

VU Research Portal

Verbeelde herinnering

Weijers, W.J.G.

2012

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

Weijers, W. J. G. (2012). *Verbeelde herinnering: Essays over naoorlogse beeldende kunst en het culturele geheugen*. Vrije Universiteit.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

Samenvatting

VERBEELDE HERINNERING

ESSAYS OVER NAOORLOGSE BEELDENDE KUNST EN HET CULTUREEL GEHEUGEN

Het geheugen is van vitaal belang voor de culturele dynamiek van de eigentijdse samenleving. Geheugenstudies hebben vaste grond gekregen in de geesteswetenschappen en ook in de beeldende kunst van de laatste decennia doemt de verwerking van het verleden steeds weer op. Deze vrij recente gerichtheid op de herinnering als een cultureel fenomeen staat in contrast met de gerichtheid op de toekomst die eerder in de twintigste eeuw de boventoon voerde.

In de in dit proefschrift verzamelde essays wordt beschreven hoe kunstwerken op uiteenlopende wijze herinneringen belichamen en opvoeren. Het verbeelde geheugen wordt daarbij in relatie gezien tot de sociale en artistieke kaders waarin het is ingebed en waar het ook van afhankelijk is. Twee essays hebben betrekking op openbare uitingen van kunst na de aanslagen in New York op 11 september 2001, van straatmonumentjes tot het officiële gedenkteken *Reflecting Absence*. In de andere bijdragen komen museale kunstwerken aan de orde. Joseph Beuys' *Palazzo Regale* is een installatie waarmee de kunstenaar zichzelf als vorstelijke verlosser in herinnering houdt. De zwarte silhouetten van Kara Walker refereren in vorm en verhaal naar lang vervlogen tijden, maar vooral ook naar de wijze waarop de slavernij in het contemporaine geheugen doorwerkt. De bijdrage '*Jerusalem, Jerusalem*' is gericht op de maatschappelijke en kunstzinnige context van twee schilderijen van Anselm Kiefer en Gerhard Richter. Deze schilderijen verschillen zeer van elkaar, maar ze hebben de naam *Jerusalem* gemeen en worden gezien tegen de achtergrond van de verwerking van de Tweede Wereldoorlog door deze kunstenaars.

Hoe verschillend deze werken qua genre, intentie, vorm, functie en achtergrond ook mogen zijn, ze voegen zich, ieder op geheel eigen wijze, in de cultuur van de herinnering zoals die in het laatste kwart van de twintigste eeuw, eerst in westerse samenlevingen en vervolgens ook daarbuiten, om zich heen heeft gegrepen. De tot in alle mogelijke geledingen van de samenleving doorgedrongen "memory turn" heeft de laatste decennia geleid tot een hausse aan onderzoeken, publicaties, conferenties en seminars waarin concepten van geschiedenis en herinnering worden geproblematiseerd en het geheugen als een wezenlijk bestanddeel van de culturele dynamiek wordt gethematiseerd. Deze "boom in memory" werd op de voet gevolgd

door de wetenschappen die culturele verschijnselen beschrijven, analyseren en verklaren, waarmee deze zelf deel werden van de om zich heen grijpende herinneringscultuur.

De herinnering mag ons soms de illusie van een tijdelijke terugkeer naar een voorbije tijd geven, tegelijkertijd beseffen we dat het geheugen in een complexe relatie tot het verleden staat. Zonder herinnering kunnen we geen zelfbeeld ontwikkelen, noch een sociale identiteit waardoor we met anderen kunnen communiceren. Herinnering en identiteit zijn nauw met elkaar verweven. Dat geldt voor het autobiografische geheugen, waarin herinneringen ons als hoogstpersoonlijk voorkomen, maar ook geldt het voor het geheugen dat wordt gevormd door min of meer collectieve ervaringen en dat wordt gerepresenteerd in publieke gedaanten.

Literatuurwetenschapper Aleida Assmann, met haar echtgenoot Jan Assmann behorend tot de toonaangevende theoretici van de studie naar het culturele geheugen in het Duitse taalgebied, kenmerkt het individuele geheugen als subjectief en perspectivisch (het oudste kind uit een gezin herinnert zich de familiegeschiedenis anders dan het jongste) en als fragmentarisch, vluchtig en labiel. Het persoonlijke geheugen bestaat echter niet in isolement. Individuele herinneringen interfereren voortdurend met de sociale omgeving waarin we leven. We delen ze niet alleen met onze familie en vriendenkring, maar ook met anderen die we nooit hebben gezien of ontmoet, zoals bijvoorbeeld onze generatiegenoten.

Het idee van een sociaal geheugen wordt meestal in verband gebracht met wat de Franse socioloog Maurice Halbwachs in 1925 het collectieve geheugen noemde. Het geheugen bestaat voor Halbwachs bij de gratie van de sociale inbedding. Halbwachs keert zich tegen de indertijd algemeen gedeelde opvatting dat herinneren een psychische eigenschap van de individuele geest zou zijn, inherent verbonden met een specifieke persoon. Het is in de samenleving dat mensen hun herinneringen vergaren, herkennen en lokaliseren. Gezien de grote verscheidenheid aan temperamenten en levensomstandigheden herinnert ieder individu zich vanzelfsprekend allerlei dingen die anderen zich niet herinneren. Desondanks maakt de individuele herinnering deel uit van groepsherinneringen daar iedere indruk of ieder feit, zelfs als dat op exclusieve wijze op een bepaalde persoon betrekking heeft, alleen een blijvende herinnering wordt als deze verbonden is met een sociaal milieu.

