



LAPS

Gerrit Rietveld Academie

www.laps-rietveld.nl

[PDF](#)

2005

Terreur en kunst: De aanslag op het bewustzijn

Jeroen Boomgaard

‘Er bestaat een curieuze verbinding tussen schrijvers en terroristen’, zegt een stem in de video Dial H-I-S-T-O-R-Y van Johan Grimonprez uit 1997. ‘In het Westen worden wij beroemde beeltenissen terwijl onze boeken het vermogen verliezen om te vormen en te beïnvloeden. Jaren geleden meende ik nog dat het voor een romanschrijver mogelijk was om het innerlijke leven van de cultuur te veranderen. Nu hebben bommenmakers en gewapende mannen dat gebied ingenomen. Zij zetten het menselijke bewustzijn onder druk. Zoals schrijvers dat deden voordat we compleet werden ingelijfd.’¹ Ik weet niet of de beeldende kunstenaar ooit zoveel invloed heeft gehad als de schrijver die in dit citaat van Don DeLillo aan het woord is, de ambitie was er echter wel. Met name de twintigste-eeuwse avant-gardes dichtten zichzelf graag een invloed toe op wereldschaal. De omwenteling die zij wensten moest alomvattend zijn en om dat te bereiken diende er een forse ‘aanslag’ gepleegd te worden op het menselijke bewustzijn. De harde les van de geschiedenis was echter dat de revolutie zich beperkte tot het domein van de kunst, waar aanslagen slechts symbolisch zijn. Aan het eind van de jaren zeventig werd hieruit door sommige kunstenaars de conclusie getrokken dat de kunst op radicale wijze moest worden ingeruild voor concrete acties tegen de bestaande orde. Omdat de beginnende stadsguerrilla als de R.A.F. in diezelfde jaren haar acties soms als kunst bestempelde, leek er korte tijd sprake te zijn van een overeenkomst in doelstellingen en methodes.²

Hoewel de wegen sindsdien gescheiden zijn geraakt, en de kunst terug is op vertrouwd terrein, is de avant-gardedroom van invloed en almacht nooit helemaal verloren gegaan. Kunstenaars hebben met een zekere jaloezie gezien hoe terroristen via de media het menselijke bewustzijn onder vuur wisten te nemen. Dit klinkt door in de reactie die de Duitse componist Karlheinz Stockhausen gaf op de aanslagen van 11 september. Hij noemde de gebeurtenis ‘het grootste kunstwerk dat er is voor de hele kosmos’. Bewonderend zei hij over de terroristen: ‘Dat zijn dus mensen die zó geconcentreerd zijn op één uitvoering, vijfduizend mensen worden de wederopstanding in gejaagd, in één moment [...] daar kunnen wij als componisten niet tegenop. Veel kunstenaars proberen toch ook de grenzen van het denkbare te overschrijden, opdat we wakker worden en ons voor een andere wereld openstellen’.³ Stockhausen moest zijn woorden pijlsnel inslikken. Maar een jaar na de aanslagen deed Damien Hirst dezelfde act nog eens dunnetjes over. Hij meende dat de aanslag beschouwd kon worden als ‘een soort kunstwerk op zichzelf’ en dat dit een felicitatie waard was. Ook hij moest snel op zijn woorden terugkomen.⁴ Toch valt zijn reactie wel te begrijpen: de beelden van het brandende WTC staan in ons geheugen gegrift op een manier die kunstwerken zelden of nooit voor elkaar krijgen.

Dial H-I-S-T-O-R-Y heeft geen last van naijver. Grimonprez weeft zijn film met beelden uit de media, homevideo’s, propaganda en reclame aaneen tot een onnavolgbare vertelling over de relatie tussen terrorisme, politieke systemen, consumptie en de almacht van de media. De vliegtuigkaping die aanvankelijk een amateuristische en wat lachwekkende onderneming is, wordt, naarmate de aandacht van de media toeneemt, omvangrijker en gewelddadiger alsof het aanbod van beeld om een opbod vraagt. Uiteindelijk overwint in

