



Anders Breivik

VERSUS

R A T

EN

B E E R



Anders Breivik



VERSUS

R A T E N B E E R



3 Oorlog en Kunst



in het

N I E U W E W O T A N



T I J D P E R K



INHOUDSOPGAVE

06 **INLEIDING**

Hoofdstuk 1 09

DE POSTMODERNE (ON)WERKELIJKHEID
& DE VERLEIDING VAN DE ROMANTIEK

10 1.1 **POSTMODERNISME AAN DE HAND VAN
LYOTARD EN BAUDRILLARD**

12 1.2 **ROMANTIEK IN POSTMODERNITEIT?**

13 1.3 **DE SCHADUW EN HET WOTAN ARCHETYPE**

Hoofdstuk 2 19

DE TERUGKEER VAN
WOTAN DE VERSCHRIKKELIJKE
— HET BLONDE BEEST —

22 2.1 **THE GAME**

27 2.2 **FRAGMENTARISCHE IDENTITEITEN
EN COSTUME CRIMES**

30 2.3 **CROP THE CRAP**

Hoofdstuk 3 35

DE WEDEROPSTANDING VAN
WOTAN DE GLORIEUZE
— HET TIJDPERK VAN RAT EN BEER —

38 3.1 **HOW TO BEHAVE BETTER?**

40 3.2 **DE VERWONDERING VAN RAT EN BEER**

42 3.3 **WIJ GEVEN OM EEN
ONMOGELIJKE MOGELIJKHEID**

45 **CONCLUSIE**

47 **BIBLIOGRAFIE**

INLEIDING

‘Voordat Freud en Jung aan het eind van de negentiende eeuw de lamp van de psychoanalyse op ons onderbewustzijn lieten schijnen, werd de correlatie tussen deze twee vormen van duisternis –het donker en het onderbewustzijn– als vanzelfsprekend aangenomen.’
... ‘In onze tijd is dat anders.
De duisternis van de uitwendige wereld is helemaal verdwenen, maar de duisternis van de ziel is nauwelijks afgenomen. Wat wij het ego noemen, of het bewustzijn, ligt als een ijsberg grotendeels onder de oppervlakte, in het rijk van de duisternis. Die gescheidenheid kan onder bepaalde omstandigheden diepe verwarring en tegenstrijdige gedragspatronen oproepen’

MURAKAMI, 2006: P. 315-316

6

Ik raadpleeg Google omdat ik benieuwd ben hoeveel beelden de hedendaagse mens dagelijks te verwerken heeft. Duizenden, suggereert Google, –en het voegt er aan toe dat onze hoofden steeds groter worden – terwijl de NRC het bij vierduizend houdt. Mijn interesse in dit gegeven komt voort uit een persoonlijke afwijking. Niet dat mijn hoofd groter is geworden maar ik ontwaar bij mezelf de neiging om werkelijkheid, fictie, dromen en fantasieën door elkaar te halen. Vaak kan ik me niet meer herinneren of ik een gebeurtenis op tv heb gezien, heb gedroomd of dat het echt is gebeurd en ik heb het gevoel dat dat iets te maken heeft met de overvloed aan beelden die mij dagelijks bereikt. Door tv, Internet en het toenemende aantal schermen in de publieke ruimte is er veel meer te zien dan in vorige decennia. En terwijl het ene verhaal te bizar lijkt om werkelijkheid te zijn, zoals de aanslagen op de *twin towers*, is er aan de andere kant dagelijks *‘reality tv’* die niets met de realiteit van doen heeft. Daarmee zijn feit en fictie steeds moeilijker van elkaar te onderscheiden. In de loop van mijn opleiding ontdekte ik dat een deel van de verwarring die ik hier beschrijf al jaren onderwerp van studie is en wordt geassocieerd met de postmoderne conditie zoals omschreven door bijvoorbeeld Lyotard en Baudrillard.

Ondanks dat ik de postmoderne constatering herken en onderschrijf, heb ik het gevoel dat er iets is veranderd. Dat deze theorieën niet helemaal meer aansluiten bij het hedendaagse. Dat er een nieuwe tijd is aangebroken waarin het postmoderne niet meer zuiver postmodern te noemen is. De aanslagen in New York op het *World Trade Center (WTC)* lijken een breekpunt te vormen in die omslag omdat ze leidden tot de terugkeer van ideologie in westerse samenlevingen, waardoor bijvoorbeeld religie en religieuze tegenstellingen weer op de voorgrond stonden.

Op 11 september 2001 kon de hele wereld *live* aanschouwen hoe een vliegtuig zich in een toren van het WTC in New York boorde. Later was te zien hoe de *twin towers* een voor een instortten. *Al Qaeda* vernederde de Amerikanen door gebruik te maken van hun eigen megalomane drang om alles in beeld te vatten. De kopstukken van deze organisatie hebben vast voorspeld dat hun aanslag wereldwijd te volgen zou zijn. Vervolgens zetten zij de aanval in op deze beeldverering met een iconoclastische daad: de vernietiging van het symbool van de Amerikaanse economische welvaart en vooruitgang. In een essay over 9/11 spreekt iconoloog W.J.T. Mitchell van een 'beeldenoorlog' ¹. Hiermee verwijst hij niet alleen naar de beelden van de explosies van het WTC die nog altijd rondzwerven in onze (virtuele) werelden, maar ook naar de eindeloze stroom verwant beeldmateriaal die in een reactie op de WTC-beelden te zien was, zoals de videoboodschappen van Bin Laden en de beelden van de martelingen in Abu Graib [VESTERS E.A., 2009: P. 35].

Op basis van wat Mitchell over deze beeldenoorlog schreef ontdekte ik dat ik een interesse heb in visuele cultuur: die aspecten van een cultuur die steunen op visuele media en de betekenis die de kijker aan deze beelden toekent.

Een andere interesse was eveneens van belang voor deze scriptie, namelijk mijn sympathie voor de literatuur van Haruki Murakami. Thema's als desoriëntatie en vervreemding die kenmerkend zijn voor de postmoderne conditie komen hierin terug maar tegelijkertijd voeren meer romantische motieven als dromen, herinneringen en verwijzingen naar verhalen uit het verleden een boventoon in zijn boeken. Door Murakami werd ik op het spoor gebracht van het gedachtegoed van psycholoog en psychiater Carl Gustav Jung. Ik bedacht me dat zijn theorie van archetypen – en in bijzonder van het Wotan archetype dat eigenschappen van de Germaanse god van donder en bliksem, maar ook van de kunst en de wetenschap, vertegenwoordigt – van waarde kan zijn om betekenis te geven aan hedendaagse maatschappelijke ontwikkelingen. Zowel de theoretische achtergrond van het postmodernisme als de ideeën van Jung komen aan de orde in hoofdstuk 1.

Het tweede hoofdstuk beschrijft de wederopstanding van de duistere kant van het Wotan archetype in de persoon van Anders Breivik, de man die verkleed als agent 77 mensen vermoordde in Noorwegen. Tijdens de eerste dag van het proces tegen Breivik werden beelden getoond uit zijn propagandafilm en manifest. Naar aanleiding van het beeldmateriaal dat Breivik had geselecteerd kon ik opmaken dat ook hij zijn strijd deels met het beeld wilde voeren. Maar uit het getoonde materiaal vermoede ik ook dat zijn beeldkeuze iets kon vertellen over zaken die tot dusver nog niet aan de orde waren gekomen in publicaties, of een aanvulling konden zijn op het al bestaande materiaal.

Te midden van de ontwikkelingen die startten bij 9/11 en leidden tot nieuwe politieke tegenstellingen en extreme overtuigingen zoals die van Anders Breivik heb ik me vaak afgevraagd wat dit voor mij als kunststudent betekende en hoe ik me tot deze gebeurtenissen moest verhouden. Was het mogelijk om een weerwoord of tegenbeeld te creëren in een tijd van Breivikken? Hoe zinloos dan ook? Waar was de lichte kant te vinden in het nieuwe tijdperk van Wotan?

