

**essay**

**de Prijs  
voor de  
Jonge  
Kunstkritiek  
2014**

# **Men kan niet kijken!**

Beelden van  
oorlog en  
conflict in de  
hedendaagse  
kunst

**Fabiënne Rachmadiëv**

**Erop klikken of niet, dat was kennelijk de vraag, wel of niet kijken naar de onthoofding van de Amerikaanse journalist James Foley door een aanhanger van IS. Ik heb de video niet opgezocht en wilde de video ook niet bekijken; het beeld van de knielende man in feloranje pak (in combinatie met oudere foto's van de levende persoon Foley) was voor mij – en ik denk met mij veel anderen – genoeg om zich van de gruwelijke gebeurtenissen, gewild of ongewild, een verdere voorstelling te maken.**

**Of is dit niet willen kijken ingegeven door lafheid, opvoeding ('sta niet zo te staren!'), zelfbeheersing, dan wel door de culturele afkeuring van voyeurisme?**

**Over mijn morele afwegingen de video wel of niet te zien, ben ik niet geheel uit, maar naast zelfbescherming tegen een beeld van dergelijke gewelddadigheid was er met name de onwil om de boodschap van de moordenaars in ontvangst te nemen. Door dit wel te doen, voltooi je als beschouwer wellicht het laatste deel van de misdaad van de terrorist – je bent getuige geworden. Aan de andere kant, getuige zijn impliceert dat je iets moet doen, je bent immers geen onwetende of onschuldige getuige – je hebt de misdaad opgezocht. Geldt dit dan ook voor kunstbeelden?**

De video staat niet op zichzelf, het is er één uit een niet aflatende beeldenstroom over oorlog en conflict, van geweld en menselijk lijden. Conflicten lijken, zeker na '9/11', steeds diffuser te zijn geworden. Het zijn geen oorlogen meer tussen helder definieerbare partijen, natiestaten met eigen legers. Enerzijds worden deze conflicten zorgvuldig in beeld gebracht, anderzijds juist verhuld, afhankelijk van allerlei politieke en economische belangen. Hoe we een conflict ervaren dat zich niet in onze fysieke nabijheid bevindt, wordt grotendeels bepaald door welke beelden we ervan te zien krijgen.

Deze ontwikkelingen zijn aan de beeldende kunst niet voorbijgegaan; wat doen kunstenaars met dergelijke beelden en watvoor een beelden zetten zij hier tegenover? Hoe moeten we als beschouwer naar deze beelden kijken? Heb ik een verantwoordelijkheid als beschouwer, omdat ik het proces van kijken ben aangegaan?

'Vind je mij knap?' vraagt kunstenaar en filmmaker *Renzo Martens* in *Episode I* (2003), zijn film over zijn illegale bezoek aan Tsjetsjenië, aan mensen aldaar. Het absurde voorbij het ongemakkelijke en grenzend aan het pijnlijke. Ongebruikelijk voor de meeste oorlogsdokumentaires, filmt *Martens* ook zichzelf met zijn handcamera. Rode draad in de film is het constante stellen van vragen door de kunstenaar aan de Tsjetsjenen die hij tegenkomt over wat ze van hem vinden. Weg is mijn vertrouwde positie, die van toeschouwer van ellende op veilige afstand, het geweten sussend met de sympathie die je voelt voor slachtoffers elders. Maar dit is een kunstwerk (toch?) en ik ben een vrijwillige beschouwer, hoe zit het dan? Door de kennis die ik heb van dit specifieke conflict lijkt mijn positie als niet-medeplichtige kunstliefhebber niet langer houdbaar. *Martens* impliceert bovendien zichzelf in het kunstwerk, en daarmee ook mij, als beschouwer.

Dit is hoe het in zijn werk gaat: ik weet niet waar ik naar kijk. Ik kijk naar iets, zoveel weet ik wel, tot nu toe zijn hier geen consequenties aan verbonden. Laat ik preciezer zijn: ik, beschouwer, weet nog niet hoe te kijken naar het beeld dat ik zie. Soms vergeet ik het weleens, maar altijd is er eerst de waarneming dankzij de esthetische kwaliteit (als in eigenschap) van het kunstwerk. Vervolgens is er het zich bewust worden van de eigen waarneming, en daarna – het cruciale moment – het besef van de activiteit van het kijken en het begrip van hetgeen je ziet eigenlijk impliceert. Het is dit basale proces van kijken, dat bij kunst-

beelden die gaan over conflicten, over oorlog en geweld, tot het uiterste wordt gedreven.