Grimonprez' visie het beeld: de getuigenis van twee verdwaasde vakantiegangers die het neerstorten van een gekaapt toestel per ongeluk hebben vastgelegd is voor de televisie van meer gewicht dan het motief van de kapers. De film maakt de invloed van de media op ons bewustzijn niet alleen zichtbaar, hun zuigende kracht die ons steviger in gijzeling neemt dan de terrorist, wordt in het werk ook voelbaar. De gruwelijke beelden, historische flarden, onduidelijke commentaren, commercials en wezenloos opgewekte deuntjes houden je aan het beeld gekluisterd als bewijs van de almacht van het medium. Met dit werk heeft Grimonprez op dubbele wijze het onneembare bolwerk van de televisie genomen: hij legt de werking ervan bloot en hij slaagt er tegelijk in het medium naar zijn eigen hand te zetten. Zijn video is uiteindelijk aan televisiezenders over de hele wereld verkocht.

Kunst is armzalig, cynisch, stompzinig

De terreur uit de jaren zeventig staat ook centraal in een serie werken van Gerhard Richter. In het najaar van 1988 maakte hij een serie schilderijen over de Baader-Meinhof groep. Hij schrijft daarover in zijn dagboek: '7 december, 1988. Wat heb ik geschilderd? Drie keer een neergeschoten Baader. Drie maal Ennslin opgehangen. Drie keer het hoofd van de dode Meinhof nadat ze haar hadden losgesneden. Een keer de dode Meins. Drie keer Ennslin, neutraal (bijna als popster). Verder een grote, niet-gedetailleerde begrafenis – een cel met een grote boekenkast erin – een zwijgende, grijze platenspeler – een jeugdportret van Meinhof, sentimenteel op een burgerlijke manier – tweemaal de arrestatie van Meins, die gedwongen was zich over te geven aan de samengebalde macht van de staat. Alle schilderijen zijn saai, grijs, meestal zeer vaag, diffuus. Hun aanwezigheid is de horror van de bijna-niet-te-verdragen weigering om te antwoorden, om uit te leggen, een mening te geven. Ik ben er niet zo zeker van dat de schilderijen iets vragen: ze roepen tegenstrijdige reacties op door hun hopeloosheid en verlatenheid: hun gebrek aan keuze. Zolang ik kan denken, ben ik ervan overtuigd dat elke regel en elke mening – voor zover zij ideologisch gemotiveerd zijn – vals zijn, een hindernis, een bedreiging of een misdad.'⁵ Richter zoekt een uitweg uit het ideologische extremisme van de jaren zeventig, maar lijkt daarbij te stuiten op een muur van onmacht. Hij schrijft in diezelfde tijd: 'Kunst is armzalig, cynisch, stompzinig. Hulpeloos, verwarrend – een spiegelbeeld van onze eigen spirituele armoede, onze verlaten en verloren toestand. We hebben alle grote ideeën verloren, de utopieën, we hebben elk geloof verloren, alles wat betekenis schept. Niet in staat tot enig geloof, compleet hulpeloos zwerven we over een gifbelt, voortdurend in het grootste gevaar: elk van deze onbegrijpelijke flarden, deze restjes rotzooi en afval, bedreigt ons, pijnigt en verminkt ons en leidt vroeger of later onvermijdelijk tot onze dood. Erger dan waanzin.'⁶ Uit Richters woorden spreekt een postmoderne wanhoop die te vergelijken valt met de citaten van Don DeLillo die Grimonprez in zijn film gebruikt. De enig overgebleven mogelijkheid voor DeLillo's protagonist is uiteindelijk uit het zicht te verdwijnen en geen kunst meer te maken. Richter verdwijnt niet letterlijk, maar zijn weigering een standpunt in te nemen vindt zijn visuele pendant in de manier waarop de schilderijen gemaakt zijn: nauwelijks compositie, geen expressie, geen verfstreek, geen kleur of contour. Richter gebruikt, zoals vaker, voor deze serie bestaande beelden, maar in dit geval doen ze wel heel sterk denken aan de grauwe foto's waarmee de media in de jaren zeventig de stadsguerrilla tot vijand bestempelden. Volgens Richter is er geen ontsnappen aan: dit grauwe beeld is het beeld waarmee we moeten leven.