In het derde hoofdstuk probeer ik een antwoord op die vraag te geven aan de hand van het gedachtegoed van Anthony Huberman die geïnspireerd op het duo Rat en Beer uit de films van Fischli en Weiss, een nieuwe attitude voor kunstenaars voorstelt. Deze ideeën verken en verdiep ik, waarna ik ze koppel aan een nieuw vertoog waarin postmodernisme en romantische sensibeleit samenkomen.



DE
Postmoderne
(ON)
WERKELIJKHEID
&
de Verleiding
VAN DE
ROMANTIEK

9

1.1

POSTMODERNISME
AAN DE HAND VAN
LYOTARD &
BAUDRILLARD

De term postmodernisme had in eerste instantie betrekking op een artistieke ontwikkeling maar is in de loop van de tijd steeds breder ingezet. Het modernisme – gebaseerd op de naturalistische en academische principes van de Verlichting – trachtte uniforme antwoorden te geven op grote vragen als ‘de waarheid’ en de menselijke plicht. In een radicale reactie op het modernisme wordt het postmodernisme opgevat als het einde van de absolute waarheid en het authentieke.

De Franse filosoof Lyotard, grondlegger van de filosofische tak van de stroming, schrijft dat het postmodernisme een tijdperk inluidt waarin er geen grote, overkoepelende verhalen meer bestaan [LYOTARD 1984: xxiv]. In *‘The postmodern Condition: A Report on Knowledge’* legt Lyotard het einde van het meta-narratief uit aan de hand van een citaat van Wittgenstein:

[WITTGENSTEIN IN LYOTARD, 1984: P.40]

‘Our language can be seen as an ancient city: a maze of little streets and squares, of old and new houses, and of houses with additions from various periods; and this surrounded by a multitude of new boroughs with straight regular streets and uniform houses’

[LYOTARD, 1984: P. 41]

Waarna Lyotard concludeert: *'We may form a pessimistic impression of this splintering: nobody speaks all those languages, they have no universal metalanguage...'*

Met de ontkrachting van metanarratieven als religie, ideologie en de wetenschap ontstaat een existentiële onzekerheid die gekenmerkt wordt door het ontbreken van een alomvattende kennis of waarheid. Als gevolg van de veronderstelling dat er geen ware kennis is over de realiteit, kan de werkelijkheid zelf in twijfel worden getrokken.

Dit heeft er volgens Lyotard toe geleid dat de maatschappelijke realiteit niet langer in termen van universele concepten gerechtvaardigd kan worden. Elke aannname is lokaal en gebonden aan concrete verhalen en praktijken. In de postmoderne realiteit is er ruimte voor het gelokaliseerde kleine verhaal als de voorlopige vorm waarop nieuwe sociale realiteiten kunnen worden geconstrueerd. De gemeenschappelijke, verbindende idealen van het metanarratief die ooit autoriteit bezaten binnen de samenleving ontbreken en wat nu blijft zijn beperkte, kleine realiteiten.

Afgezien van Lyotard waren er meer filosofen die zich bogen over een nieuwe werkelijkheid, waaronder Baudrillard. Baudrillard, ook van Franse komaf, ontwikkelde zich in de jaren '70 en '80 tot een toonaangevende denker met betrekking tot de postmoderne conditie. Hij was gefascineerd door hoe de massamedia de waarneming van de werkelijkheid en het bestaande wereldbeeld beïnvloedden. Baudrillard concludeerde dat in de postmoderne, door de media beïnvloede, conditie het leven zich afspeelt in het domein van de hyperrealiteit waarin meer en meer aansluiting wordt gevonden bij verschijnselen als *sitcoms, clips, games*, of *Disneyland*, fenomenen die slechts een simulatie zijn van de werkelijkheid ².

Daarachter ligt de *'Desert of the Real'* die Baudrillard beschrijft in zijn essay *'The Precession of the Simulacra'* waarin hij een fabel van Jorge Luis Borges aanhaalt. In deze vertelling maken cartografen een kaart van een machtig keizerrijk die zo groot en gedetailleerd is dat deze een een-op-een-relatie aangaat met het onderliggende grondgebied. Echter, zodra de kaart af is laat deze al sporen van verval zien en uiteindelijk blijven alleen in de woestijnen nog wat resten van de kaart over. Want onder de kaart is de het echte territorium intussen veranderd in een woestijn, de *'Desert of the Real'*. [BAUDRILLARD, 1994: P. 1]

Vervolgens schrijft Baudrillard dat vandaag de dag niet de kaart – de verwijzing naar de werkelijkheid – in verval is, maar de nagebootste werkelijkheid zelf. In deze hyperreële situatie zijn echt en onecht niet meer van elkaar te onderscheiden als gevolg van tekens die naar zichzelf refereren. Het is een situatie waarin de relatie tussen teken en werkelijkheid uiteen valt. Het uiteindelijke stadium van simulatie vindt plaats wanneer hetgeen dat vertegenwoordigd wordt door het beeld – de realiteit – is vervangen door het simulacrum. Baudrillard zegt daarover:

'Then the whole system becomes weightless, it is no longer itself anything but a gigantic simulacrum – not unreal, but a simulacrum, that is to say never exchanged for the real, but exchanged for itself, in an uninterrupted circuit without reference or circumreference'.

[BAUDRILLARD, 1994: P. 5-6]

1.2

ROMANTIEK IN
POSTMODERNITEIT?

Lyotard en Baudrillard beschrijven een wereldbeeld waarin het verleden ten val is gebracht en plaats heeft gemaakt voor een onwerkelijke werkelijkheid; een realiteit waarin het verschil tussen feit en fictie niet langer duidelijk is en waarin er geen houvast is om te oordelen of enig idee of ideaal meer werkelijk is dan een ander. Een werkelijkheid, of eigenlijk meerdere werkelijkheden, die gepaard gaan met gevoelens van verlies, onzekerheid, angst en verwarring door het verdwijnen van referentiepunten.

Ik ben me bewust van de fatalistische hyperrealiteit van de postmoderne conditie en ik herken de verwarring, de uitzichtloosheid en de onmogelijkheid om betekenis toe te kennen. Maar ik voel ook een meer 'romantisch' verlangen naar de narratieven uit het verleden die betekenis gaven aan de menselijke existentie. Ik hecht waarde aan een verbinding met de rijke wortels van het verleden met haar mythen, symbolen en archetypische verhalen. In die zin voelt een deel van mij zich aangetrokken tot de collectieve verhalen van het verleden en een ander deel zich tot een hedendaags narratief. Een voet reikt naar, om maar een voorbeeld te noemen, de boomgeest Groene Joris uit *'The Golden Bough'* en een andere naar de grimmige geschiedenis van Victor Ward in *'Glamorama'*. Wellicht is het zo dat terwijl het echte leven door onze vingers glijdt het verlangen toeneemt om een wereld te onthullen die we ooit verloren zijn. Mede daarom voel ik me aangetrokken tot de psychologie van Jung.

Jung had een grote interesse in het gedachtegoed van Freud en werd door Freud beschouwd als zijn mogelijke opvolger. Zover kwam het niet omdat Jung het op essentiële punten niet eens werd met Freud. Zo beschouwde Freud het libido, of te wel het seksuele, als basis voor alle psychische problemen, terwijl Jung het libido breder opvatte en ook het spirituele eronder schaarde. Waar ze het wel over eens waren was dat het onbewuste cruciaal was in de psychoanalyse. Jung was meer dan Freud bekend met de symbolen en symboliek van mystieke tradities zoals het gnosticisme, alchemie, kabbala en soortgelijke gebruiken in het hindoeïsme en het boeddhisme 3 waardoor hij er toe was uitgerust om symboliek in het onbewuste te ontrafelen. Bovendien was van Jung bekend dat hij lucide droomde en verrast werd door apocalyptische visioenen.

