel confronterend wat betreft het blootleggen van de choquerende situaties op Cuba.

De besproken werken van Bartana worden volgens mij niet in een direct verband gebracht met het oproepen van vormen van herinnering. Waarschijnlijk omdat het trauma dat de Cubaanse dictatuur oproept nog steeds actueel is. Bij het werk *Tatlin's whisper #6* is herinnering wel indirect aanwezig omdat ze mensen die onderdrukt worden laat spreken. Meningingen of herinneringen die anders door het Cubaanse regime zouden worden onderdrukt. Dit weerspiegelt de visie van Andreass Huyssen dat in sommige landen herinneringen aan eerder geweld worden onderdrukt.<sup>125</sup>

Afsluitend wil ik opmerken dat Bruguera in haar performance *Tatlin's Whisper # 6* wel degelijk ook aandacht voor esthetiek als autonome waarde toont: het beeld van de witte duif is zowel poëtisch (het roept emoties op) als gelaagd. Een ander esthetisch element is Bruguera's gebruik van het in essentie esthetische podium van de Biënnale als platform in de kunstwereld. Dat dit beslist een esthetisch element is, blijkt onder andere uit de reactie van het regime: er volgde alleen een berisping, waarbij zij niet met naam werd genoemd.

---

<sup>122</sup> Bennett, *Empathic vision*, 10.

<sup>123</sup> Emmerink, "Gedwongen empathie werkt niet." Website Metropolis M.

<sup>124</sup> Lindroos, Frank Möller, *Art as a political witness*, 232.

<sup>125</sup> Huyssen, *Present Pasts*, 17-18.



Dit in tegenstelling tot de in 2015 door haar geplande heropvoering van de *Tatlin's Whisper #6* performance, waarbij ze het Plein van de Revolutie als locatie wilde gebruiken.<sup>126</sup> Hier was volgens mij geen sprake van esthetiek, maar puur van actievoeren. Hoewel er autonome esthetische elementen aanwezig zijn in het werk van Bruguera blijkt dat de balans tussen ethiek en esthetiek in haar performances de neiging heeft om door slaan naar de ethische kant.

---

<sup>126</sup> Burnett, "Blurring Boundaries." Website New York Times.

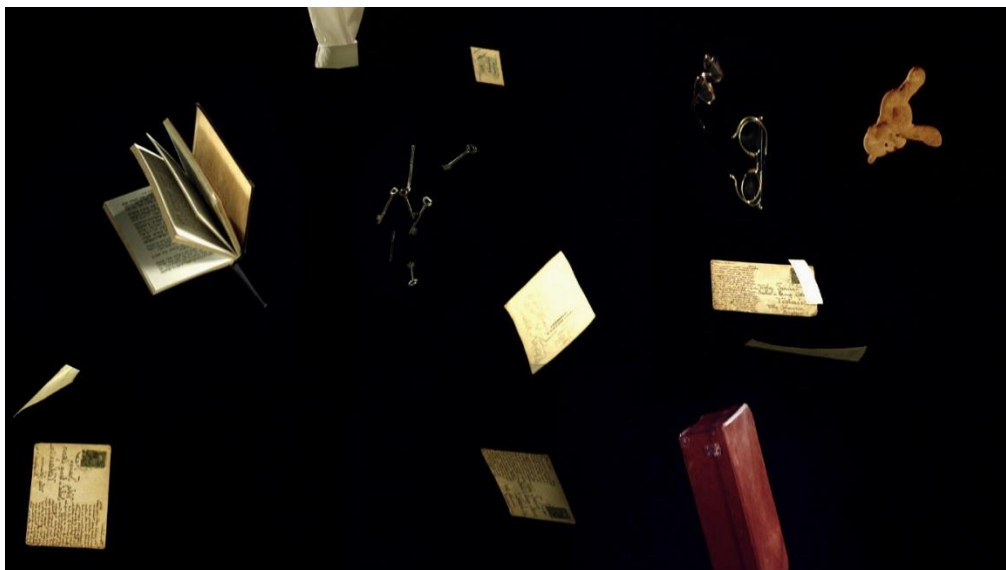
## 6. Yael Bartana

*'That is the power of art: We can imagine what politics cannot.'*<sup>127</sup>

Yael Bartana (2015)

Terugkerende elementen in het oeuvre van Yael Bartana zijn rituelen, ceremonies en sociale gebruiken. Hiermee onderzoekt ze de vorming van culturele of nationale identiteit. De filmserie *And Europe Will Be Stunned* (2007, 2009, 2011) van Yael Bartana wordt door diverse beschouwers als zeer schokkend en politiek gevoelig ervaren (afb. 15).<sup>128</sup> Daarentegen zorgde de film *Tashlikh*, die de aanleiding was voor dit onderzoek, voor minder controverse, maar het werk brengt mijns inziens wel degelijk een politieke boodschap over (afb. 1 en 14).

### 6.1 Beeldanalyse: *Tashlikh (Cast Off)*



Afb. 14. Yael Bartana, *Tashlikh (Cast Off)*, 2017, eenkanaals video- en geluidsinstallatie, 11 min, courtesy Annet Gelink Gallery, Sommer Contemporary Art, Tel Aviv, Capitain Petzel, Berlin, Petzel Gallery, New York, en Galleria Raffaella Cortese, Milaan. <https://www.stedelijk.nl/nl/digdeeper/yael-bartana> , geraadpleegd 13 juni 2019).

<sup>127</sup> Rappaport, "Yael Bartana on Israel," 65.

<sup>128</sup> Folkertsma, "Interview Yael Bartana." Website Folkertsma.

Bij het bekijken van de film *Tashlikh (Cast Off)* word je omringd door een donkere ruimte waarin verontrustende, hallucinerende muziek klinkt. Soms klinken er stemmen als in een oude geluidsopname, maar we kunnen niet verstaan wat er wordt gezegd. Op het grote donkere scherm zweven in slow motion voorwerpen van boven naar beneden. Een Afrikaanse batiksjaal en een Palestijnse Arafatsjaal bollen op terwijl ze naar beneden komen. Allerlei objecten komen voorbij, zoals een gebarsten fotolijst met de foto van een soldaat erin, een wapen, een reddingsvest en een joodse menora kandelaar.