Richters serie wint aan actualiteit dankzij de tentoonstelling Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung, die op dit moment in Berlijn plaatsvindt. Omdat bijna de hele tentoonstelling zich concentreert op het beeld van de RAF in de media krijgt Richters werk daarbinnen opeens iets algemeen, dat het niet verdient. Als we de kritiek moeten geloven gaat de tentoonstelling ten onder aan de reproductie van mediabeelden, wordt elk standpunt ten aanzien van terreur zorgvuldig vermeden en ontstaat juist daardoor de indruk dat de deelnemende kunstenaars jaloezie en lichte bewondering belijden voor de leden van de Baader-Meinhof, terwijl de media als boeman worden voorgesteld. 7 In een dergelijke context wordt de weigering om stelling te nemen een platitude en het gebruik van mediabeelden een gemakzuchtige poging toch nog ergens beschuldigend naar te kunnen wijzen. De oprechte onmacht waarvan Richter getuigt, blijkt in de loop der jaren bij andere kunstenaars te zijn verworpen tot een fantasie over de almacht van de media.

Ook bij Grimonprez gaat het uiteindelijk meer om de media dan om de motieven en in die zin vormt de film een onderdeel van deze ontwikkeling. Maar de maker gaat daarbij allerminst gemakzuchtig te werk. Hij legt zich niet neer bij de overmacht van de media of het fatalisme van DeLillo. Je zou kunnen zeggen dat Grimonprez de manier waarop de kunst buitenspel komt te staan door de wederzijdse aantrekking van terreur en televisie, tot onderwerp van zijn analyse maakt. Door het beeld weer handeling te laten worden overtreft hij het medium. Handeling wordt hier dan opgevat als een zichtbare manipulatie en montage met als doel 'gaten te maken' in het beeldscherm dat onze blik gevangen houdt.

TV en terrorisme

Er bestaat een curieuze verbinding tussen terreur en vertoning. De dood is nooit het enige doel van de aanslag, de terrorist hecht vaak meer belang aan zichtbaarheid. Daarbij kiest de terreur altijd voor het op dat moment dominante medium. Optimale theatraliteit gaat dan samen met maximale aandacht. Zo hadden anarchisten uit de negentiende eeuw een voorkeur voor theaters, opera's, parades en vergelijkbare openbare festiviteiten, voor hun acties. De terreur uit de jaren zestig en zeventig daarentegen vertoont een sterke band met de film. Gijzelingen en kapingen in die jaren waren niet alleen een van Hollywoods favoriete thema's, ze vertonen zelf ook een filmische structuur. Er is sprake van een duidelijk plot, herkenbare protagonisten en een trefzekere opbouw van de spanning naar een voorspelbare climax. De locaties (vliegvelden, ambassades, onschuldige eengezinswoningen) zijn met zorg gekozen en zelfs de onvermijdelijke afloop heeft een sterke cinematografische kracht. Hoe cru het ook moge klinken, de moord of zelfmoordkwestie van de Baader-Meinhof kopstukken in de Stammheimgevangenis heeft alles in zich van een fascinerende thriller. Deze beeldvorming is niet toevallig tot stand gekomen, en ook niet achteraf gereconstrueerd, leden van groepen als de Baader-Meinhof zagen zichzelf met een filmische blik. In de tentoonstelling in Berlijn is een werk te zien van Franz Ackermann die de plannen van de groep reproduceert om op James Bondachtige wijze een tot helikopter omgebouwde auto te gebruiken, om de kameraden te bevrijden uit de gevangenis. 8

De terreur van deze tijd gokt echter op een ander medium. Hoezeer de beelden van de brandende Twin Towers ons ook aan rampenfilms herinneren, de beeldtaal die gesproken wordt is die van de televisie. Het plotselinge en onvoorspelbare van de aanslagen, het ontbreken van logische ontwikkeling en verloop, de abrupte en chaotische afloop, het zijn allemaal kenmerken die het structurele verschil tussen tv en andere media uitmaken. In tegenstelling tot de film kent de televisie geen 'suspense', geen geleidelijke ontwikkeling van de plot, maar alleen de 'surprise', het plotselinge en onverwachte dat de gang van zaken verstoort. Dat element is de reden voor de televisie om altijd overal live aanwezig te zijn, want alleen zo kan het verrassende moment in beeld gebracht worden. Het onverwachte, van soaps tot America's Funniest Homevideo's en van reality-programma's tot het nieuws, vormt de kern van de televisietaal. Het medium doet alle mogelijke moeite om de dubbele illusie van aanwezigheid en onvoorspelbaarheid in stand te houden, omdat wij daardoor aan het scherm gebonden blijven. Natuurlijk is deze taal voornamelijk retorisch van aard: het toeval is vaak goed geregisseerd, de verrassing is bijna altijd zorgvuldig in scène gezet en de live-opname is meestal maanden oud. Al deze