De kern van de theorie van Jung bestond dan ook uit de verbreding van het persoonlijke onderbewuste, naar het collectieve onderbewuste: aangeboren, onbewuste universele beelden of psychische vormen die mensen gemeenschappelijk delen en verzameld zijn door de ervaringen van voorgaande generaties. Hier van uitgaande ontwikkelde Jung zijn theorie van archetypen. Het archetype of het oerbeeld, zoals Jung ze ook wel noemde, is de neiging om een voorstelling uit het collectieve geheugen van betekenis te voorzien [JUNG, 1977: P. 57]. Archetypen zijn beelden en gedragsmogelijkheden die in het collectieve onbewuste zijn opgeslagen en symbolisch worden gebruikt in godsdiensten, volksverhalen, mythen en sprookjes. Bekende archetypen, of te wel 'modelkarakters', zijn de wijze oude man, de kwade stiefmoeder, de schaduw en de boze geest.

1.3

DE SCHADUW
EN HET WOTAN
ARCHETYPE

'Iedereen draagt een schaduw en hoe minder hij is belichaamd in het bewuste leven van het individu, des te zwarter en dichter hij is'

[JUNG, 1952: P. 12]

13

In de psychologie van Jung is de schaduw één van de belangrijkste archetypen. De schaduw vertegenwoordigt onbekende of weinig bekende eigenschappen van het ego — aspecten, die grotendeels tot de persoonlijke sfeer horen en net zo goed bewust zouden kunnen zijn — [JUNG, 1977: P. 142]. Wanneer men een poging doet om zijn schaduw te zien wordt men zich bewust van (en vaak beschaamd over) die eigenschappen en impulsen die men in zichzelf ontkent, maar duidelijk ziet in andere mensen — dingen als egoïsme, onwerkelijke fantasieën en jaloezie — [JUNG, IDEM]. De schaduw is in veel grotere mate blootgesteld aan collectieve infecties dan de bewuste persoonlijkheid. Jung licht dit als volgt toe: 'Wanneer b.v. een mens alleen is, voelt hij zich betrekkelijk goed maar zo gauw als 'de anderen' duistere en primitieve dingen doen, begint hij te vrezen dat hij, indien hij zich niet aansluit, als een dwaas beschouwd zal worden' [JUNG, IDEM]. Naast de persoonlijke schaduw is er ook een collectieve schaduw die datgene bevat dat taboe is in een samenleving of cultuur.

Aangezien Jung zowel de eerste als de tweede wereldoorlog meemaakte en één en ander al voorzag in zijn dromen — een in bloed gedrenkt Europa —, heeft hij binnen zijn oeuvre aandacht besteed aan de opkomst van Hitler en het nationaal socialisme. In 1936 schrijft hij het Wotan essay waarin hij zijn verwondering uitspreekt over het feit dat 'de oude god van woede en razernij, de lang rustende Wotan, wakker is geworden. Net als een uitgedoofde vulkaan met nieuwe activiteit, in een beschaafd land dat verondersteld werd de Middeleeuwen te zijn ontgroeid' [JUNG, 1946]. In het essay identificeert Jung het archetypische 'Wotan complex' van het Duitse volk. Het Wotan complex kan omschreven worden als de gedepersonaliseerde geest van de god Wotan die zich manifesteert in de collectieve psyche van het Duitse volk. Wotan, het goddelijke hoofd van de vroege Germaanse Teutoonse stammen, gelijk aan de Viking god Odin, vertoont ook overeenkomsten met Dionysus uit de Griekse mythologie. Wotan is de god van kunst, cultuur en de wijsheid maar ook van de jacht, oorlog en de dood [GELLERT, 1998: P. 7]. Daar waar Wotan, ook wel de god van de wind genoemd, zich vertoont grijpt hij datgene wat op zijn pad komt en werpt hij alles omver dat niet stevig is geworteld [JUNG, 1946].

4

<http://www.naap.nl/Bronnen/Artikelen/basisbegrippen/main.htm> gehanteerd 6.10.2012

WILDE JAGT, FRANZ VON STUCK (HITLERS FAVORIETE SCHILDER), 1899

Jung zag Wotan opnieuw tot leven komen in de Duitse jeugd van de jaren '30 die 'ter ere van zijn wederopstanding aanvankelijk het bloed van een aantal schapen vergoot' [JUNG, 1946]. Vervolgens zag hij 'blonde jongens en soms meisjes, trouwe volgelingen van een zwervende God, die gewapend met rugzak en luit over het land trokken' [JUNG, IDEM]. Echter, in 1933 dwaalden zij niet meer, maar zag Jung hen met z'n honderdduizenden marcheren, toen ook de dolende werklozen zich bij hen aangesloten hadden. 'De Hitler Jugend bracht heel Duitsland op de been en toonde een schouwspel van een natie die zich van de ene plek naar de andere verplaatste. Wotan, de zwerver, was in beweging. Hij kon aanschouwd worden, zich nogal generend, in het gemeentehuis van een groep eenvoudige mensen in Noord Duitsland, vermomd als Christus zittend op een wit paard' [JUNG, IDEM].

In Jungs ogen was Hitler bemiddelaar van de kracht van de schaduw en verleidde hij met zijn charisma een groot aantal andere mensen tot gruweldaden. De schaduw van Hitler en de nazi's is volgens Jung terug te voeren op de aanwezigheid van het Wotan archetype. Om meer te begrijpen over Jungs archetypen is het van belang om te benadrukken dat elk archetype over een positieve (lichte) en een negatieve (donkere) kant beschikt. In wezen zijn dit neutrale eigenschappen, zoals de constructieve en destructieve kanten van de natuur, waarbij hun bedoeling goed noch kwaad is. In *'The Practice of Psychotherapy'* merkt Jung op dat de positieve kant van het archetype wordt ervaren als bovenmenselijk, spiritueel en subliem en de donkere kant als beestachtig, onmenselijk en demonisch. Licht en donker zouden daarbij in balans moeten zijn. Een storing in dit evenwicht kan leiden tot een extreme situatie van één van de twee polen.



Afgaand op het gedachtegoed van Jung, waarbij een archetype voortleeft in het collectieve onbewuste, valt te beargumenteren dat Wotan zich ook in de hedendaagse realiteit kan laten gelden. De schaduw is een archetype dat in iedere gemeenschap en in ieder tijdperk een ander gezicht toont, zoals Hitler of Dutroux 4. En inderdaad zag ik Wotan een jaar geleden terug in het blonde beest dat op een zomerdag 77 jongelingen van het leven beroofde op een Noors eiland.

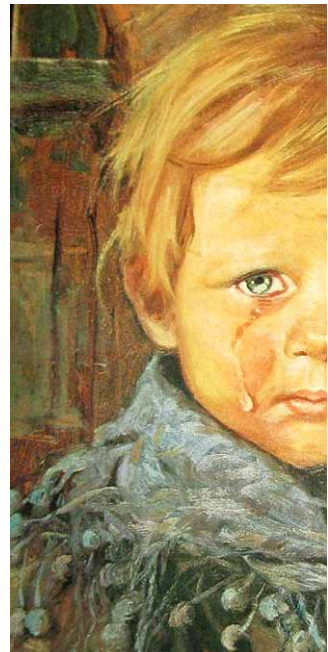
De massamoord die Anders Breivik verrichtte staat niet op zichzelf en is naar mijn mening het gevolg van een keten van reacties die hun aanvang vonden bij de gebeurtenissen in New York op 11 september 2001. De aanslagen, opgeëist door leden van *Al Queda*, werden door de Verenigde Staten als een directe oorlogsverklaring beschouwd.