Voor Halbwachs gaat het in het collectieve geheugen om individuele participatie in sociale structuren. Het verleden wordt volgens hem niet zozeer bewaard als wel gereconstrueerd vanuit het heden. Het collectieve geheugen wordt dan ook niet achteraf opgebouwd uit de combinatie van individuele herinneringen, noch bestaat het uit lege vormen waar herinneringen van elders worden ingevoegd. Integendeel, sociale structuren zijn juist de instrumenten die het collectieve geheugen gebruikt om een beeld van het verleden te scheppen dat in overeenstemming is met de dominante denkbeelden in een samenleving. Halbwachs stelt dan ook dat het individu herinnert door zichzelf in het perspectief van een groep te zien, maar

ook dat de herinnering van de groep zich manifesteert en realiseert in en door individuele herinneringen.

In haar boek *Regarding the Pain of Others* stelt Susan Sontag het collectieve geheugen echter voor als een ideologisch gefundeerde fictie. Collectieve herinnering bestaat voor haar evenmin als collectieve schuld. Daarmee impliceert Sontag dat herinneringen worden geactualiseerd naar gelang het doel dat men ermee denkt te dienen en dat de rol van het vergeten – de keerzijde van de geheugenmedaille – daarbij minstens zo belangrijk is. Het collectieve geheugen en de wijze waarop het bepaalde belangen bevestigt en die door middel van afbeeldingen versterkt, valt voor Sontag samen met ideologie.

Aleida Assmann beschouwt Sontags visie echter als onvolledig, alsof er slechts twee contrasterende opties zouden zijn, een persoonlijk Ik en een collectief Wij. Met haar nadruk op de individuele herinnering mist Sontag in Assmanns ogen belangrijke dimensies van het geheugen. Herinneringen vormen verbindingen tussen individuen doordat ze in intersubjectieve symbolsystemen, zoals taal, schrift en beeld, worden uitgedrukt. Daardoor zijn ze niet louter het onvervreemdbaar bezit van het individu, maar worden ze uitgewisseld, gedeeld, bekrachtigd, gecorrigeerd en betwijfeld. Dat houdt in dat herinneringen worden geëxternaliseerd door media als taal en tekst, maar ook door materiële gestalten en beelden die niet herinneringen uitlokken, maar ze ook representeren.

Naast het individuele geheugen heeft Aleida Assmann ook de in haar ogen tot misverstanden aanleiding gevende benaming collectief geheugen nader gedifferentieerd in drie elkaar soms overlappende, maar te onderscheiden categorieën: het sociale, politieke en culturele geheugen. Het sociale geheugen is direct verbonden met de mensen die herinneren, zoals bijvoorbeeld binnen generaties, en het verdwijnt met de dood van degenen die dit geheugen belichamen. Het politieke geheugen is niet aan generaties gebonden en heeft als doel degenen die geen persoonlijke ervaring van historische gebeurtenissen hebben in een longitudinaal geheugen te integreren met behulp van symbolen, teksten, afbeeldingen, rituelen, ceremonies, gedenkplaatsen, monumenten, etc. Instituties en collectieven gebruiken het politieke geheugen om groepsidentiteiten te creëren. Natuurlijk hebben instituties en collectieven geen herinneringen, maar maken en stabiliseren ze. De media die deze herinneringen bemiddelen, tonen dan ook (ideologische) herinneringsconstructies.

Ook het culturele geheugen, het voor deze studie belangrijkste “memory format” dat Aleida Assmann noemt, is een bemiddeld geheugen. Culturen bedienen zich daartoe van “media of memory”: vormen van overdracht (spraak, schrift en beeld) en technieken voor de opslag van informatie die als vitaal voor de continuïteit van een culturele identiteit worden beschouwd.

Aleida Assmann onderscheidt daarbij tussen twee vormen van opslag en gebruik van herinneringen. Het *Speichergedächtnis* is de gearchiveerde herinnering en zij noemt dat het latente deel van het cultureel geheugen. Het staat los van een groep, institutie of individu,

scheidt het heden radicaal van het verleden, selecteert niet en is gericht op waarheid. Ze onderscheidt het van de *Funktionsgedächtnis*, de actieve herinnering, die ze “working memory” noemt en die juist is verbonden met een groep, institutie of individu en verleden, heden en toekomst overbrugt. Daarmee is het culturele geheugen allesbehalve een homogeen geheugen, maar een complexe structuur die voortdurende veranderingen, innovaties en transformaties voortbrengt.