De titel *Tashlikh* staat voor een joods reinigingsritueel waarbij allerlei voorwerpen in de rivier worden gegooid. Er wordt symbolisch afscheid genomen van het verleden en van de in het verleden begane zonden. Uit de bespreking van het werk blijkt dat het de bezittingen zijn van zowel daders als slachtoffers van volkerenmoord. De objecten verwijzen naar verschillende collectief traumatische gebeurtenissen zoals de Holocaust, de Armeense genocide en de etnische zuiveringen in Soedan en Eritrea. De voorwerpen zijn persoonlijk maar staan tegelijkertijd voor een collectief leed, een gedeelde geschiedenis. De voorwerpen stromen voorbij als in het donkere water van een rivier, een ritueel voor schuldbelijdenis, vergeving, traumaverwerking en bevrijding.<sup>129</sup>

## 6.2 Yael Bartana's bedoeling

Yael Bartana geeft aan dat ze in haar films, foto's en installaties geen politieke statements wil maken maar vooral vragen wil oproepen bij de beschouwer. Deze vragen wil ze niet beantwoorden, alleen oproepen. Bartana zegt in interviews te begrijpen dat de openheid en ambiguïteit van haar werk tot verwarring kan leiden bij de beschouwer. "[In my work] there is a certain openness and ambiguity that might be confusing for some people."<sup>130</sup> Via haar kunstwerken wil ze de beschouwer zich laten openstellen voor andere perspectieven op de toekomst. "I'm interested in going back to history in order to think about the future, and in thinking about what kind of future we want to imagine."<sup>131</sup>

Haar films wekken choquerende associaties op met de propagandistische stijlen van de zionistische beweging en van het nationaalsocialisme. Ze zegt dat haar

---

<sup>129</sup> 'Tashlikh (Cast Off).' Website IDFA.

<sup>130</sup> Alloa, "Pre-Enactment. About Mythical Time," 74.

<sup>131</sup> Alloa, "Pre-Enactment. About Mythical Time," 138.

werk illustreert hoeveel invloed krachtige visuele iconen kunnen hebben. De extreme manier waarop haar films de realistische documentaire stijl nabootsen moet de kijker doen twijfelen aan de 'echtheid' van de boodschap. De reden hiervoor is dat ze contradicties in het huidige politieke debat wil blootleggen. Ze heeft er geen moeite mee om hierbij spectaculaire technieken toe te passen die haar publiek extra moeten verleiden. Bijvoorbeeld door de slow-motion stijl van reclames te gebruiken of hallucinerende muziek in te zetten.<sup>132</sup>

### 6.3 Kunsthistorische visies

Volgens Sascha Crasnow is het werk van Bartana zeker niet slechts een artistieke documentatie van rituelen en ceremonies, maar neemt gebruikt ze deze om een politiek statement te maken. Ook al ontkent Yael Bartana dit, ze heeft wel degelijk een politieke agenda; zeker in de duidelijke verbanden met het Israël/Palestina conflict en de thematiek van de trilogie *And Europe Will Be Stunned*.<sup>133</sup>

Een centraal element in het werk van Yael Bartana is volgens Emmanuel Alloa haar fascinatie met toekomstbeelden. Enerzijds toont ze in haar oeuvre utopische beelden van de toekomst, anderzijds zijn het soms ook juist dystopische toekomstbeelden.<sup>134</sup>

Volgens Gil Z. Hochberg zijn de recente kunstwerken van Yael Bartana krachtig door hun ambiguïteit en hun pleidooi tegen het denken in tegenstellingen als echt of onecht, waarheid of ironie, documentair of fictief, politiek of poëtisch. "[...] (Yael Bartana) overtly rejects simple, clear, and determined political stances in favour of a poetic indecisiveness [...].<sup>135</sup> In plaats van voor een eenduidig politiek standpunt kiest Yael Bartana voor poëtische terughoudendheid.

---

<sup>132</sup> Alloa, "Pre-Enactment. About Mythical Time," 138.

<sup>133</sup> Crasnow, "Politics of Space and Belonging and the Right of Return." Website Hyperallergic.

<sup>134</sup> Alloa, "Pre-Enactment. About Mythical Time," 138.

<sup>135</sup> Hochberg, "The hailing Power of the Ritual: On the Politics and Poetics of Ambiguity in Yael Bartana's Work," 9.



Afb. 15, Yael Bartana, "Zamach (Assassination)" uit de filmtrilogie *And Europe Will Be Stunned*, 2011. Video still, courtesy of Annet Gelink Gallery, Amsterdam and Sommer Contemporary Art, Tel Aviv, (<https://www.e-flux.com/announcements/34396/yael-bartana-s-and-europe-will-be-stunned/> , geraadpleegd 13 juni 2019).

#### 6.4 De ethische en esthetische balans

De film *Tashlikh* is esthetisch door onder andere de schoonheid van de prachtig uitgelichte voorwerpen en de ceremoniële verstilling. Bovendien zijn deze fraai gefilmde objecten in staat allerlei associaties op te wekken met verschrikkelijke gebeurtenissen. Het ontbreken van een traditionele verhaallijn draagt bij aan een mysterieuze sfeer, waardoor er meer ruimte overblijft voor een vrije interpretatie van de beschouwer.

Pas bij nader onderzoek wordt de gelaagdheid van de film duidelijk, doordat je erachter komt wat het ritueel betekent. Niet alleen de zonden van slachtoffers maar ook die van daders lijken hier te worden vergeven. Een standpunt dat door velen als ethisch problematisch en choquerend wordt beschouwd, zeker in relatie tot massamoord. Gezien de boze en angstige reacties die ze kreeg op haar vroegere werk *And Europe Will Be Stunned*, bevat dit een direct shockeffect. Er is sprake van een shockeffect als de beschouwer psychisch of emotioneel 'getroffen' is of zelfs hard 'geraakt'.<sup>136</sup> Dit shockeffect komt volgens mij vooral tot stand omdat Bartana in de trilogie de joden uitnodigt om terug te komen naar Polen en ze zionistische of nazistische propaganda-filmtechnieken nabootst. Bartana beschrijft hoe haar werk

---

<sup>136</sup> Shiff, "Handling Shocks," 98.

mensen provokeert en bang maakt omdat ze denken dat het echt is: “My work does provoke people. It provokes fanatic people, both from the Israeli and the Polish side. I think it scares them because they take it very real and one to one.”<sup>137</sup>

In hoeverre de films van Yael Bartana empathie oproepen bij de beschouwer is onduidelijk. Zelf noemt ze dit niet expliciet en kunsthistorici bespreken dit doorgaans ook niet als een van de kenmerkende aspecten van haar films. Volgens mij kunnen haar kunstwerken indirect wel degelijk een empathisch effect oproepen, dit kan bijvoorbeeld gebeuren bij *Tashlikh*. Doordat ze in dit ritueel evenveel aandacht schenkt aan daders en slachtoffers, ga je je als beschouwer afvragen of de daders niet dezelfde mate van empathie verdienen als de slachtoffers.