Al Queda en Bin Laden noemden de Amerikaanse steun aan Israël, de aanwezigheid van Amerikaanse troepen in Saoedi-Arabië en de sancties tegen Irak als motief voor de aanslagen. Echter, gezien de islamitische grondslag van *Al Queda*, is er al snel een neveneffect: een wereldwijde polarisatie tussen het Westen en de islamitische wereld, waardoor religie weer opdook in de politieke agenda's van overwegend seculiere westerse samenlevingen. In de nasleep van de aanslagen werden al snel alle moslims over een kam geschoren resulterend in een wereldwijd verspreide angst voor diegenen die de islam aanhangen.

In eigen land zien we dit terug bij Wilders die de islam als een politieke ideologie beschouwt. De islam zou uit zijn op wereldheerschappij en op het punt staan Europa te veroveren. Dezelfde mening is Anders Breivik toegedaan. Bovendien grijpen zowel Wilders als Breivik, evenals andere politiek rechts georiënteerde organisaties zoals bijvoorbeeld de *Tea Party*, een geïdealiseerd verleden en bijbehorende symbolen aan om hun verhaal kracht bij te zetten [OUDENAMPSEN, 2010]. Merijn Oudenampsen schreef in 2010 een artikel in het tijdschrift *Open* waarin hij dit verschijnsel uitgebreid analyseert. Zo dost de *Tea Party*-beweging zich uit in de historische kledij uit de tijd van de Boston *Tea Party*, terwijl Wilders zichzelf af liet beelden als Michiel de Ruyter.

Breivik is van mening dat christelijke waarden en symbolen het overkoepelende gegeven vormen dat nodig is om Europeanen te verenigen in dienst van pan-Europese doelen. Eén van die doelen is te voorkomen dat het nazaat van de Germaanse stammen demografisch vernietigd wordt door een geboortegolf van moslims. Hij schrijft: *'I am extremely proud of my Odinistic/Norse heritage as it is an essential aspect of my culture and my identity'* [BREIVIK, 2011: P.1360]. Jung maakt in zijn essay duidelijk dat Wotan en de Germaanse stammen een twee-eenheid vormen en dat om die reden de afgezanten van deze Germanen vatbaar zijn voor de *Ergriffenheit* – de bezetenheid – van Wotan. Breivik lijkt daar geen uitzondering op te zijn. Echter, het feit dat steeds meer volksvertegenwoordigers in Europa de islam als een dreiging zien, is zorgelijker. Jung benadrukt dat de kracht van Wotans bezetenheid wordt versterkt door het collectieve karakter ervan. Hij omschrijft een archetype als een rivierbedding die opdroogt indien het water wegblijft, maar wanneer het water weer stijgt wordt de bedding onmiddellijk hervonden. Hoe langer het water een bepaalde weg heeft afgelegd, hoe waarschijnlijker het is dat het zijn oude route terug vindt. En terwijl de overtuiging van een individu gereguleerd kan worden als een gracht of een kanaal, is de overtuiging van een natie of een verzameling van natiestaten een grote, bruisende rivier die volkomen buiten menselijke controle staat [JUNG, 1946].

Aan het eind van zijn essay merkt Jung op dat Wotan, op gezette tijden, niet alleen de rusteloze, gewelddadige en stormachtig kant van zijn karakter laat zien, maar het tegenbeeld: de extatische en de sublieme zijde. Naast het donker is er gelukkig ook licht. Dat licht kan worden gebracht door Rat and Beer, de alter ego's van het Zwitserse kunstenaarsduo Fischli en Weiss. In het volgende hoofdstuk zal ik verder in gaan op de duistere kant van het Wotan archetype aan de hand van de beelden in het manifest van Anders Breivik, waarna ik in het afsluitende hoofdstuk aandacht wil geven aan een tegengestelde mentaliteit. Verwijzend naar Rat and Beer zal ik een lans breken voor een nieuwe houding in de beeldende kunst. Een die hoop geeft en stelling durft te nemen door middel van een kleine realiteit maar desondanks houvast biedt in de storm van Wotan.





BLOED EN KUNST IN HET NIEUWE WOTAN TIJDPERK



17

GERRIT RIETVELD ACADEMIE — DOGTIME © MMXIII ♦ INGE THOES





DE
terugkeer van
WOTAN

DE
VERSCHRIKKELIJKE

19



Het Blonde
Beest

Anders Breivik, destijds tweeëndertig jaar oud, pleegde in de zomer van 2011 een dubbele aanslag in Noorwegen waarbij in totaal 77 jonge mensen het leven lieten. De daad werd door Breivik gerechtvaardigd vanuit zijn militaire ideologie. Breivik gaf na zijn arrestatie ruiterlijk toe dat hij de aanslagen had gepleegd waarna een rechtszaak volgde die met name draaide om de vraag of Breivik wel of niet toerekeningsvatbaar verklaard kon worden.

Terwijl het vaak gissen is naar het motief van het Kwaad was dat bij Breivik allerm minst het geval. Vooruitlopend op zijn status als ster en overtuigd van het belang van zijn boodschap stelde hij een manifest op dat bestaat uit zelf geschreven materiaal en essays van anderen. Ook een autobiografie, waaronder een vijftien pagina's tellend interview met zichzelf en een uitvoerig dagboek, maken deel uit van het document. Cruciaal binnen de ideologie van Breivik is de veronderstelling dat Europa bedreigd wordt door de verraders van het 'culturele marxisme' en de islam. Breivik werpt zichzelf op als 'ridder' in nood die zich inzet voor de gewelddadige vernietiging van 'Eurabia' en het multiculturalisme. Om dat te bereiken worden geen middelen gespaard. Een gewapende militie die vernoemd is naar eenzelfde keurkorps uit de tijd van de middeleeuwse kruistochten, de tempeliers, spelen hierbij een belangrijke rol. Geleid door deze *Justiciar Knight Templars*, uitgedost met middeleeuwse christelijke symbolen, hoopt hij de ontwrichting van Europa compleet te maken [MULDER, 2012: P.82].

Massale executies van tegenstanders en de deportatie van alle Europese Moslims zijn onderdeel van Breiviks militaire strategie.

Tijdens de rechtszaak werd een fragment van Breiviks zelf gemaakte propagandafilm vertoond. Het werd wereldwijd uitgezonden en herhaald omdat dat het enige moment gedurende het proces was waarin Breivik emotie toonde. Mijn interesse werd echter gewekt door Breiviks keuze voor het beeldmateriaal en de iconische connotatie ervan. Ik bedoel daarmee dat het materiaal representatief is voor een bepaalde cultuur of beweging. Daarbij is Breivik zelf ook een icoon. Hij vertegenwoordigt de archetypische schaduw zoals beschreven in hoofdstuk 1.

Ondanks dat Breivik toerekeningsvatbaar is verklaard zal hij door het grote publiek beschouwd worden als een psychopaat. Echter, hoe graag men het ook anders zou willen zien: het is moeilijk om vijftienhonderd pagina's onzin te schijven. In aansluiting op bijvoorbeeld Ilja Leonard Pfeiffer concludeer ik ook dat Breivik een beredeneerd, redelijk samenhangend betoog houdt. Alhoewel zijn ideologie is te weerleggen, zijn de gedachten die hij poneert niet op te vatten als wanen. Breivik is niet psychotisch geweest tijdens de aanslagen maar ik ben van mening dat het beeldmateriaal dat hij heeft opgenomen in zijn manifest een indicatie vormt van de vermenging van fictie en werkelijkheid die ondanks het vonnis wel degelijk aan de orde is.

Breivik de slechterik, de nieuwe Wotan personificatie — een karakterisering die hij waarschijnlijk opgevat zou hebben als een compliment gezien de bewondering die hij in het manifest uitspreekt over de Odinisten —, vormt de aanleiding om een aantal onderwerpen die verband houden met visuele cultuur onder de loep te nemen. Tevens probeer ik vanuit Breiviks omgang met beeld en vormgeving een indicatie te geven van de achterliggende mechanismen die een voorbode zijn van de extreme ideologie en het gedrag van de Noor.