Films, speelgoed, souvenirs, televisieseries, festiviteiten, processies, prentbriefkaarten, romans, romanpersonages, rondleidingen, koopwaar, optochten, gedenkstenen, fotoalbums, digitale dataverzamelingen, tijdschriftomslagen, enz., alle kunnen ze worden beschouwd en onderzocht als “technologies of memory”, zoals Marita Sturken ze heeft genoemd. Als herinneringsbemiddelaars nemen ze dan deel in het “working memory”, waar ze hun eigen context en hun eigen relevantie krijgen. Het is deze dynamische en creatieve actualisering van het verleden die de gerichtheid van het culturele geheugen op het heden verklaart, ook als het voorwerp van onderzoek uit lang vervlogen tijden stamt.

De oriëntatie van de studie van het culturele geheugen op wat Andreas Huyssen de “present past” noemt, wordt door de geschiedwetenschap vaak met argwaan bekeken. De eisen die daar ten aanzien van historische bewijslast gelden, worden dan in oppositie met die van de cultuurwetenschap van het geheugen geplaatst. Tegelijk is het idee van de reconstructie van het verleden in de geschiedwetenschap ook methodologisch problematisch en kan nooit samenvallen met het verleden “wie es eigentlich gewesen” is, zoals Leopold von Ranke dat ooit nastreefde. De geschiedenis kan ons laten zien hoe anders het verleden was vergeleken met onze eigen tijd (die dan toch referentiepunt blijft), terwijl de cultuurstudies het verleden eerder in het heden traceren. Maar ook historici kunnen niet anders dan vanuit het heden werken, zoals de dynamiek van het vak zelf door de tijd heen laat zien, en onderzoekers van het culturele geheugen kunnen zich bezig houden met soms lang vervlogen culturen. En zowel de studies van de geschiedenis en de herinnering zijn onderworpen aan de selectie, interpretatie en vervorming van het verleden.

De herinneringsstudies zijn zelf ook weer te historiseren. Richard Terdiman beschrijft in zijn boek *Present Pasts* de directe relatie tussen moderniteit en de crisis van de herinnering. Deze “memory crisis” was volgens hem het gevolg van het tijdperk van revolutionaire omwentelingen in Europa tussen 1789 en 1815 waardoor de zekerheid over het eigen verleden werd verstoord en het verleden, naar de titel van het boek van David Lowenthal, op een vreemd land begon te lijken. Deze crisis van de herinnering leidde tot een obsessie met het verleden en tot de institutionalisering van herinnering en geschiedenis. Het gevolg daarvan is dat het verleden een geconstrueerd cultuurfenomeen wordt. De herinnering compliceert echter tegelijk het rationele onderscheid tussen ‘toen’ en ‘nu’ en door te herinneren vouwt de lijn van tijd zich

als het ware terug op zichzelf. Herinneren bestaat dan volgens Terdiman uit het complex van praktijken en middelen waarmee het verleden zich in het heden manifesteert. Representatie speelt daarbij zo een cruciale rol in de moderne herinnering, zozeer zelfs dat representatie en herinnering – beide *stand-ins* voor een afwezige referent – soms lijken samen te vallen. Een goed voorbeeld daarvan is het souvenir, dat, als alle waren in de warencultuur, zelf zonder verleden is en toch een icoon van de herinnering wordt dat geen ander doel heeft dan aan de herinnering te herinneren. Pas verlies maakt onze herinnering aan het verleden mogelijk. De paradox van de herinnering is dan dat het verleden het heden binnendringt juist omdat het zo ontoegankelijk is. Ann Rigney heeft in haar artikel “Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory” het cultureel geheugen treffend omschreven als “the circulation of memories in mediated form”. Het berust niet op directe ervaringen, maar op de uitwisseling van door uiteenlopende media (“mnemonic technologies”) overgedragen herinneringen. Het is daarmee dus ook niet authentieker dan geschiedenis, maar het resultaat van dynamische culturele processen van “memory transfer” die ook herinneringen kunnen voortbrengen die feitelijk van anderen zijn of zijn geweest. Daar de herinnering aan alles uit het verleden onmogelijk en zinloos is, wordt het gedeelde verleden van een gemeenschap niet naar believen uit een voorradig verleden naar boven gehaald, maar in het heden geconstrueerd door betekenis te verlenen aan geselecteerde, in bepaalde situaties bruikbare herinneringen, die men zich toe-eigent en van waarde voorziet. Het aan Michel Foucault ontleende, naar het cultureel geheugen verplaatste principe van schaarste werkt op verschillende wijzen in het cultureel geheugen door. In het “working memory” vindt een aanhoudende, bewuste of onbewuste, selectie plaats van herinneringen die in een voortdurend veranderende, onstabiele verhouding tot het verleden staan omdat de relevantie van het verleden voor het heden steeds een andere is. Tegelijk vormen deze geselecteerde herinneringen een gemeenschappelijk referentiekader voor een samenleving. Ze trekken daartoe samen in *sites of memory* die in de culturele economie van een “maximum of meaning in a minimum of signs” alle aandacht krijgen – totdat een vorm van *counter memory* die aandacht naar andere plaatsen van herinnering verlegt. Nieuwe vormen moeten dan worden gevonden, dan wel moeten oude vormen worden aangepast aan nieuwe situaties door processen van *recycling* en *bricolage*. Daarbij kunnen zich overigens conflicten voordoen tussen verschillende herinneringsgemeenschappen.