Het werk van Yael Bartana raakt wel aan het effect ‘herinnering’, bijvoorbeeld doordat ze in *And Europe Will Be Stunned* zionistische verhalen bevraagt. Ze onderzoekt hoe deze verhalen bijdragen aan het vormen van een collectief geheugen en het versterken van de nationale identiteit van Israël. Ze kopieert de propagandistische filmmethodes om andere meningen en toekomstvisies opgenomen te laten worden in het collectieve geheugen.<sup>138</sup>

Uit dit alles blijkt dat, zoals eerder benoemd, dat Yael Bartana volgens mij in het kunstwerk *Tashlikh* de juiste balans tussen ethiek en esthetiek heeft gevonden. Ze is in staat een esthetische ervaring te bieden en tegelijkertijd een politieke boodschap over te brengen op de beschouwer. Sasha Crasnow stelt dat het effect van *And Europe Will Be Stunned* als meer ethisch kan worden opgevat, maar dat de boodschap heel documentair, realistisch en politiek is. Ik ben het eens met Crasnow dat deze film hierdoor meer neigt naar de ethische kant van het spectrum.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Folkertsma, “Interview Yael Bartana.” Website Folkertsma.

<sup>138</sup> Alloa, “Pre-Enactment. About Mythical Time,” 138.

<sup>139</sup> Crasnow, “Politics of Space and Belonging and the Right of Return.” Website Hyperallergic.

## Conclusie

*“Art’s relationship to the social is either underpinned by morality or it is underpinned by freedom.”*<sup>140</sup>

Claire Bishop (2011)

In dit onderzoek heb ik in hoofdstuk 1, 2 en 3 het discours rondom het opwekken van de psychologische effecten herinnering, empathie en shock door middel van kunstwerken over collectief trauma geanalyseerd.

Zo blijken kunstenaars op verschillende manieren om te gaan met hoe herinneringen aan collectieve trauma’s worden bewaard in het collectieve geheugen. Enerzijds kunnen ze een plechtige vorm van herinnering en herdenking stimuleren bij de beschouwer, een documentaire werkwijze gebaseerd op feiten, overeenkomstig de ethisch verantwoorde richtlijnen die werden opgesteld door Terence Des Près.<sup>141</sup>

Anderzijds wordt deze vorm van Holocaust-kunst door andere kunstenaars al snel als pedagogisch of educatief gezien. Deze kunstenaars plaatsen zich door hun vermogen om op ambigue wijze ethische concepties te bevragen in de autonome kunstwereld. Door deze gelaagde strategieën kunnen ze volgens Ernst van Alphen helpen voorkomen dat Holocaust-herinnering een cognitieve bezigheid wordt waarbij maar weinig mensen zich daadwerkelijk verbonden voelen. Door de autonome en esthetische kracht van kunst in te zetten kan het debat rondom de Holocaust-herdenking volgens Van Alphen in leven worden gehouden.<sup>142</sup>

Maar het stimuleren en in leven houden van herinneringen aan collectief trauma blijft volgens Andreass Huyssen een complex fenomeen.<sup>143</sup> De vraag is welke artistieke representaties het meest aansprekend en effectief zijn om de herinnering aan collectieve trauma’s uit het verleden levend te houden bij de beschouwer.

Als kunstwerken een gewenste vorm van empathie willen opwekken bij de beschouwer draait het volgens Jill Bennett om een wisselwerking tussen het (cognitieve) inleven in een ander en het (affectieve) meevoelen met een ander.<sup>144</sup> Het effect van empathie kan worden ingezet om een ethisch standpunt op

---

<sup>140</sup> Bishop, *Artificial Hells*, 276.

<sup>141</sup> Près, Des. “Holocaust Laughter.” [1988], 38.

<sup>142</sup> Alphen, Van, *Schaduw en Spel*, 62.

<sup>143</sup> Huyssen, *Present Pasts*, 19.

<sup>144</sup> Bennett, *Empathic vision*, 10.

indringende wijze over te brengen op de beschouwer. Bertold Brecht waarschuwt voor deze vorm van ‘crude empathy’.<sup>145</sup> Hierbij wordt bijvoorbeeld door de kunstenaar bepaald in wie de beschouwer zich inleeft en is er vaak weinig ruimte voor iemands eigen interpretatie. Het kunstwerk riskeert hiermee een illustratie te worden van een bepaalde politieke overtuiging. De concepties rondom goed en kwaad worden niet bevraagd en de beschouwer wordt niet alert gemaakt op de verschillende visies op een onderwerp.

Dominick LaCapra geeft naar mijn mening een treffende samenvatting van het gewenste empathische effect dat kunst kan bereiken via een vorm van ontregeling. “‘Empathic unsettlement’, the aesthetic experience of simultaneously feeling for another and becoming aware of a distinction between one’s own perceptions and the experience of the other.”<sup>146</sup> De esthetische ervaring waarbij een empathisch gevoel van onrust ontstaat omdat we tegelijkertijd meevoelen met een ander maar ons ook bewust worden van hoe we verschillen van die ander. Dit maakt dat we onze eigen gevoelens en meningen niet uit het oog verliezen.

Er blijkt sprake van een shockeffect als de beschouwer psychisch of emotioneel ‘getroffen’ is of zelfs hard ‘geraakt’ wordt bij de ervaring van het kunstwerk.<sup>147</sup> Volgens Ernst van Alphen is het shockeffect in relatie tot Holocaust-herinnering nodig om de artistieke vrijheid te bewaken en bestaande concepties rondom Holocaust- representatie te bevragen.<sup>148</sup> Het shockeffect zou volgens activistische denkers idealiter mensen kunnen aanzetten tot actie of activisme. Daarmee heeft het shockeffect volgens mij vaak een ethisch doel, namelijk het zogenaamde passief aanschouwen van het kunstwerk doorbreken en de beschouwer tot een bepaalde (politieke) actie aanzetten.