elementen maken de televisie tot het ideale medium voor de moderne terrorist. Directe en wereldwijde aandacht tillen de aanslag naar een ongekend niveau van zichtbaarheid. Maar ook voor de terrorist vereist dit een grote mate van planning en regie, de aanslag moet even plotseling als verrassend zijn, maar dient tegelijk wel voor het oog van de camera te verschijnen. De aanslagen op 11 september getuigen wat dat betreft van een fenomenale regie. Het eerste vliegtuig zorgde ervoor dat de aandacht op de gebouwen gericht was zodat de inslag van het tweede vliegtuig wereldwijd te volgen zou zijn.

Televisie en terrorisme houden elkaar in evenwicht, zij delen een belang in waakzaamheid en aanwezigheid. De terrorist kan overal toeslaan, daarom moet alles in de gaten gehouden worden, en dat op zijn beurt vergroot weer de garantie op zichtbaarheid voor de terrorist. Zo zorgt de terreur en haar tegenreactie voor een wereldomspannende televisieblik die constant waakzaam om zich heen spiedt. Wij, de toeschouwers, hebben het scherm steeds sterker nodig: het waakt voor ons en zorgt ervoor dat we niet de straat op moeten waar de terreur kan toeslaan. Die onmacht en afhankelijkheid voedt de fantasie van de almacht van de media. De aanslag op ons bewustzijn heeft vooral effect omdat deze almachtfantasie door media en terreur eendrachtig wordt gesteund.

Kunst en terreur

Jaloezie is zelden wederzijds. De terrorist kent geen afgunst ten aanzien van de kunstenaar, de vergelijking lijkt haar zin te verliezen. Toch blijkt er een band te bestaan tussen kunst en terreur, een verbinding die verder strekt dan uit onmacht geboren naijver. De moord op Theo van Gogh is niet het enige voorbeeld van de haat die de kunstenaar bij de terrorist kan wekken. Dat is merkwaardig omdat de actie van de kunstenaar in effectiviteit geheel in het niet valt bij de concrete daadkracht van de terrorist. De kunst kent geen expliciet doel, ook daarin verschilt zij hemelsbreed van de vastbeslotenheid van de terreur. Haar acties en producten symboliseren niet meer dan een gesleten begrip van vrijheid en lijken dan ook machteloos en ongevaarlijk. Misschien is echter juist het vrijblijvende, willekeurige en overbodige van de kunst een smet op de gesloten wereld die de terrorist voor ogen staat en die hij in eendrachtige samenwerking met de media tot stand probeert te brengen.

Kunst kan gezien worden als handelen tegen beter weten in, en kan in die zin een symbolische kracht hebben die een eenzijdige symboolfunctie ver overstijgt. Symbolen zijn de favoriete voertuigen van dictaturen en multinationals, en door misbruik als slogans en logo's hebben ze waarheid en zeggingskracht allang ingeruild voor herkenbaarheid. Een oproep aan kunstenaars om over te gaan tot het maken van aansprekende symbolen is dan ook een aansporing tot versimpeling. Veel kunstenaars zijn eerder geneigd de complexiteit van de wereld te laten zien en tegenover de samenballing van een begrip in een enkel teken, wat een symbool letterlijk is, stellen zij de versplintering van een begrip in de vorm van een allegorie die werkt met de brokstukken waarin de wereld uiteen is gevallen. Dat geldt voor het werk dat de kunstenaar maakt, het beeld dat hij voortbrengt. Wat de kunstenaar doet daarentegen kan als voorbeeld van handelen een symbolische lading hebben omdat hij zich niet stoort aan wensen en mogelijkheden en niet gokt op de massamedia. Die voorbeeldwerking in al zijn willekeurigheid en zinloosheid is de lading van het op dit moment gangbare begrip performativiteit. In feite betekent het niet veel meer dan dat de kunstenaar laat zien dat je iets kunt maken of doen, terwijl de situatie hopeloos en uitzichtloos lijkt. Daarbij gaat het niet alleen om sociaal-maatschappelijke interactieve projecten waarbij de actie letterlijk op straat ligt. Ook Richters serie over de Baader-Meinhof, geschilderd op het moment dat hij twijfelde aan de zin van de kunst, kan zo gezien worden. Het is ook de lading van Grimonprez' film wanneer hij de almacht van de media aantoont en bestrijdt. Terwijl de aanslag op het bewustzijn verlamt, kan kunst als handeling het bewustzijn activeren.