Wie een kunstwerk maakt of bekijkt, kan niet zonder culturele herinnering. Het culturele geheugen is echter geen gefixeerd, eenduidig decor dat als achtergrond voor het kunstwerk functioneert. Het vormt zich steeds opnieuw in de interactie van artistieke en maatschappelijke processen. In de kunst is herinneren een hernemen dat tegelijk een herschikken, omvormen en afstoten is. Deze dissertatie baseert zich op de premisse van het kunstwerk als een

intersubjectief symboolsysteem waardoor het culturele geheugen kan worden gerepresenteerd. Op het niveau van de individuele mens mag dat geheugen dan subjectief, fragmentarisch en onkenbaar voor de ander zijn, op het bovenpersoonlijk niveau van de artistieke cultuur hebben we van doen met representaties van het geheugen, wellicht in beginsel even fragmentarisch en subjectief, maar gericht op gedeelde of te delen ervaringen en daardoor in principe voor de ander herkenbaar en bespreekbaar.

In haar bijdrage aan de catalogus van een tentoonstelling over geschiedenis en herinnering in de hedendaagse kunst, stelt Aleida Assmann in "Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien" de positie van het kunstwerk in de geheugenstudies aan de orde. In dat artikel, waarin ze het collectieve geheugen min of meer tegen het individuele geheugen uitspeelt, geeft ze aan het kunstwerk een ondermijnende en prikkelende rol ten opzichte van het collectieve geheugen. Collectieve vormen hebben de neiging de voorstelling van het geheugen te verengen en te uniformeren, waardoor ze politieke doeleinden kunnen dienen. Individuele vormen kunnen door subjectieve toe-eigening, kritische reflectie en artistieke transformatie nieuwe en onverwachte aspecten bevatten die het perspectief verschuiven.

De centrale vraag van deze studie is hoe kunstwerken, in het bijzonder de werken die in deze dissertatie als casus worden behandeld, herinneren. Natuurlijk kunnen kunstwerken niet voelen en denken en ze hebben evenmin een ziel. We construeren echter onze verhouding tot de wereld mede via beelden. Zo kunnen kunstwerken ook herinneringen belichamen, of, liever gezegd, worden gezien als *performances of memory*. Een voorbeeld kan dat verduidelijken. In zijn essay over de sculptuur *Unland: The Orphan's Tunic* (1997, afb. 1) van de Colombiaanse Doris Salcedo noemt Andreas Huyssen dat werk een "memory sculpture". Hij omschrijft het als "a kind of sculpture that is not centered on spatial configuration alone, but that powerfully inscribes a dimension of localizable, even corporeal memory into the work." De sculptuur bestaat uit twee in elkaar geschoven keukentafels van verschillende lengte, breedte, en hoogte. Waar ze in elkaar zijn gedrukt, zijn de poten van de beide tafels op ruwe wijze weggebroken; vooral de grote, donkere tafel vertoont daarbij sporen van geweld. De kleinere tafel heeft een witachtige kleur die blijkt te worden veroorzaakt door het zijdegaas waarmee deze van boven tot onder is bespannen. Door de transparante stof heen zijn de kieren tussen de planken van het tafelblad zichtbaar, evenals krassen en kerven, de sporen van jarenlang huiselijk gebruik ("markers of memory"). De tafels zijn zo de stomme getuigen van de levens van afwezigen, van wie de sporen in het werk tastbaar aanwezig zijn gebleven.

Huyssen leest het oppervlak van het werk echter niet alleen als het materiële residu van gebruik, maar ook van misbruik. Die verontrustende kant toont de sculptuur echter pas

geleidelijk, na aandachtige beschouwing. *Unland: The Orphan's Tunic* is gebaseerd op het door Salcedo opgetekende verhaal van een 6-jarig weesmeisje dat getuige was van de moord op haar moeder en dat daarna dag na dag de jurk was blijven dragen die haar moeder kort voor haar dood had gemaakt. Van heel dichtbij, in een welhaast intiem contact met het object, is echter goed te zien hoe uit duizenden kleine gaatjes in het tafelblad menselijk haren door de mazen van het zijdegaas steken, als ging het om een menselijke huid. Als dit een huid is, dan is de tafel een lichaam, niet alleen van een verweesd kind, schrijft Huyssen, maar van een verweesde gemeenschap. Het kunstwerk herinnert dan ook aan de wetteloosheid en het decennialange geweld van de burgeroorlog in Salcedo's *Unland* Colombia en de sculptuur toont in letterlijke en overdrachtelijke zin de herinnering aan gewelddadige handelingen. Daarmee is het werk niet simpelweg aanwezig als een object in het heden, maar leidt het de beschouwer terug naar een andere, afwezige tijd waarvan de sporen toch in het object aanwezig zijn. Salcedo's sculptuur verwijst daarmee ook naar een regel in het gedicht *Stumme Herbstgerüche* van Paul Celan: "Eine fremde Verlorenheit war gestalthaft zugegen". In zijn materiële, tactiele en lichamelijke vorm voert de sculptuur daarmee de herinnering op. De paradox is dat het kunstwerk de beschouwer zicht geeft op een verleden door dat in de materiële gestalte te actualiseren, terwijl deze materiële presentie tegelijk moet worden overstegen ten behoeve van de temporele en historische dimensies van het werk.