Volgens Jill Bennett kunnen kunstenaars beter via empathie dan via het shockeffect een duurzame affectieve respons bereiken bij de beschouwer. Alhoewel dit niet hoeft te betekenen dat kunst geen gebruik mag maken van ‘lelijkheid’ of een shockeffect om een affectieve reactie op te roepen. Zolang de esthetische vorm die de kunstenaar heeft gekozen maar bijdraagt aan een langdurige impact op de

---

<sup>145</sup> Koss, “On the Limits of Empathy,” 153.

<sup>146</sup> Bennett, *Empathic vision*, 10.

<sup>147</sup> Shiff, “Handling Shocks,” 98.

<sup>148</sup> Alphen, Van, *Schaduw en Spel*, 88.



beschouwer zonder afstotend te werken.<sup>149</sup> Volgens Claire Bishop schuilt de esthetische kracht in de dubbelzinnigheid en gelaagdheid waarmee het onderwerp wordt overgebracht op de beschouwer.<sup>150</sup> Een te groot shockeffect kan volgens Frank Möller ervoor zorgen dat de beschouwer zich voortijdig afsluit voor het onderwerp.<sup>151</sup> Hierdoor kunnen de eventuele onderliggende lagen niet ontdekt worden. Hieruit maak ik op dat het shockeffect het beste gedoseerd en doordacht toegepast kan worden.

Om de gewenste psychologische effecten op te roepen is het volgens mij essentieel dat kunstenaars zoeken naar de balans tussen een ethische vorm van respect voor het onderwerp met behoud van hun esthetische ambiguïteit.

In de hoofdstukken 4, 5 en 6 heb ik de drie kunstenaars en hun kunstwerken geanalyseerd aan de hand van de hierboven genoemde concepten. Hier wordt een vergelijkende analyse gegeven van de manieren waarop zij collectief trauma verbeelden, in het licht van de balans tussen ethiek en esthetiek.

Hoewel Christian Boltanski en Yael Bartana allebei in bepaalde kunstwerken de balans tussen ethiek en esthetiek hebben gevonden, verschillen ze in een aantal wezenlijke opzichten sterk van elkaar. Dit is uiteraard het geval in hun gebruik van een ander medium (film bij Bartana en installatiekunst bij Boltanski), maar daarnaast ook in de psychologische uitwerking van hun werk op de beschouwer.

Zo kan Yael Bartana's werk choquerend zijn door bijvoorbeeld de overeenkomsten die haar films hebben met negatief beladen propagandafilms. Of doordat niet alleen de zonden van slachtoffers maar ook die van daders in een ritueel worden vergeven. Overigens choqueert ze meer in haar vroegere dan in haar latere werk. Christian Boltanski's kunstwerken choqueren over het algemeen niet, pas bij zorgvuldige bestudering van het werk en bij de ontrafeling van de verschillende lagen komen confronterende vragen over herinnering en waarheid naar boven.

Verder verschilt de hedendaagse Bartana van Boltanski in de wijze waarop ze iconische en historisch zwaarbeladen symbolen verwerkt in utopische of dystopische toekomstbeelden.<sup>152</sup> In die zin geeft ze meer aanleiding tot nadenken over de toekomst dan Boltanski, die vanuit een postmodern perspectief geen utopische

---

<sup>149</sup> Bennett, *Empathic vision*, 15.

<sup>150</sup> Bishop, *Artificial Hells*, 275 - 277.

<sup>151</sup> Lindroos, Frank Möller, *Art as a political witness*, 232.

<sup>152</sup> Alloa, "Pre-Enactment. About Mythical Time," 138.

toekomstbeelden oproept, maar meer de nadruk legt op het heden en het verleden dan op de toekomst.

Vaststaande concepties rondom herinnering en herdenking van de Holocaust worden door Boltanski subtiel bevraagd. Het gebruik van portretfoto's en archieven draagt bij aan de associatie met een documentaire, waarheidsgetrouwe representatie van de Holocaust.<sup>153</sup> Pas bij nadere beschouwing van het werk en de ontrafeling van de verschillende lagen wordt duidelijk waarin de esthetische vrijheid schuilt. Die schuilt in de vraag of een bepaalde inhoud, bepaalde feiten, wel kloppen. Yael Bartana's films onderzoeken de invloed van de politiek op de vorming van collectieve herinneringen van nationale gebeurtenissen. Dit doet ze bijvoorbeeld door de toe-eigening van propagandistische filmmethodes met als doel andere meningen en toekomstvisies opgenomen te krijgen in het collectieve geheugen.<sup>154</sup> Tania Bruguera biedt in sommige performances de mogelijkheid om herinneringen die anders door het dictatoriale regime in Cuba zouden worden onderdrukt, in de openbaarheid te brengen.

Tania Bruguera verschilt van Christian Boltanski en Yael Bartana doordat ze nadrukkelijk een ethisch en politiek standpunt inneemt en een psychologische impact wil bereiken bij de beschouwer. Bruguera hoopt dat ze met haar kunst empathie kan opwekken voor gebeurtenissen elders in de wereld en met name voor de dictatoriale onderdrukking van mensenrechten in Cuba.<sup>155</sup> Het expliciet willen oproepen van een empathisch effect bij de beschouwer zorgt er in mijn optiek soms voor dat de gelaagdheid in het kunstwerk ontbreekt. Door het willen overbrengen van een bepaald standpunt neigt zij, mijns inziens, in diverse kunstwerken naar de ethische kant van het spectrum. Van shockeffecten maakt Tania Bruguera volgens mij in haar performances geen gebruik. Dit zou kunnen samenhangen met haar streven om mensen zich te laten inleven met een ander, terwijl het shockeffect er juist aan zou kunnen bijdragen dat mensen zich vroegtijdige afsluiten voor het onderwerp. Zoals besproken door Kia Lindroos en Frank Möller.<sup>156</sup> Maar haar werk is naar mijn mening wel confronterend wat betreft het blootleggen van de choquerende situaties op Cuba.

De kunstwerken van Yael Bartana worden niet expliciet door haarzelf en door

---

<sup>153</sup> Alloa, "Pre-Enactment. About Mythical Time," 138.

<sup>154</sup> Ibid.

<sup>155</sup> 'Hyundai Commission Tania Bruguera.' Website Museum Tate Modern.