2.1 THE GAME

Bladerend door het tekst- en beeldmateriaal in het manifest zijn er een aantal zaken die de aandacht trekken waaronder terugkerende frasen over 'the game'. Breivik's *'game'* heeft betrekking op ongeschreven leef- of gedragsregels, zoals beschreven in het volgende citaat:

[BREIVIK, 2011: P.1402]

'...Most people going that road realizes at one point in life that it's a pretty shallow existence. They long for something better but are trapped by the unofficial "rules of the game" propagated through every aspect of society.'

22

Daarnaast verwijst Breivik naar het spelen van 'politieke spelletjes'. Er blijkt een levensvisie uit die het spel definieert als een actie die bepaald wordt door strategie en manipulatie maar lijkt te ontkennen dat het belangrijkste kenmerk van een spelsituatie is dat deze wezenlijk anders is dan het 'echte' leven of de werkelijkheid. Bij Breivik is het echte leven een spel.

Ook Eildert Mulder die een reeks artikelen over Breivik publiceerde in *Trouw* en deze later bundelde in een boek, is opgevallen dat Breivik zijn 'spel' speelt: 'Breivik lijkt bezig te zijn met een obsederend massaspel, zoiets als de MMO-spelen (*Massively Multiplayer Online role playing games*, IT) op Internet, waar soms gigantische aantallen deelnemers een fantasiewerkelijkheid creëren met eigen regels, gewoonten, taalgebruik en vanzelfsprekendheden' [MULDER, 2012: P.94]. Hij is dan ook niet de enige deelnemer. Het spel ontstaat volgens Mulder spontaan op Internet, waar islamofoben elkaar vooral in hun ideeën bevestigen zonder kritische vragen te stellen. Mulder zegt van Breivik dat hij de meest radicale vleugel van dit 'spel' vertegenwoordigt. Zonder pardon kondigt hij de deportatie aan van alle moslimmigranten, zelfs van de derde generatie. Mocht die deportatie niet lukken, dan kan hij een genocide toch niet helemaal uitsluiten [MULDER, IDEM]. Om het gevaar geheel af te wenden is het echter ook van belang om de 'multiculturele verraders' uit te schakelen. Een aantal van 45.000 executies lijkt Breivik wel genoeg om een en ander tot een halt te roepen. Het kinderlijk gemak waarmee mensenlevens *'gedelete'* worden kan overkomen als een zieke grap maar helaas is er geen greintje humor of ironie te vinden in het manifest, waardoor het vermoeden rijst dat Breivik zijn 'spel' bloedserieus neemt.

Paradoxaal genoeg wordt hierdoor ook meteen duidelijk dat Breivik niet in staat is om het onderscheid tussen spel en ernstige zaken te maken. In de theorie van Johan Huizinga, de Nederlandse historicus die internationaal bekend werd met zijn boek over de fundamentele betekenis van het spel in de menselijke samenleving, is ernst precies datgene wat niet-spel definieert [HUIZINGA, 1935: P.65]. Hij wijst er dan ook nadrukkelijk op dat spel en ernst strikt gescheiden dienen te blijven. In het laatste hoofdstuk van zijn boek laat Huizinga zich uit over het verval van de moderne cultuur waarin de ludificering van ernstige zaken wordt gekoppeld aan het begrip 'puerilisme' dat duidt op een mengeling van puberaal gedrag en banaliteit. Op een dieper niveau sluit het volgens Huizinga aan bij 'het ontbreken van gevoel voor humor, het warmlopen op een woord, de verregaande ergdenkendheid en onverdraagzaamheid tegenover nietgroepsgenooten, de mateloze overdrijving in lof en blaam en de toegankelijkheid voor elke illusie die de eigenliefde of het beroepsbesef vleit' [HUIZINGA, 1950: P.296]. Laten dit nu net de zaken zijn die het gedachtegoed van Breivik het duidelijkst karakteriseren.

Voor wat het beeldmateriaal betreft dat Breivik heeft opgenomen in zijn manifest: hierin is 'the game' visueel te traceren door de duidelijke verwijzing naar de beeldcultuur van video games. De afbeeldingen van de ridderlijke tempeliers vertonen overeenkomsten met beelden uit de succesvolle game 'Assassins Creed' ⁵. En de foto van Breivik zelf in gevechtssuitrusting ⁶ [PAG. 26] komt sterk overeen met een afbeelding uit de game 'Splinter Cell' ⁷ [PAG. 25].



TEMPELIERS UIT HET MANIFEST VAN BREIVIK



8

Noten verwijzen naar Baudrillard en Thomas Kulka,

Breivik's beeldkeuze is te bestempelen als 'kitsch'. Kitsch is clichématig beeldgebruik en kan beschouwd worden als een creatie die de collectieve norm bevestigt in plaats van bevraagt en om die reden raakt aan entertainment en theatrale emotionaliteit. Whitney Rugg, verbonden aan de Chicago School of Media Theory, merkt in een artikel op dat:

'Kitsch tends to mimic the effects produced by real sensory experiences, [COMPARE SIMULATION/SIMULACRA 2] presenting highly charged imagery, language, or music that triggers an automatic, and therefore unreflective, emotional reaction.' 8

Volgens Rugg vervormt kitsch de werkelijkheid die het tracht te imiteren omdat het een nabootsing is van een werkelijkheid die niet bestaat. Deze gedachte is in lijn met het begrip hyperrealiteit zoals geformuleerd door Baudrillard [ZIE HOOFDSTUK 1]. Als we kitsch begrijpen in het kader van de theorie van Baudrillard, namelijk als simulacrum, dan is het kitscherige van het beeldgebruik van Breivik tevens een kenmerk van zijn militaire ideologie.

Breivik is ervan overtuigd dat er achter de rugen van Europeanen een verborgen wereld ligt: de Europese Unie pleegt het ergste hoogverraad in de wereldgeschiedenis met de uitlevering van een heel werelddeel aan de islam, zonder dat de bewoners er erg in hebben [MULDER, 2012: P.34]. Het dreigende kwaad bestaat uit moslims die op het punt staan Europa te veroveren middels massamigratie en hoge geboortecijfers, door Breivik verwoord als een 'culturele genocide'. Een multiculturele elite, waarvan de EU slechts het topje van de ijsberg is, heeft de Europeaan gehersenspoeld en gemaakt tot laffe stumpers die niet doorhebben wat er achter hun rug om gebeurt. Deze collectieve hersenspoeling is geïnitieerd door het marxisme van de *Frankfurter Schule* en is daarna voortgezet in de hedendaagse politiek. Europa verkeert volgens Breivik in een staat van oorlog waarin alle middelen gerechtvaardigd zijn.

Uit het bovenstaande kan geconcludeerd worden dat Breivik de door de 'cultureel marxisten' gesimuleerde werkelijkheid wil laten imploderen om de *Desert of the Real*—de woestijn die achter de kaart ligt, in dit geval een Europa bezet door moslims—bloot te leggen. Het toekomstbeeld dat in het verschiep ligt na de strijd is een gezuiverd en patriottisch Europees continent. Dit beeld is echter een simulacrum; een verwijzing naar een wereld die niet reëel is, op basis van een oorspronkelijke aanname over die wereld die ook geen werkelijkheid is.





2.2

FRAGMENTARISCHE IDENTITEITEN EN *COSTUME CRIMES*

27

Breivik leeft in zijn geconstrueerde spel, in een maakbare werkelijkheid waarin het mogelijk is om verschillende identiteiten aan te nemen en een bijbehorende rol uit te voeren. Dat vertaalt zich onder andere in een preoccupatie met kleding en uiterlijk vertoon. Bezien binnen een spelomgeving is dit ook te typeren als een voorkeur voor vermommingsen.