In *Regarding the Pain of Others* (2003) onderzoekt Susan Sontag de rol van de beschouwer in het kijken naar oorlogsbeelden en de morele implicaties daarvan. Hoewel haar essay met name over (journalistische) foto's van oorlog en menselijk lijden gaat, wendt Sontag zich opvallend genoeg tot de kunst om tot de kern van haar analyse te komen. Over Francisco Goya en zijn etsen *Los Desastres de la Guerra* (1810 – 1820) over de Spaanse onafhankelijkheidsoorlog (1808 – 1814), schrijft Sontag: 'Met Goya doet een nieuwe standaard voor de opmerkzaamheid van lijden zijn intrede in de kunst. [...] Het verslag doen van de wreedheden van oorlog vormt vanaf nu een aanslag op de sensibiliteit van de kijker.'

In zijn etsen contrasteert Goya scènes van executies, gevechten en doden met onderschriften als: 'Dit is de waarheid', 'Ik heb het gezien' en, veelzeggend, 'Men kan niet kijken!' Over deze onderschriften zegt Sontag: 'Hoewel het beeld, zoals elke afbeelding, een uitnodiging tot kijken is, benadrukt het onderschrift, vaker wel dan niet, de moeilijkheid juist dit te doen.' Het beeld, wijst Sontag ons er nog maar eens op, is iets om naar te kijken. In zichzelf doet het een beroep op onze zintuigen, op ons zicht. Het je vervolgens bewust worden van waar je eigenlijk naar kijkt – door Goya benadrukt met zijn onderschriften – of wat de implicaties zijn van datgene wat je ziet, zet aan tot ethische overwegingen. Kunst maakt juist deze ingewikkelde relatie tussen esthetiek en ethiek in beelden van oorlog en conflict expliciet: de zintuigelijke ervaring van het kijken naar een beeld en tegelijkertijd het besef van de ethische implicaties door de kennis die de beschouwer opdoet. Waar kijk ik eigenlijk naar? En wat betekent dat, dat ik ernaar kijk?

Kunstenaar Ronald Ophuis wekt met zijn schilderijen van oorlogsgruwelikheden vaak morele verontwaardiging op. De wetenschap dat Ophuis niet alleen werkt met foto's, maar ook situaties opnieuw laat insceneren en die vervolgens nauwgezet naschildert, maakt het er niet makkelijker op voor de beschouwer om te blijven kijken. Op het zeer grote doek (3,5 bij 5,4 meter) *Srebrenica I* (2004) is de verf dik aangebracht met een enigszins grove toets.

We zien een desolaat landschap, het lijkt een dal, in sobere kleuren, op een kleine strook lichtblauwe lucht met vale wolken na. Het dal zelf is zanderig, op de achtergrond zijn wat kleine heuvels bedekt

met donkergroen gewas en bomen. De fictieve positie van de beschouwer is in een donkere houten barak, die het landschap van de bovenkant geheel afbakt en ongeveer een derde van het schilderij aan de linkerkant. De zanderige grond loopt onderaan het schilderij door tot in de barak. Het hoofdafereel bevindt zich iets links van het midden: een groep van zeven mannen zit geknield, hun kleding is alledaags, in eveneens sobere kleuren. De groep is verdeeld in twee rijen, drie vooraan, vier daarachter. De figuur het dichtst bij onze positie is tegelijkertijd enigszins van ons afgewend, zodat we meer van zijn rug dan van zijn gezicht zien. Alle mannen hebben hun handen in hun nek, alsof in afwachting van hun executie, maar de omgeving is verlaten. Als we als beschouwer zelf het narratief gaan invullen – we weten wat er heeft plaatsgevonden in Srebrenica in 1995 – is de compositie zó, dat ook de beul vanuit de barak moet komen. Om de visuele balans van het schilderij te herstellen, stellen we ons voor dat een nog niet aanwezige figuur of figuren op de nu nog lege plek tegenover de knielende groep mannen plaats zullen nemen en zo de compositie zullen voltooien. Voordat we het in de gaten hebben, zijn we als beschouwer al betrokken geraakt bij de beelden van *Martens* en *Ophuis*.