Een kunstwerk is niet iets dat uit de lucht is komen vallen, maar iets dat is gemaakt uit materiaal en daarmee niet louter representatie van iets dat buiten het kunstwerk ligt, maar ook de presentatie van een feitelijk aanwezig object. Een kunstwerk oscilleert tussen wat literatuurwetenschapper Ernst Ulrich Gumbrecht "meaning effects" en "presence effects" heeft genoemd. Gumbrecht is geïnteresseerd in wat hij omschrijft als het raakvlak van betekenis en materialiteit. Zijn verdediging van 'presence' richt zich op de zinnelijke kwaliteiten van een fysieke en tastbare verschijning zoals die in de gestalte van het kunstwerk niet alleen worden belichaamd, maar worden voortgebracht. In de beleving van het kunstwerk gaat het om een voortdurend afwegen van presentie en betekenis, waarbij betekenis de presentie niet kan laten verdwijnen en de fysieke aanwezigheid van de dingen de betekenis niet kan wegduwen. Betekenis en presentie zijn in deze dan ook niet complementair, ze vullen elkaar niet aan zodat er een stabiele relatie ontstaat. Integendeel, hun verhouding staat onder een voortdurende spanning die zorgt voor instabiliteit en onrust. Ook zijn de verhoudingen niet gelijkwaardig maar van geval tot geval van relatief gewicht.

Voor dit proefschrift is vooral de dialectiek tussen 'presence' en 'meaning' interessant. De kunstwerken die erin aan bod komen hebben alle op de een of andere wijze met deze dialectiek in relatie tot historische gebeurtenissen te maken. Daarbij verwijzen ze niet louter

naar tragische en ingrijpende gebeurtenissen, maar verhouden ze zich op schrijnende en soms ondermijnende wijze tot die gebeurtenissen.

Dit proefschrift bestaat uit artikelen die in de afgelopen jaren zijn gepubliceerd dan wel op korte termijn zullen verschijnen. Het eerste essay “Gedaanten van afwezigheid. Openbare gedenktekens voor Ground Zero” beschrijft de overstelpende hoeveelheid van reacties in woord, beeld en geluid na de aanslagen in New York, terwijl er nog nauwelijks afstand tot de gebeurtenissen was. In die zin was er indertijd sprake van “cultural memory in the making”, van een geheugen dat onder onze ogen ontstond en dat sedertdien in hoge mate geformaliseerd is. De plaats van herinnering is Ground Zero en downtown Manhattan, waar allerlei geïmproviseerde en fragiele individuele gedenktekens als monumentjes van verlies op straat verschenen. Ook brandde er meteen een strijd los over het officiële monument dat op de plek des onheils zou moeten verschijnen. Een van de voorstellen kwam van de directeur van het Metropolitan Museum in New York, Philippe de Montebello. Hij wilde een restant – een fragment van de metalen huid van een van de torens – als een moderne ruïne laten staan. Een ander voorstel was PRISM (‘Project to Restore Immediately the Skyline of Manhattan’) van de architecten Gustavo Bonevardi and John Bennet. Zij stelden voor de *twin towers* als spookgestalten terug te laten keren door middel van het licht van duizenden xenon lampen die vanuit de omtrek van het grondvlak van de torens de lucht in zouden schijnen. Het project is enkele malen daadwerkelijk uitgevoerd waarbij de aanvankelijke naam *Towers of Light* werd veranderd in *Tribute in Light* om niet de alleen de verdwenen torens maar ook de verdwenen mensen in herinnering te roepen. Daniel Libeskind's masterplan voor een nieuw Ground Zero met de nieuwe Freedom Tower was met een ‘wedge of light’ en ‘park of heroes’ in hoge mate ideologisch. Al zijn de contouren van het plan gebleven, Libeskind's eigen invulling ervan werd geschrapt om redenen van veiligheid, hoge kosten, juridische procedures of simpelweg de onuitvoerbaarheid ervan. Voor het officiële monument werd een prijsvraag uitgeschreven die uiteindelijk door de jonge architect Michael Arad met zijn ontwerp *Reflecting Absence* werd gewonnen. Dat ontwerp is met een flink aantal aanpassingen uitgevoerd.

Opvallend is de “rush to remember” die onmiddellijk na de aanslagen begon en een zeer publiek karakter had, ook wat betreft de meningsvorming over de voorgestelde ontwerpen voor het monument. Verschillende groepen, van nabestaanden tot hulpverleners, maar ook bestuurders en architecten, verdedigden daarbij verschillende belangen. Het probleem was hoe een vorm te geven aan de verdwijning van mensen en gebouwen.