In het beeldmateriaal dat beschikbaar is via het manifest is Breivik te zien in gevechtsoffit als hoofdpersoon in een *first person shooter*, met het rituele schootsvel van de vrijmetselaars en in het militaire uniform dat hij zelf ontworpen heeft voor zijn ridderorde. Op de eerste foto na zijn arrestatie verscheen hij in een Lacoste polo shirt met een 'Mona Lisa-smile', zoals Joost Zwagerman dat treffend omschreef [8]. En in de rechtbank kwam hij vervolgens consequent voor de dag in zakelijk pak met stropdas. Naast deze foto's waarbij Breivik telkens een identiteit vastlegt met de normatieve waarde van zijn kostuum, handelt het manifest pagina's lang over militaire kledij en bijbehorende vaandeltjes, insignes en onderscheidingen voor de nieuwe orde van de *Justiciar Knight Templars*. De mate waarin hij in detail treedt wijst op de extreme controle die hij uit wil oefenen over uiterlijke verschijning. Dat verschillende getuigen tijdens het proces verklaarden dat Breivik een aantal plastisch chirurgische ingrepen in zijn gelaat onderging, die inderdaad bevestigd lijken te worden wanneer foto's van *before and after* naast elkaar gelegd worden, lijkt ook te wijzen op de idee van een maakbare werkelijkheid: een realiteit waarin alles naar de hand te zetten is. Breiviks radicale preoccupatie met uiterlijk en vertoning leidt een aantal maal tot groteske toespelingen die een ijdelheid suggereren die lachwekkend is. Zo geeft een hilarisch stukje in het manifest tips over hoe de ridderlijke incrowd zich op een *fotoshoot* voor moet bereiden:

[ZIE PAGINA 28]

PREPARE FOR THE PHOTO SESSION

Take a few hours in a solarium to look fresher.

Train hard (work out)
at least 7 days prior to photo session

Cut your hair, shave

Visit a male salon if possible and apply light makeup.

Yes, I know – this might sound repulsive to big badass warriors like us,
but we must look our best for the shoot.

Use your best clothing

– you can f example bring 3 different sets of clothing to the shot location –
1. Dress, tie etc. 2. Casual wear 3. Sporty wear 4. Militaristic wear
(obviously, you can't bring your guns or anything indicating that you are a resistance fighter).

You should always order the photo session in a foreign country
to avoid that the personnel alerts authorities.

Always pay in cash and do not sign any receipt with your own name.



Ook houdt Breivik een vijftien pagina's lang een interview met zichzelf betreffende zijn persoonlijkheid waarin hij tot in vervelens toe uitwijdt over thema's variërend van zijn arbeidsverleden tot en met zijn hobby's en afsluit met informatie die in een vriendenboekje meer op zijn plaats zou zijn, in antwoord op de volgende vraag:

Q
NAME YOUR FAVOURITE;

- ◆ A music ◆ B destination
◆ C possession or item with high affection value ◆ D clothing brand
◆ E au de toilette ◆ F ball sport ◆ G football team
◆ H comedian ◆ I food ◆ J movie
◆ K type of architecture and interior design direction
◆ L beer ◆ M drink ◆ N books

29

Dat een en ander in scene is gezet blijkt ook uit de foto met het Hazmat-pak ⁹, inclusief zelfbedacht logo, waarop we Breivik in de weer zien met iets wat klaarblijkelijk het dragen van een gasmasker nodig maakt, maar met onbedekte handen uitgevoerd kan worden.

Desalniettemin was de meest in het oog springende verkleedpartij van Breivik het politie-uniform waarin hij zich tooide op de dag van de aanslagen. Met dit iconische kostuum misleidde hij zijn slachtoffers, die zich naar hem wendden voor hulp, waarna hij hen genadeloos afstrafte.

Costume crimes, om het verschijnsel maar een naam te geven, staan niet op zichzelf en zijn een terugkerend element bij zogenaamde *lone wolf killers*. Hierbij gaat het om jonge mannen die een slachtpartij aanrichten in kostuums die ontleed zijn aan de populaire cultuur. Zo lijkt de uitdossing die Eric Harris en Dylan Klebold dragen in de *Columbine basement tapes*, de *home video's* die ze maakten vlak voor de schietpartij in Columbine, geïnspireerd op een combinatie van *Natural Born Killers* (de brillen) en *The Basketball Diaries* (de kleding).

Ook het personage van *the Joker* uit de *Batman* films is een inspiratiebron. Al in 2010 werd het Belgische dorp Dendermonde opgeschrikt door een 20-jarige die met een wit geschminkt gezicht, zwarte randen om de ogen en rood haar een bloedbad aanrichtte bij een kinderdagverblijf. Afgelopen zomer vond in het Amerikaanse Colorado een soortgelijk tafereel plaats, waarbij een jonge man gebruik maakte van een gekostumeerde première van de laatste *Batman* film en halverwege de *screening* in militaire kledij het vuur opende op een uitverkochte bioscoopzaal. Op de foto's die daarna in de media verschenen was te zien dat hij zijn haar knalrood had geverfd.

Ook bij deze *costume crimes* is het kitsch onmiskenbaar aanwezig. De kleding en accessoires van de *lone wolfs* bevestigen bepaalde clichématige rolmodellen uit de populaire cultuur. Het kostuum maakt het mogelijk om iets te worden dat in essentie niet bestaat. Door middel van een ander uiterlijk kan datgene wat het daglicht niet verdraagt verbloed worden; een terrorist in politie-uniform of een onzekere, wereldvreemde jongeman die als *the Joker* datgene durft te doen wat in de werkelijkheid van alledag niet mogelijk zou zijn geweest. Huizinga schreef al dat het geheim van het spel wordt uitgedrukt in de vermomming: 'De vermomde of gemaskerde 'speelt' een ander wezen. Hij 'is' een ander wezen!' [HUIZINGA, 1950: P.19]. Maar zoals eerder gezegd: het spel is niet het 'gewone' leven. Toch wordt het, in het geval van de *costume crimes*, in een context van ernst gespeeld. Het gevolg is dat omstanders noodgedwongen deelnemen aan een spel waar ze in het 'echte' leven 'gedeleete' worden. Voor hen is het 'game over'.

2.3

CROP THE CRAP

30

In bovenstaande paragrafen is naar voren gekomen dat in het manifest foto's zijn opgenomen van Breivik zelf in verschillende kostuums. Dit is echter niet het enige beeldmateriaal in het document. De voorstellingen zijn grofweg in te delen in de volgende categorieën: oude sovjetpropaganda met geschreven tekst, spotprenten en karikaturen, beelden en symbolen van tempeliers, kleding, insignes, badges en symbolen voor de nieuwe orde van de *Justiciar Knights* en privé foto's van Breivik zelf.

Breivik heeft een duidelijke voorkeur voor het historisch iconische beeld van de held in de vorm van de ridder en bijbehorende symbolen als het zwaard en kiest voor beelden met een masculiene uitstraling. Het zijn afbeeldingen die worden gekenmerkt door een overdreven heroïsche lading en een aandrift tot sentimentaliteit. Daarnaast zijn er relatief veel spotprenten en karikaturen te zien, waarin de zogenaamde 'cultureel-marxisten' en moslims lachwekkend en grotesk in beeld worden gebracht. Deze tekeningen worden gekenmerkt door een gechargeerde werkelijkheid.

Wat opvalt is het relatief grote aantal oude sovjetpropaganda-posters in het manifest die voorzien zijn van nieuwe teksten. Het materiaal is zonder bronvermelding geplaatst maar met min of meer dezelfde lading te vinden op websites als [\[THEPEOPLES_CUBE.COM\]](http://THEPEOPLES_CUBE.COM). Er spreekt een genoegen uit om beelden te 'mutileren'. Doordat het oorspronkelijke beeld is behouden, terwijl de tekst vervangen is met een eigen ideologie wordt het originele beeld geridiculiseerd.