Er lijkt dus een inherent verschil te zijn tussen hoe in de kunst een beeld van conflict werkt, en hoe in de media. Filosoof en kunsttheoreticus *Boris Groys* maakt het volgende onderscheid: mediabeelden presenteren zichzelf als zijnde ‘waar’, kunst daarentegen stelt altijd vragen aan het eigen beeld als beeld. In een essay met zowel de titel *Art at War* als *The Fate of Art in the Age of Terror*, een allusie naar het bekende essay van *Walter Benjamin*, schetst *Groys* de verbintenis tussen kunst en oorlog. Waar vroeger de krijger, *warrior*, afhankelijk was van de kunstenaar om zijn heroïek te verbeelden, is dit al lang niet meer het geval. Beelden van conflicten worden verspreid via de media en dienen óf als propaganda voor de ene of de andere partij in een conflict, óf om morele betrokkenheid dan wel verontwaardiging op te roepen. De terrorist stuurt zelf een beeld de wereld in, maar is op zijn beurt afhankelijk van dezelfde media voor de voltooiing en distributie van dat beeld.

Is er dan eigenlijk nog een rol voor kunst als het gaat om beelden van conflicten? *Groys* stelt ons gerust, hij ‘gelooft niet dat de terrorist een succesvolle rivaal is voor de moderne kunstenaar.’ Zijn argument daarvoor noemt hij een kritiek, *critique*, van representatie. Een kunstbeeld, ‘iconoclastisch’ van aard, wantrouwt zichzelf als beeld en eveneens

het het begrip representatie, een mediabeeld daarentegen, wordt door *Groys* 'iconofiel' genoemd, omdat het in dienst staat van een eigen narratief van waarheid.

*Martens*, in een interview in de *Groene Amsterdammer* uit 2008: 'Ik heb niet zoveel verstand van cacao-productie of hulpverlening, maar wel het nodige van kunst, dat wil zeggen van de problematische relatie tussen wat wordt afgebeeld en dat wat afbeeldt, van hoe die twee zich tot elkaar verhouden. Een serieus kunstwerk is zich altijd bewust van die relatie [...] Een serieus kunstwerk is zelf referentieel. Een serieus kunstwerk gaat altijd in de eerste plaats over zichzelf, en pas in tweede instantie over iets anders.'

Wat ontbreekt in *Groys*' kritiek is opvallend genoeg de ethische dimensie van dergelijke beelden, die zouden volgens hem slechts betrekking hebben op de 'empirische gebeurtenis', dus bijvoorbeeld wat er feitelijk gebeurd is in Srebrenica. Maar zoals duidelijk wordt in het werk van *Ophuis*, kan dat helemaal niet, want de ethische problematiek openbaart zich juist door de esthetiek van het beeld, dat het proces van kijken in de eerste plaats in gang heeft gezet. Meer dan ergens een representatie van te zijn, bevraagt het kunstbeeld zichzelf als beeld. Wat betekent het een beeld te zijn, hoe werkt het beeld? Vragen die aan de beulen van *Foley* niet besteed zijn, waarom zouden ze ook; dit is de waarheid, zeggen ze, en vrees ons bovendien.

De eigen scheppende kracht van het beeld is, wat *Joseph Beuys* 'das positives Gegenbild' noemt, de onmogelijkheid om de 'gruweligheden van oorlog' direct te representeren. Het moet geraffineerder dan dat, zich eenmaal bewust van de kloof tussen de middelen van representatie en dat wat het beeld poogt te representeren, en in de kunst is er bij uitstek plaats voor deze zoektocht.