De actie van de terrorist kent een duidelijk doel, heeft verstrekkende gevolgen, maar kan niets nieuws laten ontstaan. Dat is ook niet de bedoeling: alle terreurgroepen uit de geschiedenis gaan uit van een vernietiging van de bestaande situatie en pas als die compleet is gerealiseerd zien zij de mogelijkheid van een nieuwe orde ontstaan. Die actie moet niet alleen daadwerkelijk vernietigen, de symbolische lading is minstens even

belangrijk. De vernietiging moet compleet zijn, martelaarschap is een voorwaarde, maar tegelijk moet de aanslag een beeld worden dat elk ander beeld onmogelijk maakt. Voor de terrorist is de zelfmoordaanslag de ultieme daad, voor de media vormt de weergave ervan het laatste beeld. De kunstenaar handelt echter alsof de nieuwe orde al is aangebroken, hij handelt alsof een andere wereld echt bestaat en zijn handeling gevolgd zal worden door vele andere. En in dezelfde mate waarin de aanslag symbolisch wordt door de dodelijke omhelzing met de media waarin de terreur gevangen zit, wordt de symbolische actie van de kunstenaar concreet: hij brengt iets tot stand, dat meer is dan louter beeld.

Een aanslag op het bewustzijn is voor de kunstenaar niet weggelegd. Daarvoor is directe en wereldwijde zichtbaarheid een voorwaarde. Maar de kunstenaar kan wel iets doen wat zich weinig aantrekt van macht, media en terreur. En heel misschien kan de terrorist hem daarom benijden.

Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung
KW Instituut voor hedendaagse kunst en St. Johannes-Evangelis-kerche, Berlijn
30 januari tot en met 16 mei

Gerhard Richter
K20, Kunstsammlung am Grabbeplatz, Düsseldorf
12 februari tot en met 16 mei

Noten

1. Don DeLillo, *Mao II*, New York 1991, p. 67.
2. Zie voor een verkenning van dit grensgebied ook: Jeroen Boomgaard, 'De utopie van de argeloosheid: een korte cursus engagement', in *De Witte Raaf* nr 77 (januari-februari 1999), pp 23-25; Jeroen Boomgaard, 'Martelaarschap als methode; kunst en terreur versus bestel en staat', in *Representatie. Kunsthistorische bijdragen over vorst, staatsmacht en kunst*, red. Johann-Christian Klamt en Kees Veelenturf, Nijmegen 2004, pp. 67-84.
3. *NRC Handelsblad*, 19 september 2001.
4. Zie *The Guardian* 11 september 2002 en 19 september 2002.
5. 'Notizen November 1988 (für die Pressekonferenz februar 1989 – Museum Haus Esters, Krefeld)', in Hans-Ulrich Obrist (red.), *Gerhard Richter: Text. Schriften und Interviews*, Frankfurt am Main/Leipzig, 1993, pp. 165-166.
6. *Ibid.*, p. 162.
7. Hanno Rauterberg, 'In Geiselhaft', *Die Zeit* Nr. 5, 27 januari 2005, p. 37-38
8. *Ibid.*, *Die Zeit*, p. 37.

Gepubliceerd in : *Metropolis M*, 2005 nr. 2(april-mei), pp. 72-83.

Related posts:

1. [Wie een stad bouwt heeft kunst nodig](#)
2. [Ruimte in de openbare kunst](#)