Een vergelijkbare methode die Breivik hanteert is het opnieuw kaderen van beelden of 'croppen', zoals dat wordt genoemd in *photoshop*-terminologie, waardoor de essentie buiten het kijkvlak valt, zoals bijvoorbeeld op de volgende pagina te zien is [\[PAG. 31\]](#). *Croppen* is een van de meest basale fotomanipulatie technieken en wordt uitgevoerd om een ongewenst object of irrelevant detail te verwijderen. Bij professionele fotografen ligt *croppen* vaak gevoelig omdat goed kaderen als een ambacht wordt gezien. Terwijl *croppen* toch al onderwerp van discussie is binnen het vakgebied, is het al helemaal niet done om zonder overleg de foto's van derden bij te knippen. *Croppen* kan namelijk de essentie of het verhaal dat de fotograaf wilde vertellen veranderen. Het is niet voor niets een kunstgreep. Breivik gebruikt in het beeld hieronder een weinig tot de verbeelding sprekende *crop* die het verhaal van de foto compleet verandert.



[BREVIVKS 'CROP']

МЫ ТРЕБУЕМ МИРА (WE DEMAND PEACE), SOVIET UNION'S PUBLISHING HOUSE "ISSKUSTVO", CA. 1950



10

<http://www.bruno-latour.fr/node/64> 1.1.2013

Het moedwillig aanpassen of het geweld aan doen van een beeld waardoor specifieke opvattingen of ideologieën worden verdraaid is formeel op te vatten als iconoclasme: een duidelijke intentie voor de vernietiging of de teloorgang van een beeld ¹⁰. De Franse filosoof en socioloog Bruno Latour schreef in 2002 over iconoclasme in het kader van de expositie *Iconoclash* (een zelfbedachte term van Latour die verwijst naar een situatie waarin er onzekerheid is over wat er wordt begaan wanneer er beeld uit de wetenschap, kunst of religie wordt vernield). Latour maakt in zijn tekst een ruw onderscheid tussen iconoclastische gebaren, waarbij hij vijf verschillende categorieën herkent. Het principe achter deze classificatie is gebaseerd op het doel van diegenen die beelden vernietigen, de rol die zij geven aan de vernielde beelden, het effect dat dit heeft op hen die de beelden koesteren, hoe deze actie wordt geïnterpreteerd door de iconoclasten zelf en als laatste, hoe de vernietiger zich hier zelf over voelt [LATOUR, 2002: PAG. 26]. De strategie die wordt gehanteerd in Breiviks beelden valt onder categorie C, waarover Latour zegt:

...‘C’s have nothing against images in general: they are only against to which their opponents cling most forcefully. This is the well known mechanism of provocation by which, in order to destroy someone as fast and as efficiently as possible it is enough to attack what is most cherished, what has become the repository of all the symbolic treasures of one people [LATOUR, 2010: P. 28] ...They see themselves as prophets but maybe they are mere ‘agents provocateurs’. They see themselves as freeing the poor wretched souls from their imprisonment by monstrous things, but what if they were, on the contrary, scandalmongers looking for ways to shame their opponents most efficiently?’ ...

[LATOUR, 2010: P. 29]

Ook kaart Latour aan dat er als gevolg van de aanslag in New York op 9/11 een hernieuwde aandacht is ontstaan voor (westerse) iconen, idolen en fetisjen. In hoofdstuk 1 werd naar aanleiding van een tekst van Merijn Oudenampsen al beschreven dat de Amerikaanse *Tea Party*-beweging zich bij evenementen uitdost in de historische kledij uit de tijd van de *Boston Tea Party*. Vooral in politiek rechts georiënteerde kringen lijkt het van belang te zijn om op de proppen te komen met krachtiger symbolen dan ideologische tegenstanders. In eigen land zagen we iets dergelijks terug in de campagne filmpjes van Trots op Nederland en de PVV. Terwijl Balkenende het zich liet ontglippen zeiden Rita en Geert het al met beeld: terug naar de VOC mentaliteit.

Breivik onderstreept veelvuldig het belang van krachtige visuele symbolen. Zo schrijft hij dat alleen het sterke symbool van het kruis geschikt is om Europeanen te verenigen en zo de macht te creëren die vereist is om weerstand te bieden tegen de islam. Om een cultuur te beschermen, meent Breivik, zijn krachtige symbolen die een verbondenheid creëren vereist [BREIVIK, 2011: PAG.1360]. En zo zal hij ook andersom beredeneerd hebben dat het vernietigen van de symbolen van de vijand demoraliserend werkt wanneer hij schrijft dat:

'All Islamic and/or Arab-style or equivalent buildings/artwork will be demolished or modified. All traces of Islamic culture in Europe will be eradicated, even locations considered historical'.

[BREIVIK, 2011: P. 810]

Met hetzelfde gemak waarmee het cultureel erfgoed wordt weggeknipt 'cropt' Breivik de geschiedschrijving over de moslimwereld. Net zoals het beeld moet de geschiedenis zich buigen naar Breiviks visie. Elementen uit de geschiedenis, die Europa in een gunstig daglicht en de islam in een kwaad daglicht plaatsen, krijgen de nadruk. Andere zaken, zoals bijvoorbeeld de Holocaust, juist niet [MULDER, 2012: PAG.88]. Ook in de manier waarop Breivik beelden 'muilt' is het puerilisime van Huizinga, de mengeling van puberaal gedrag en platitudes, te herkennen. Het wegsnijden van datgene wat het daglicht niet kan verdragen vindt zijn rampzalige eindpunt in massale deportaties. Breiviks spel heeft eenvoudige regels: de spelbreker die zich verzet wordt geëxecuteerd.



DE
wederopstanding
van
WOTAN
DE GLORIEUZE

35



het Tijdperk van
RAT EN BEER

Daar waar Wotan zich toont in de hedendaagse realiteit is er –gezien de duale aard van het archetype– behalve donker ook licht. Zoals in hoofdstuk 1 naar voren kwam is Wotan niet alleen de god van oorlog, de jacht en de dood maar ook van de kunst, cultuur en de wijsheid. Hij inspireert zowel het demonische als het sublieme. Jung wist van de positieve aspecten van deze god en oordeelde, totdat anders werd aangetoond, bij tijden hoopvol en optimistisch over de Wotan impuls. [GELLERT, 1998: P.11] Het in stand houden van het duale archetype is een belangrijke peiler in de psychologie van Jung, waarbij de ene kant van het archetype onze hogere natuur vertegenwoordigt en de andere kant onze lage, primitieve aard. Zodra dit evenwicht verdwijnt neemt het onderbewuste deze taak over in een poging om de balans te herstellen. Jung noemt bijvoorbeeld

de ontwikkeling naar een eenzijdig rationalisme als oorzaak voor de verstoring van het evenwicht die er uiteindelijk toe leidde dat er een situatie ontstond waarin de primitieve kant van Wotan op kon staan. [GELLERT, 1998: P.11]

Dat rigide rationalisme dreef ook Anders Breivik tot zijn daden. Is het mogelijk om Wotan's razernij niet de overhand te laten nemen door de balans te herstellen, oftewel: is er licht in de donkerte? Een bevestiging daarvan vond ik in het verfrissende geluid van curator Anthony Huberman die, geïnspireerd door het Zwitserse kunstenaarsduo Fischli en Weiss, een nieuwe attitude voor de hedendaagse kunstenaar oppert. Deze ideeën, die een lichtpunt kunnen zijn voor nu en de nabije toekomst, worden in dit hoofdstuk verdiept en verder aangevuld.

11

Zie: Fischli & Weiss's films *Der rechte Weg* (*The right way*, 1983) en *Der geringste Widerstand* (*The point of least resistance*, 1981)

3.1

HOW TO BEHAVE BETTER?