Het volgende essay, “Minimalism, Memory and the Reflection of Absence”, gaat over het winnende ontwerp voor het officiële monument op de plek waar de twee torens stonden: *Reflecting Absence* van de jonge Amerikaans-Israëlische architect Michael Arad. In september

2011, tien jaar na de ineenstorting van de gebouwen, werd het in zijn meest elementaire, nog onvoltooide vorm geopend. Het is ontworpen voor een officieel en uitgesproken publiek doel met een dwingend programma van eisen van opdrachtgevers en verlangens van nabestaanden en vormt daarmee een groot contrast met de talloze, al dan niet uitgevoerde gedenktekens die in de eerste tijd na de aanslagen (dagen, weken, een jaar later) werden voorgesteld of alvast op de straatstenen van de stad of de lucht erboven werden gerealiseerd en weer verdwenen. Arads oorspronkelijke ontwerp bestond uit twee in de bodem van Ground Zero uitgespaarde 'footsteps' van de torens. De negatieve ruimtes kregen een getrapte, 'omgekeerde' ziggurat-achtige vorm. Langs de wanden ervan stroomde water naar beneden. Op de plek van de noordelijke toren was in de vloer een gat uitgespaard waaronder zich een ruimte bevond waar een grote zwarte kubische vorm die de ongeïdentificeerde resten van omgekomen mensen zou moeten bevatten (deze zwarte doos is in het definitieve ontwerp niet gehandhaafd). Door het gat zouden bezoekers van deze ruimte direct zicht hebben op de lucht boven Manhattan. In het bijzonder komt daarbij de relatie tussen object en beschouwer aan de orde.

Arads minimalistische ontwerp wordt in deze tekst verbonden met enkele, inmiddels klassiek geworden theoretische overwegingen ten aanzien van de minimal art en in het bijzonder ten aanzien van de positie van de beschouwer daarbinnen. Hierdoor verschuift, in vergelijking met het eerste stuk over de herinnering aan 9/11, de focus sterk in de richting van een (ondertussen historisch geworden) theoretisch debat in de kunstgeschiedenis tegen de achtergrond waarvan Arads ontwerp wordt gezien.

Hoewel het minimalisme een veel gebruikte 'stijl' is geworden voor monumenten is in theoretische overwegingen van de kunstenaars van de minimal art iedere toespelings op een transcendente werking of de uitdrukking van gevoelens volstrekt afwezig. Om deze ogenschijnlijke discrepantie te onderzoeken worden drie cruciale theoretische teksten over het minimalisme nader beschreven: "Specific Objects" van Donald Judd, "Notes on Sculpture" van Robert Morris en "Art and Objecthood" van Michael Fried. Deze artikelen worden verbonden met meer recente inzichten van de kunsthistorici Alex Potts en James Meyer. Fried zag het minimalisme als een theatrale vorm van kunst omdat de relatie tussen tijd ruimte en beschouwer er op uitgesproken wijze in werd gethematiseerd. De ervaring van een minimalistische sculptuur was volgens hem potentieel eindeloos en leidde tot een vorm van "repetitive looping" zonder een duidelijke climax. Zulke een ervaring van de eindeloze aanwezigheid van het afwezige komen dichtbij het proces van rouw. Dat zou Arads (in het definitieve monument niet verwezenlijkte) zwarte doos tot een passend object voor het doel hebben gemaakt. Het minimalisme impliceert volgens Rosalind Krauss echter ook de verschuiving van een op het object betrokken psychologische en individuele ruimte naar de

publieke ruimte en naar een in scène gezette ervaringen die de beschouwer onderdompelen in een overweldigend spektakel. Dat maakt *Reflecting Absence* tot een themapark van verdriet.

In de andere drie artikelen komen kunstwerken aan de orde die worden getoond in musea voor moderne en eigentijdse kunst. De artistieke context en praktijk van deze werken verschilt wezenlijk van die van het publieke gedenkteken. In het museum hoeft het kunstwerk zich minder te voegen naar betekenisconventies en kan het een gecompliceerder en meer ambigu karakter hebben. Bovendien, al is het museum een publieke en voor iedereen toegankelijke omgeving, kunstwerken worden er gepresenteerd binnen het gespecialiseerde vertoog van de moderne kunst. Ieder ambitieus kunstwerk dat aspecten van herinneren en vergeten belichaamt (en dat doen de hier voorgestelde werken) plaatst zichzelf ook in het vigerende debat van de contemporaine kunst en wordt voorwerp van discussie binnen de termen van dat debat. Toch zijn deze kunstwerken ook in hoge mate betrokken op de wereld erbuiten en op historische gebeurtenissen die zo ingrijpend zijn dat ze, afhankelijk van tijd en plaats, zelfs tijdelijk buiten de geschiedenis en het geheugen zijn geplaatst, zoals het geval was ten aanzien van de holocaust en de slavernij.