<sup>156</sup> Lindroos, Kia, Frank Möller, *Art as a political witness*, 232.

kunsthistorici besproken in relatie tot het opwekken van empathie. Volgens mij kunnen haar kunstwerken indirect wel degelijk een empathisch effect oproepen, dit kan bijvoorbeeld gebeuren bij *Tashlikh*. Doordat ze in dit ritueel evenveel aandacht schenkt aan daders en slachtoffers, ga je je als beschouwer afvragen of de daders niet dezelfde mate van empathie verdienen als de slachtoffers. De installaties van Christian Boltanski slagen er volgens mij wel in om naast herinnering ook empathie op te wekken bij de beschouwer. Dit komt door de emotionele en haast religieuze sfeer die zijn installaties opwekken en zijn gebruik van portretfoto's. Door de mysterieuze ambiguïteit van de installaties komt het effect dat Dominick LaCapra 'empathic unsettlement' noemt, tot stand. Een vorm van onrust omdat de boodschap van de installatie onduidelijk is en de beschouwer wordt geprikkeld er zelf betekenis aan te geven.<sup>157</sup>

Uit de vergelijkende analyse blijkt dat in de kunstwerken van Christian Boltanski en Yael Bartana dikwijls de balans tussen ethiek en esthetiek behouden blijft. Tania Bruguera blijkt daarentegen toch meer richting een ethisch perspectief op collectief trauma te neigen.

In een vervolgonderzoek naar de representaties van collectief trauma kan het waardevol zijn om meer kunstenaars en de receptie van hun kunstwerken met elkaar te vergelijken. Hiermee kan het onderzoek naar de psychologische effecten die kunstwerken over collectief trauma kunnen hebben naar een hoger niveau worden getild. Verder lijkt het mij waardevol om naast kunstwerken in een museale context ook kunstwerken over collectief trauma in de publieke ruimte vanuit het ethisch – esthetische perspectief te analyseren.

Uit dit onderzoek bleek dat de psychologische effecten op de beschouwer de balans tussen ethiek en esthetiek op verschillende manieren verklaren. De kunstwerken laten duidelijk zien dat er al snel een conflict ontstaat tussen de esthetische kunstwereld en de ethische connotaties rondom dit onderwerp in de samenleving. De balans tussen ethiek en esthetiek wordt door kunstenaars op verschillende manieren gezocht. Collectief traumatische gebeurtenissen liggen in de samenleving gevoelig en mensen hebben een sterke mening over wat juist is in dit perspectief, waardoor kunstenaars minder esthetische vrijheid genieten. Vanuit dit

---

<sup>157</sup> Bennett, *Empathic vision*, 10.

sociaal-maatschappelijke perspectief zou kunst vooral moeten aan het bieden van oplossingen voor problemen in de samenleving. In het geval van collectief trauma is dit in brede zin het onvermogen van mensen om vreedzaam samen te leven. De spanning tussen ethiek en esthetiek is bijvoorbeeld te vinden in de vraag of het moreel verantwoord is om beschouwers zich via kunstwerken te laten inleven met misdadigers; en in de vraag of kunstwerken wel in alle directheid gewelddadige taferelen zoals moord en massagraven moeten tonen.<sup>158</sup> Daartegenover staan voorstanders van de autonome esthetische vrijheid van kunst, waarbij van kunst wordt verwacht dat ze vastliggende waardesystemen, waaronder ook percepties van goed en kwaad, blootlegt en bevraagt. De strategieën die de kunstenaars kiezen om discussie op te wekken kunnen en mogen choquerend zijn of juist heel mooi. Vanuit dit perspectief gaat het vooral om de gelaagdheid en de wijze waarop de kunstenaar omgaat met de thematiek, of de beeldende elementen krachtig en gelaagd zijn ingezet en of er verschillende visies op het kunstwerk mogelijk zijn.<sup>159</sup> Het esthetische aspect van het kunstwerk zorgt ervoor dat het psychologische effect op de beschouwer wordt vergroot. Als iets te letterlijk en direct wordt verbeeld om op die manier misstanden te illustreren, is de uiteindelijke uitwerking juist minder.

Deze aloude visies op kunst zijn de reden dat kunstenaars die collectief trauma als onderwerp nemen een precair evenwicht moeten zoeken tussen esthetische vrijheid en ethische controverse.

---

<sup>158</sup> Lindroos, Frank Möller, *Art as a political witness*, 232.

<sup>159</sup> Bishop, *Artificial Hells*, 275- 277.

## Samenvatting

De aanleiding voor dit onderzoek is het kunstwerk *Tashlikh (Cast Off)* van Yael Bartana, waarin ze verschillende collectief traumatische gebeurtenissen verbeeldt. Naar mijn mening heeft Yael Bartana met dit kunstwerk de balans tussen ethiek en esthetiek gevonden. Het valt mij op dat de artistieke ervaring vaak lijkt te ontbreken in kunstwerken over maatschappelijke problematiek. Daardoor komen deze kunstwerken op mij over als te letterlijk of te simplistisch. Deze sociaal-geëngageerde kunstenaars kiezen ervoor de esthetische ervaring ondergeschikt te maken aan de maatschappelijke of politieke boodschap. Yael Bartana weet, mijns inziens, in het kunstwerk *Tashlikh, Cast Off* (2017) deze twee elementen elkaar te laten versterken. Bij mij rees de vraag of het misschien deze balans tussen esthetiek en ethiek is die maakt dat dit kunstwerk zo sterk werkt. Deze vraag vormde de aanleiding voor mijn onderzoek.

Hoe kunstenaars in hun kunstwerken collectief trauma verbeelden bleek een interessant invalshoek om deze balans te onderzoeken. Bij het opmaken van deze balans ga ik uit van de visie van kunsthistorica Claire Bishop op ethiek en esthetiek. Bij het representeren van collectief trauma in een kunstwerk krijgt een kunstenaar namelijk in hoge mate te maken met ethische en esthetische dilemma's. Er is veel discussie over hoe deze collectief traumatische situaties in kunstwerken gerepresenteerd zouden kunnen worden. Bij de beoordeling van deze kunstwerken beroept men zich op ethische of esthetische argumenten. De ethische en esthetische balans van het kunstwerk is hierdoor dikwijls verbonden aan het psychologische effect dat het kunstwerk heeft op de beschouwer. Om dit te onderzoeken heb ik mezelf de volgende onderzoeksvraag gesteld: *Welke psychologische effecten kunnen kunstwerken over collectief trauma teweegbrengen bij de beschouwer en hoe kunnen deze effecten verklaard worden vanuit een ethisch of esthetisch perspectief?*

Omwille van de beperkte lengte van dit onderzoek staan er drie psychologische effecten centraal: herinnering, empathie en shock. Deze staan centraal in discussies over wat moreel of esthetisch gezien verantwoord is bij representaties van collectief trauma. De verschillende manieren waarop kunstwerken de beschouwer kunnen betrekken bij collectief trauma werd onderzocht aan de hand

van diverse kunstwerken van de kunstenaars Christian Boltanski, Tania Bruguera en Yael Bartana.