Ook in het werk van de onlangs overleden filmmaker en kunstenaar *Harun Farocki* (1944 - 2014) wordt het begrip representatie geproblematiseerd, niet door het maken van eigen beelden, maar door het strategisch in te zetten van beelden uit een andere context. *Serious Games* (2009 - 2010) bestaat uit vier video-installaties, elk met opnamen van activiteiten van het Amerikaanse leger. Geen van de beelden laat de daadwerkelijke oorlog of 'echt' geweld zien. In *Watson is Down*, zien we op het ene scherm een zaal vol militairen achter computers, op het andere scherm het videospel waar ze mee bezig zijn. Het spel dient ter voorbereiding op de echte missie in Afghanistan, maar na het virtueel

neerschieten van grofkorrelige Taliban-poppetjes en de lauwe reactie op het omkomen van de eigen man in het veld 'Watson' bekruipt je het akelige gevoel dat eenmaal onder de Afghaanse zon, de ervaring ter plaatse geen enkele relatie zal blijken te hebben met de 'voorbereidende' beelden uit het videospel.

In een andere installatie uit de serie zien we de steriele omgeving van een militair oefenterrein in de Californische woestijn – dit moet een willekeurig dorp in Afghanistan dan wel Irak voorstellen, maar waar het vooral aan doet denken is aan het videospel en virtuele realiteit uit de andere installaties in de zaal. Dit alles las ik achteraf. Er gebeurt niet veel in de video, mensen zitten te kletsen aan tafels, er is catering. 'Nee, één is genoeg' zegt een vrouw als de man die het eten uitdeelt haar een tweede broodje aanreikt. Vreemd, denk ik, in een oorlogsgebied zou je wat extra voedsel toch niet afwijzen? Heel even schrik ik toch op – er klinken schoten – maar sommige van de figuranten blijven gewoon staan. Het blijkt allemaal nep, maar in de video zelf wordt dit niet aangekondigd. De titel is *Three Dead*.

*Farocki* schotelt de beschouwer een dubbele vervreemding voor. Het is niet meteen duidelijk dat alles wat we zien slechts een oefening is, daar eenmaal van doordrongen, daagt het besef dat ook de militairen zelf zich slechts in een geabstraheerde en virtuele realiteit van wat hun te wachten staat bevinden. Het beeld zal nooit samenvallen met hetgeen het wil representeren, en dat geldt zeker, herinnert *Farocki* ons eraan, voor beelden die zelf geloven in het doel dat ze hebben. Het zit allemaal in de titel: het mag dan pretenderen serieus te zijn, het blijft een spel – of is het toch andersom?

Ik loop de zaal uit, door het lichte en grote Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, waar de installatie te zien was. Ik kijk of er nog wat interessants te koop is in de museumwinkel, check mijn telefoon of ik niets gemist heb en loop daarna het zonnige en vredige Berlijn weer in maar vraag me tegelijkertijd af of ik eigenlijk nog wel rustig wat kan gaan drinken. Ik heb me geëngageerd met het beeld – in hoeverre ben ik verantwoordelijk voor de betekenissen die het impliceert? Hopelijk heb ik toch enige verantwoordelijkheid getoond, in mijn actieve kijken. Bovendien, ik *wilde* ernaar kijken, in tegenstelling tot naar de video waarin de journalist wordt vermoord. Het iconofiele beeld van *Groys*, maar meer dan dat, een beeld dat als waarheid wordt gepresenteerd en vervolgens datgene wat het laat zien, in het echt, vernietigt.



Wellicht zijn er geen directe consequenties verbonden aan het kijken naar kunst – kunst zal ons niet beschermen noch redden – maar, door haar eigen beelden te bevragen, door het begrip van wat representatie is steeds opnieuw te problematiseren, ontstaat er een ruimte, door kunsttheoreticus *Georges Didi-Huberman* een *tear-image* genoemd, waarin ‘een fragment van de waarheid kan ontsnappen’. Hieraan zou ik willen toevoegen dat ook de beschouwer wordt aangezet tot nadenken over het beeld, over de betekenissen van het conflict waartoe het zich verhoudt, en over zijn of haar eigen rol daarin.

‘Geschiedenis vervalt tot beelden, niet tot verhalen’, schreef *Walter Benjamin* – als dat waar is, dan moeten we bij de kunst zijn en haar beelden met onze volle aandacht bekijken.