In “Koning, heilige, revolutionair. Joseph Beuys’ *Palazzo Regale als portrait historié*” vormen identificatie en rollenspel de ingrediënten van een bespreking van het werk *Palazzo Regale* (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20, Düsseldorf). Het werk van Joseph Beuys is tot in alle vezels doortrokken van de verwerking van de Tweede Wereldoorlog in een tijd dat daarover in Duitsland, en zeker in het publieke domein, veelal werd gezwegen. Beuys’ hoogstpersoonlijke vermenging van het politieke en sociale met het mythische – een mengsel dat in de nazitijd zeer giftig was gebleken en dat Beuys in zijn werk op eigen condities hernam – krijgt hier gestalte in een, de maand voor zijn dood voltooide, installatie met de trekken van een sober praalgraf waarin hij zichzelf heeft opgebaard in de gedaante van een revolutionaire verlosser die zowel zijn eigen wonden als die van de Duitse natie moest helen. In *Palazzo Regale* trekken zich tal van historische en culturele verwijzingen samen. De installatie is een mooi voorbeeld van de *recycling* en *bricolage* van overgeleverde beeldtypen die, in combinatie met Beuys’ geheel eigen materiaaliconografie en het hernemen van aspecten en overblijfselen uit vroegere werken, worden ingezet in een contemporaine “memory sculpture”. Beuys gebruikt echter niet alleen zijn eigen verleden, maar refereert onder andere ook aan de overgeleverde typen van de ‘gigant’, die de sociale identiteit van de overledene belichaamt, en de ‘transi’, het in ontbinding verkerende lichaam dat als een *memento mori* de sociale aspiraties van de gigant ondermijnt. In de centrale vitrine vormen bontmantel, hoofd en andere attributen het politieke lichaam van de opgebaarde vorst, in de andere vitrine in de hoek vormen rugzak, wandelstokken en stukken vet en spek het natuurlijke lichaam. Andere toespelingen betreffen

het verschil dat in vroeger tijden werd gemaakt tussen het *corpus verum* en het *corpus mysticum* van Christus en de figuur van Anacharsis Cloots die afkomstig was uit het stadje Kleef waar waar Beuys opgroeide en betrokken raakte bij de Franse revolutie. In een gecompliceerde *performance of memory* bewaart Beuys met *Palazzo Regale* zijn roeping als een revolutionaire, koninklijke Messias voor de toekomst.

De zwarte silhouetten “all cut from black paper by the able hand of Kara Elisabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause”, zoals een deel van de titel van een van haar kunstwerken luidt¹, tonen ons de lange tijd uit het geheugen verbannen donkere schaduwen van de raciale en seksuele verhoudingen in de slavernij, waarbij ons ‘herinneringen’ worden getoond die noch de kunstenaar, noch wij kunnen hebben. Ook al lijken Walkers tableaus met hun ouderwetse techniek en narratieve opzet op het eerste gezicht op nostalgische taferelen, bij nader inzien blijken de silhouetten verschillende raciale en seksuele stereotypen te tonen die als geesten uit het verleden dat het heden achtervolgen. Zwarte en blanke mannen, vrouwen en kinderen (die allen even zwart worden weergegeven) vechten hun eigen onderlinge strijd uit. Deze strijd is even schrijnend als grotesk weergegeven en de mythe van de vermeende exotische wildheid van zwarte seksualiteit wordt er nog eens in uitvergroot. Walkers voorstellingen werden daarom door andere Afro-Amerikaanse kunstenaars als raciale stereotyperingen verworpen.

Walkers indexen doen zich voor als indexen van afwezige figuren, als in de oude mythe van de jonge vrouw Dibutade. Daarin wordt verhaalt hoe Dibutade de contour van haar geliefde overtrekt die met behulp van het schijnsel van een kaars op de wand is geprojecteerd. Hij moet op een lange reis en zijn indexicale teken zal hem gedurende zijn afwezigheid voor haar aanwezig houden. Walkers silhouetten zijn echter nergens direct van afgeleid. Het zijn eerder post-indexicale tekens die behoren tot wat Alison Landsberg het prothetisch geheugen heeft genoemd.

Het zijn geen echte herinneringen van Walker, maar opnieuw herinnerde gestalten die verwant zijn aan wat Toni Morrison in haar roman *Beloved* het hergeheugen (‘rememory’) noemt. Walkers techniek van de *Scherenschnitt* verwijst daarbij ook naar de pseudowetenschap van de ‘karakterkunde’ zoals die rond 1800 werd beoefend door onder andere de Zwitser Johann Caspar Lavater die probeerde iemands intellectuele vermogens en criminele neigingen af te leiden uit zijn of haar profielportret. Een ander belangrijke bron voor Walker zijn de ‘slave narratives’, autobiografische verhalen over iemands leven als slaaf die door tegenstanders van

¹ De volledige titel luidt: *Slavery! Slavery! presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or “Life at ‘Ol’ Virginny’s Hole’ (Sketches from Plantation Life)” See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elisabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause* (1997, Collection of Eileen and Peter Norton, Santa Monica).

de slavernij werden herschreven en daarbij ontdaan van als aanstootgevend beschouwde passages.