In de hoofdstukken 1, 2 en 3 wordt het discours rondom de drie psychologische effecten die teweeggebracht kunnen worden bij de beschouwer door kunstwerken over collectief trauma beschreven. De hierin uiteengezette begrippen en concepten worden gebruikt om de kunstwerken te bespreken. In de hoofdstukken 4, 5 en 6 worden de strategieën geanalyseerd die de kunstenaars Christian Boltanski, Tania Bruguera en Yael Bartana toepassen om collectief trauma te verbeelden.

In relatie tot het psychologische effect herinnering slaagt Christian Boltanski erin op esthetische wijze vaststaande concepties rondom herinnering en herdenking van de Holocaust subtiel te bevragen. Tania Bruguera biedt in sommige performances de mogelijkheid om herinneringen die anders door het dictatoriale regime in Cuba zouden worden onderdrukt, in de openbaarheid te brengen. Yael Bartana's films onderzoeken de invloed van de politiek op de vorming van collectieve herinneringen van nationale gebeurtenissen.

In relatie tot het opwekken van empathie bij de beschouwer was er een direct verband met de performances van Tania Bruguera. Bruguera hoopt dat ze met haar kunst empathie kan opwekken voor gebeurtenissen elders in de wereld en met name voor de dictatoriale onderdrukking van mensenrechten in Cuba. Door het willen overbrengen van een bepaald standpunt neigt zij, mijns inziens, in diverse kunstwerken naar de ethische kant van het spectrum omdat de esthetische gelaagdheid en ambiguïteit ontbreken. De kunstwerken van Yael Bartana worden niet expliciet door haarzelf en door kunsthistorici besproken in relatie tot het opwekken van empathie. Volgens mij kunnen haar kunstwerken indirect wel degelijk een empathisch effect oproepen, dit kan bijvoorbeeld gebeuren bij *Tashlikh*. Doordat ze in dit ritueel evenveel aandacht schenkt aan daders en slachtoffers, ga je je als beschouwer afvragen of de daders niet dezelfde mate van empathie verdienen als de slachtoffers. De installaties van Christian Boltanski slagen er volgens mij wel in om naast herinnering ook empathie op te wekken bij de beschouwer. Dit komt door de emotionele en haast religieuze sfeer die zijn installaties opwekken en zijn gebruik van portretfoto's.

In relatie tot shock kwamen sommige films van Yael Bartana als het meest choquerend uit de analyse, bijvoorbeeld door de overeenkomsten die ze hebben met

negatief beladen propagandafilms. Christian Boltanski's kunstwerken choqueren over het algemeen niet, pas bij zorgvuldige bestudering van het werk en bij de ontrafeling van de verschillende lagen komen confronterende vragen over herinnering en waarheid naar boven. Van shockeffecten maakt Tania Bruguera volgens mij in haar performances geen gebruik. Dit zou kunnen samenhangen met haar streven om mensen zich te laten inleven met een ander, terwijl het shockeffect er juist aan zou kunnen bijdragen dat mensen zich voortijdig afsluiten voor het onderwerp.

Uit de vergelijkende analyse blijkt dat in de kunstwerken van Christian Boltanski en Yael Bartana dikwijls de balans tussen ethiek en esthetiek behouden blijft. Tania Bruguera blijkt daarentegen toch meer richting een ethisch perspectief op collectief trauma te neigen.

Uit dit onderzoek kwam naar voren dat de psychologische effecten op de beschouwer de balans tussen ethiek en esthetiek op verschillende manieren verklaren. De kunstwerken laten duidelijk zien dat er al snel een conflict ontstaat tussen de esthetische kunstwereld en de ethische connotaties rondom dit onderwerp in de samenleving. Vanuit een ethisch en sociaal-maatschappelijk perspectief zou kunst vooral moeten bijdragen aan het vinden van oplossingen voor problemen in de samenleving. Daartegenover staan voorstanders van de autonome esthetische vrijheid van kunst, waarbij van kunst wordt verwacht dat ze vastliggende waardesystemen, waaronder ook percepties van goed en kwaad, blootlegt en bevraagt. Het esthetische aspect van het kunstwerk zorgt ervoor dat het psychologische effect op de beschouwer wordt vergroot. Als iets te letterlijk en direct wordt verbeeld om op die manier misstanden te illustreren, is de uiteindelijke uitwerking juist minder.

Deze aloude visies op kunst zijn de reden dat kunstenaars die collectief trauma als onderwerp nemen een precair evenwicht moeten zoeken tussen esthetische vrijheid en ethische controversie.

## Bibliografie

- Adorno, Theodor. "Commitment", 1962, In: Griselda Pollock, *After-affects/After-images: Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- Alphen, Ernst van. *Art in Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Alphen, Ernst van. *Schaduw en Spel., Herbeleving, historiseren en verbeelding van de Holocaust*. Amsterdam: NAI Uitgevers, 2004.
- Alloa, Emmanuel. "Pre-Enactment. About Mythical Time." In: *Yael Bartana*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Zürich: JPR-Ringier Kunstverlag: 2017.
- Arnold-de Simine, Silke. *Mediating Memory in the museum, trauma, empathy, nostalgia*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Assmann, Aleida, *Schadows of Trauma, Memory and the Politics of Postwar Identity*, New York: Fordham University Press, 2016.
- Bennett, Jill. *Empathic vision, Affect, Trauma and Contemporary Art*. California: Stanford University Press, 2005.
- Bennett, Jill. *Practical Aesthetics: Events, Affects and Art after 9/11*. New York: Bloomsbury Publishing: 2012.
- Bishop, Claire. *Artificial hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.
- Bishop, Claire. "Tania Bruguera at the 10<sup>th</sup> Biennial" *Artforum*, 47 (2009)10 (<https://www.artforum.com/print/200906/tania-bruguera-at-the-10th-havana-biennial-22960> Geraadpleegd 6 juni 2019).
- Burnett, Victoria. "Blurring Boundaries Between Art and Activism in Cuba." *New York Times* (23 januari 2015) <https://www.nytimes.com/2015/01/24/arts/design/in-cuba-artistic-freedom-remains-an-open-question.html> (Geraadpleegd op 09 mei 2019).
- Crasnow, Sascha. "Politics of Space and Belonging and the Right of Return." *Hyperallergic* (2 januari 2012) <https://hyperallergic.com/44020/yael-bartana-and-europe-will-be-stunned/2012> (Geraadpleegd op 11 mei 2019).
- Emmerink, Corinne, van. "Gedwongen empathie werkt niet, Tania Bruguera in Tate Modern." *MetropolisM* (10 oktober 2018). [https://www.metropolism.com/nl/reviews/36443\\_tania\\_bruguera\\_tate\\_modern](https://www.metropolism.com/nl/reviews/36443_tania_bruguera_tate_modern) (Geraadpleegd op 12 mei 2019)
- Etkind, Alexander. "Hard and soft in cultural memory." *Grey Room*, 16(2004): 36-59 <https://www.jstor.org/stable/20442652> (Geraadpleegd 15 mei 2019).
- Grenier, Catherine. *Christian Boltanski: There's a story*. Parijs: Flammarion, 2010.



- Hartog Jager, Hans, den. *Het Streven*. Amsterdam: Atheneaeum, Polak & van Genneep: 2014.
- Heartney, Eleanor. "Tania Bruguera, Politics by Other Means." *Art in America* (Maart 2010) <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/tania-bruguera/> (Geraadpleegd 6 juni 2019).
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia: Columbia University Press, 2012.
- Hochberg, Gil. "The hailing Power of the Ritual: On the Politics and Poetics of Ambiguity in Yael Bartana's Work." In: *Yael Bartana*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Zürich: JPR-Ringier Kunstverlag, 2017.
- Huysen, Andreass. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, California: Stanford University Press, 2003.
- Huysen, Andreass. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Hove: Psychology Press, 1995.
- Israel, Matthew. *Kill for peace, American Artists Against the Vietnam War*. Austin: University of Texas Press, 2013.
- Kaitavuori, Kaija. *The Participator in Contemporary Art*, I.B. Tauris: London, 2018.
- Koss, Juliet. "On the Limits of Empathy." *The Art Bulletin*, 88(2006)1. 139-157. (<https://www.jstor.org/stable/25067229> Geraadpleegd 21 mei 2019).
- Lindroos, Kia en Frank Möller. *Art as a political witness*. Leverkusen: Barbara Budrich Publishers, 2018.
- Lütticken, Sven. *Cultural revolution, Aesthetic Practice after Autonomy*. Berlijn: Sternberg Press, 2017.
- Morris, Edwin. *A Practical Treatise on Shock*, London: Robert Hardwicke, 1867.
- Nayeri, Farah. 'Ai WeiWei's Refugee Project Moves to Qatar.' *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2018/04/24/arts/ai-weiwei-refugee-project-qatar-china.html> (Geraadpleegd 07 mei 2019).
- Pollock, Griselda. *After-affects, After images, trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- Près, Terence, Des. "Holocaust Laughter." In: Ernst van Alphen, *Schaduw en spel. Herbeleving, historisering en verbeelding van de Holocaust*. Amsterdam: NAI Uitgevers, 2004.
- Rappaport, Emily. "Yael Bartana on Israel, the Myths Underlying Nation States and Being a Political Artist." [2015] In: *Yael Bartana*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Zürich: JPR-Ringier Kunstverlag, 2017.

- Ray, Gene. *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory: From Auschwitz to Hiroshima to September 11*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- Semin, Didier and Tamar Garb. *Christian Boltanski*. Londen: Phaidon Press Limited, 1997.
- Shiff, Richard. "Handling Shocks: On the Representation of Experience in Walter Benjamin's Analogies." *Oxford Art Journal*, 15 (1992) 2: 88-103. (<https://www.jstor.org/stable/1360503> Geraadpleegd 18 mei 2019).
- Tello, Véronica. *Countermemorial Aesthetics, Refugee Histories and the Politics of Contemporary Arts*, London: Bloomsbury, 2016.
- Vermij, George. "Over de provocerende Roeie Rosen." *Metropolis M*, 3(2019). ([http://www.metropolism.com/nl/reviews/38178\\_impakt\\_roee\\_rosen](http://www.metropolism.com/nl/reviews/38178_impakt_roee_rosen) Geraadpleegd op 08 mei 2019).
- Winner, Ellen, *How art works: a psychological exploration*, New York: Oxford University Press, 2019.

### Overige Bronnen

- Abdullah, Hannah. "Beuys and Kiefer, Cathexis and Catharsis." In: Christian Weikop (red.), *In Focus: Heroic Symbols 1969 by Anselm Kiefer*. Tate Research Publication. 2016, <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/kiefer-and-beuys> (Geraadpleegd 12 mei 2019).
- 'Country Chapters Cuba.' Website Human Rights Watch. <https://www.hrw.org/world-report/2019/country-chapters/cuba> (Geraadpleegd: 09 mei 2019).
- Empathie.' Woordenboek Van Dale, <https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/empathie> (Geraadpleegd 23 mei 2019)
- 'Herinnering.' Woordenboek Van Dale, <https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/herinneren> (Geraadpleegd 25 mei 2019)
- 'Hyundai Commission Tania Bruguera.' Website Museum Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/hyundai-commission-tania-bruguera-10142926> (Geraadpleegd: 09 mei 2019).
- 'Interview Tania Bruguera.' Website The Guardian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/26/tania-bruguera-interview-cuba-tate-modern-turbine-hall> (Geraadpleegd 10 mei 2019).
- 'Projects.' Website Yael Bartana, <http://yaelbartana.com/project/tashlikh#info>
- 'Shock.' Woordenboek Van Dale, <https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/shock> (Geraadpleegd 16 mei 2019)

- 'Tashlikh (Cast Off).' Website IDFA, International Documentary Filmfestival Amsterdam, <https://www.idfa.nl/nl/film/b763238d-7866-4b44-ae6b-4201a54d1863/tashlikh-cast-off> (Geraadpleegd 15 mei 2019).
- 'Tatlins Whisper 6 Havana Version.' Website Tania Bruguera, <http://www.taniabruquera.com> (Geraadpleegd: 09 mei 2019).
- 'Website BAK, Basis voor actuele kunst': Kunstenaar Mathijs de Bruijne zijn samenwerking met FNV Vakbond van schoonmakers (2011 tot heden). <https://www.bakonline.org/nl/program-item/matthijs-de-bruijne-compromiso-politico/> (Geraadpleegd 07 mei 2019).
- 'Yael Bartana.' Website Stedelijk Museum Amsterdam, <https://www.stedelijk.nl/nl/digdeeper/yael-bartana> (Geraadpleegd 15 mei 2019).