De titel "*Jerusalem, Jerusalem*" van het laatste en langste stuk verwijst naar twee schilderijen die de naam van die stad als titel dragen. Het betreft werken van twee in kunstopvatting en werkwijze sterk van elkaar verschillende Duitse kunstenaars, Gerhard Richter (1932) en Anselm Kiefer (1945), die ongeveer een generatie jonger zijn dan Beuys die zelf nog als Duits soldaat aan de oorlog deelnam. Richter en Kiefer hebben zich als kunstenaar ontwikkeld in de jaren zestig en hun thematiek is mede gevoed door de Tweede Wereldoorlog en de schaduw die deze op hun generatie wierp. Iedere Duitse kunstenaar die in de tweede helft van de twintigste eeuw een schilderij maakt met de titel *Jerusalem*, weet dat hij zich hoe dan ook verhoudt tot die last, in het bijzonder die van de herinnering aan de holocaust. De in hun verschijning en achtergrond heel verschillende schilderijen worden in dit essay, al is het soms impliciet, in relatie tot elkaar besproken, als ook binnen de oeuvres van Richter en Kiefer geplaatst, zij het elk op een andere wijze. Kiefers *Jerusalem* wordt besproken in de context van de tentoonstelling *Anselm Kiefer, Bilder 1986 → 1980* (Stedelijk Museum Amsterdam, 1986) als een werk dat de overgang in Kiefers oeuvre van een sterk op de Duitse geschiedenis betrokken kunst naar Joodse thema's markeert. Richters *Jerusalem* wordt geplaatst in een lange lijn van op de Tweede Wereldoorlog en de nasleep daarvan in Duitsland betrokken schilderijen waartoe uit zijn oeuvre die werken zijn geselecteerd die deze problematiek, direct of indirect, reflecteren.

Ook al verschillen Kiefers en Richters Jeruzalem-schilderijen zeer van elkaar, wat ze gemeen hebben is een gecompliceerde vorm van *Vergangenheitsbewältigung*. In navolging van Michael Rothhbergs concept van 'multidirectional memory' worden de twee schilderijen opgevat als verstrengelingen van verschillende herinneringspraktijken die zich in verschillende richtingen vertakken. Maar beide werken stellen zich voor de bijna onmogelijke opgave de holocaust te representeren, ook al geschiedt dat op indirecte wijzen. Kiefer en Richter geven zich daarbij niet over aan een passieve melancholie, maar proberen de verwerking van het belaste verleden op een meer productieve manier te verbeelden.

Richters werk wordt wel gezien als een zelfbewuste, enigszins anachronistische praktijk van postmoderne historieschilderkunst (bij voorbeeld in zijn serie *18. Oktober, 1977* over de Baader-Meinhof groep). Maar ook Kiefer's werk reflecteert de problematische wijzen waarop geschiedenis en herinnering in een kunst vol van hermeneutische onbeslistheid worden voorgesteld. Beider *Jerusalem*- schilderijen tonen conflicten van herinneren en vergeten en ze herinneren opnieuw een geruïneerd verleden, waarbij een amalgaam van triviale en kunsthistorische clichés wordt ingezet. Daarmee geven deze schilderijen zicht op divergerende én convergerende herinneringspraktijken.

BIBLIOGRAFIE SAMENVATTING

Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H. Beck, 1999 (2006)

Assmann, Aleida. "Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past", in: Christian Emden en David Midgley (eds), *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German Speaking World Since 1500. Papers from the Conference 'The Fragile Tradition'*, Cambridge 2002, Vol.1 (Bern: Peter Lang, 2004), pp. 19-37.

Assmann, Aleida. "Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien", in: Kurt Wettengl (Hg.), *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, tent. cat. Historisches Museum Frankfurt a/M en Schirn Kunsthalle, Frankfurt a/M, 2000, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, pp. 21-27.

Assmann, Jan. "Collective Memory and Cultural Identity", *New German Critique*, 65 (Spring – Summer, 1995), pp. 125-133.

Fried, Michael, "Art and Objecthood", in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, (New York: Dutton, 1968), pp. 116-147.

Gumbrecht, Ernst Ulrich. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford: Stanford University Press, 2004.

Halbwachs, Maurice. "The Social Framework of Memory", in: Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, edited and translated by Lewis A. Coser (Chicago en Londen: The University of Chicago Press, 1992), 37-189. (Oorspronkelijk *Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925)

Huyssen, Andreas. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press, 2003.

Judd, Donald. "Specific Objects", in: Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975* (Halifax and New York: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design and New York University Press, 1975), pp. 181-189.

Krauss, Rosalind. "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum." *October* 54 (Fall 1990), pp. 3-17.

Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press, 2004.

David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985

Meyer, James. "No More Scale. The Experience of Size in Contemporary Sculpture." *Artforum* 42, no.10 (Summer 2004), pp. 220-228.

Morris, Robert. "Notes on Sculpture" in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, (New York: Dutton, 1968), pp. 222-235.

Morrison, Toni, *Beloved*, New York, London, Toronto: Alfred A. Knopf, 1987

Potts, Alex. *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

Rigney, Ann. "Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory", *Journal of European Studies*, 35 (1), 2005, pp. 11-28.

Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford University Press, 2009.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*, London: Hamish Hamilton, 2003.

Sturken, Marita. *Tangled Memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.

Sturken, Marita. *Tourists of History. Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Durham and London: Duke University Press, 2007

Terdiman, Richard. *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1993.