## Lijst met afbeeldingen

- Afb. 1, Titelblad: Yael Bartana, Tashlikh (Cast Off), 2017, eenkanaals video- en geluidsinstallatie, 11 min, courtesy Annet Gelink Gallery, Sommer Contemporary Art, Tel Aviv, Capitain Petzel, Berlin, Petzel Gallery, New York, en Galleria Raffaella Cortese, Milaan. (<https://www.stedelijk.nl/nl/digdeeper/yael-bartana>, geraadpleegd 13 juni 2019).
- Afb. 2, Zbigniew Libera, Concentration Camp Set, 1996. 7 kartonnen dozen met legostenen, oplage 3. Courtesy Jewish Museum, New York; Museum of German History, Bonn; particuliere verzameling, Oslo. Bron: Museum of Modern Art in Warsaw, (<https://artmuseum.pl/en/kolekcja/praca/libera-zbigniew-lego-oboz-koncentracyjny>, geraadpleegd op 13 juni).
- Afb. 3, Roeë Rosen, *Live and Die as Eva Braun*, 1995-1997, installatie, Documenta 14, Athene, 2017 | Photo Sabine B. Vogel, Kunstforum, (<https://www.goethe.de/ins/id/en/kul/mag/21060569.html?forceDesktop=1>, geraadpleegd 13 juni 2019).
- Afb. 4. Roeë Rosen, *Live and Die as Eva Braun # 34*, 1995. Acrylverf op papier, 56 x 56 cm, © Roeë Rosen, (<https://www.roeerosen.com/live-and-die-as-eva-braun>, geraadpleegd 13 juni 2019).
- Afb. 5, Leni Riefenstahl, Triumph des Willens, 1936. 35mm zwartwit, video, 114 min. MoMA Museum of Modern Art, New York. (<https://www.moma.org/collection/works/107708>, geraadpleegd 13 juni 2019).
- Afb. 6 Joseph Beuys, *Kukei/Akopee-nein/Browncross/Fat corners/Model fat corners*, 1964, Performance, Fluxus Festival of New Art, Technical College Aachen, © Heinrich Riebesehl, Tate Modern, (<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/kiefer-and-beuys>, geraadpleegd 13 juni 2019).
- Afb. 7, Joseph Beuys, *Auschwitz-Demonstration*, 1956-64, installatie, diverse materialen, vitrines: 193,5 x 14.8 x 75 cm. © VG Bild-Kunst, Bonn, 2019, (<https://www.hlmd.de/museum/kunst-und-kulturgeschichte/block-beuys.html>, geraadpleegd 13 juni 2019).
- Afb. 8, David Levinthal, *Untitled (Hanged women and SS)* uit de serie *Mein Kampf*, 1994-1996), kleurenfoto, 61 x 51 cm, courtesy David Levinthal Studios Foto: Jason Burch) Bron: Museum of Fine Arts, Houston, (<https://www.mfah.org/>, geraadpleegd 13-06-2019)
- Afb. 9. Sebastião Salgado, *Rwandan refugee camp of Benako, Tanzania*. 1994, Gelatine zilver fotoprint, 53.3 x 81.3 cm, © Sebastião Salgado / Amazonas images.

(<https://www.bjp-online.com/2016/07/sebastiao-salgados-eternal-images-of-humanity-on-the-move/> , geraadpleegd 13-06-2019).

- Afb. 10. Christian Boltanski, *Autel de Lycée Chases (1986-1987)*. Zes foto's, zes studielampen, 22 tinnen dozen, 170.2 x 214.6 x 24.1 cm. Rubell Family Collection, Miami © 2010 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.  
(<https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/christian-boltanski>, geraadpleegd 23-05-2019).
- Afb. 11. Tania Bruguera, *What if ... Tatlin's Whisper #6*, Havana, 2009. Performance installatie met podium, microfoon, videocamera, Solomon R Guggenheim Museum, New York Guggenheim, (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/26/tania-bruguera-interview-cuba-tate-modern-turbine-hall>, geraadpleegd 09-06-2019).
- Afb. 12. Tania Bruguera, *What if ... Tatlin's Whisper #6*, Havana, 2009. Performance installatie met podium, microfoon, videocamera, Solomon R Guggenheim Museum, New York Guggenheim, (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/26/tania-bruguera-interview-cuba-tate-modern-turbine-hall>, geraadpleegd 09-06-2019).
- Afb. 13. Tania Bruguera: *10,143,075*, installatie, warmtegevoelige vloer, fotoprint, foto © Tate Photography, Andrew Dunkley, (<https://www.artfund.org/whats-on/exhibitions/2018/10/02/tania-bruguera-exhibition>, geraadpleegd 13 juni 2019).
- Afb. 14. Yael Bartana, *Tashlikh (Cast Off)*, 2017, eenkanaals video- en geluidsinstallatie, 11 min, courtesy Annet Gelink Gallery, Sommer Contemporary Art, Tel Aviv, Capitain Petzel, Berlin, Petzel Gallery, New York, en Galleria Raffaella Cortese, Milaan. <https://www.stedelijk.nl/nl/digdeeper/yael-bartana>, geraadpleegd 13 juni 2019).
- Afb. 15. Yael Bartana, *Zamach (Assassination)* uit de filmtrilogie *And Europe Will Be Stunned*, 2011, Video still, courtesy of Annet Gelink Gallery, Amsterdam and Sommer Contemporary Art, Tel Aviv. ([www.e-flux.com/announcements/34396/yael-bartana-s-and-europe-will-be-stunned/](http://www.e-flux.com/announcements/34396/yael-bartana-s-and-europe-will-be-stunned/), geraadpleegd 13 juni 2019).