Huberman schreef in 2011 de tekst *'How to behave better?'* waarin hij constateert dat er in het verleden veel aandacht is geweest voor het soort werk wat kunstenaars maakten, kortom het 'wat'. Echter, achter 'wat' kunstenaars hebben gemaakt ligt het 'hoe' van hun gedrag [HUBERMAN, 2011: P.3]. Hij brengt kunstenaars van de 20e eeuw vervolgens onder in twee gedragstypen; de eerste vijftig jaar kunnen gekarakteriseerd worden als het tijdperk van de Bokser en de jaren erna als de eeuw van de Schaakspeler. Het prototype van de Bokser zijn mannen als Picasso, Debord en Pollock, omschreven door Huberman als luid, uitgesproken, roekeloos en bij vlagen gevaarlijk. Epische helden die graag de aandacht kregen [HUBERMAN, 2011: P.3]. Daar tegenover stond de schaker in de persoon van Duchamp; slim, geduldig, strategisch. Een speler die op een verfijnde manier afbreuk doet aan een mogelijke vijand. Zijn acties zijn minder in het oog springend en lijken in eerste instantie onschuldig, maar hebben later toch behoorlijke implicaties.

Huberman is van mening dat vandaag de dag veel kunstenaars nog steeds gedijen op basis van deze twee historische 'gedragsmodellen'. Hij stelt een nieuwe omgangsethiek voor waarin winnen minder belangrijk is dan dwalen, naar aanleiding van de beroemde mascottes van de Zwitserse kunstenaars Peter Fischli & David Weiss: Rat en Beer 11, een paar kwetsbare, meelevende vrienden die samen de wereld proberen te begrijpen [HUBERMAN, 2011: P.5]. Huberman hoopt dat hun gedrag voorbeeldstellend is voor een nieuwe generatie kunstenaars die zich willen committeren aan een meer affectieve manier van omgang. Kunstenaars die zorg dragen, een moraal van gelijkwaardigheid toepassen en uitgerust zijn met een goed gevoel voor humor. Terwijl boksen en schaken competitieve spellen zijn, waarbij er een duidelijke winnaar is, spelen Rat en Beer spelen een oneindig spel, bijna zoals een dans waarbinnen winnen en competitie niet alleen onmogelijk, maar ook irrelevant zijn [HUBERMAN, 2011: P.5]. Dans is zuiver spel, schreef Johan Huizinga ook al, en Rat en Beer weten hoe ze het moeten spelen.

38



Hubermans tekst spreekt aan omdat deze een nieuw geluid brengt in een tijd waarin competitie en presteren belangrijke waarden zijn. De mogelijkheid om aan deze vicieuze cirkel te ontsnappen geeft een gevoel van verlichting. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Huberman in het slotdeel van zijn betoog verwijst naar de theorie van kunstcriticus Jan Verwoert. De kern van de assumptie van Verwoert is dat de mensheid heden ten dage niet meer werkt maar presteert. Competitieve spelers zoals de schaker en de bokser excelleren in de verkondiging: **IK WEET HET**. Zij vermijden ieder teken van **IK WEET HET NIET** en belichamen de sfeer van **IK KAN HET**. Zij hebben een cultuur doen ontketen van uitgeputte proefpersonen die geconfronteerd worden met een onmogelijke eis om eindeloos te presteren [HUBERMAN, 2011: P. 6]. De kunstenaar in het tijdperk van Rat en Beer kent echter zijn of haar kwetsbare relatie tot kennis en is betrokken bij een voortdurend onderzoek naar wat kennis zou kunnen zijn. Als een specifiek soort kennis kan kunst de epistemologische ruimte bieden waar weten effectief tegelijkertijd bestaat met niet-weten [HUBERMAN, 2011: P. 5].

In overeenstemming met het tijdperk van Rat en Beer hoopt Verwoert het **IK KAN HET NIET** te redden van zijn connotaties van mislukking en teleurstelling, door te vragen of **IK KAN HET NIET** een productieve handeling van bevestiging kan worden. In andere woorden; hij vraagt zich af of het mogelijk is om het spel anders te spelen door te zeggen: 'Ja. Dat kan ik niet'.

Maar hoe kan de kwetsbaarheid van **IK KAN HET NIET** gebruikt worden om de corrupte heldhaftigheid van **IK KAN HET** te breken? Verwoerts antwoord ligt in wat hij noemt een politiek van toewijding en verlangen en in het doeltreffende **IK GEEF (OM)**. Hij definieert **IK GEEF (OM)** als het geven van datgene waar niet perse om gevraagd wordt – een toegewijde daad die meer affectief dan effectief is. In het tijdperk van Rat en Beer, is het doel niet om **IK WEET HET** te weigeren ten gunste van het anti-intellectualisme van **IK WEET HET NIET**, maar om ze beiden uit te voeren, middels **IK GEEF (OM)**.

De insteek van Huberman, zelf curator, heeft bijklank gekregen binnen de kunstwereld, of in ieder geval bij de kunstinstellingen. Zo werd Huberman een aantal maanden geleden uitgenodigd voor een lezing in Stroom Den Haag.

Echter, toen ik las dat Huberman het tijdperk van Rat en Beer introduceerde, was ik in de veronderstelling dat die kwalificatie op een andere manier gestaafd zou worden gezien de indruk die de film op me had gemaakt. Om eerlijk te zijn is de onderbouwing van Huberman in het artikel nogal eenzijdig. Eigenlijk is het enige wat hij over Rat en Beer zegt de eerder geciteerde regel: een paar kwetsbare, meelevende vrienden die samen de wereld proberen te begrijpen. Alhoewel hij het gedrag van de kunstenaar daarna verder omschrijft als zorgzaam, op gelijkwaardigheid gebaseerd en humorvol wordt dit niet onderbouwd. In de praktijk is het 'zorgen voor' **IK GEEF (OM)** de enige component die onder de aandacht wordt gebracht.

Gezien de aanvaarroute die Huberman heeft genomen om tot dit artikel te komen is dit wellicht niet verwonderlijk. Het Rat en Beer opstel is een afgeleide van de eerder verschenen tekst *'Take Care'*, waarin Huberman de geïnstitutionaliseerde kunstinstellingen oproept tot nieuw gedrag. De aanleiding is echter de gedragscode van Fischli en Weiss, tien gedragsregels gebaseerd op een gevonden manifest uit het bedrijfsleven. Dit manifest bestaat uit tien overtuigende, maar lege zinnen, die de productiviteit en het moreel op de werkplek trachten te verbeteren. Fischli en Weiss hebben de verklaring daarna gecultiveerd onder de naam *'How to work better'* en vervolgens heeft het zich verspreid binnen de kunstwereld. Ik voelde me gelijk aangetrokken door de idee van het voorbeeldstellende gedrag van Rat en Beer maar om een andere reden dan tot zo ver beschreven door Huberman. Om die reden wil ik een aanvulling doen die een verdieping biedt op het relatief korte aantal pagina's tekst van Huberman die nu beschikbaar zijn. Terwijl Huberman geen aandacht wil geven aan 'wat' kunstenaars hebben gedaan omdat hij het 'hoe' van het gedrag centraal stelt, ben ik van mening dat juist het beeldend werk iets kan zeggen over een attitude die daarachter ligt; over een gedachtewereld die het gedrag bepaalt. Daarnaast denk ik dat door deze aanvulling de tekst ook meer tot de verbeelding spreekt voor kunstenaars, aangezien de kracht van Huberman er in ligt om curatoren en kunstinstellingen te interesseren.

3.2

DE VERWONDERING VAN RAT EN BEER

Gezien het oeuvre van Fischli en Weiss verbaast het niet dat Huberman het vriendelijke en het menselijke in het werk benadrukt. Toch leidt een citaat van Beer als: *'Je bent een pathetische, stinkende rat in de riolering van het grootkapitaal,'* uit *'Der geringste Widerstand'*, niet meteen tot de meest aimabele associaties. Huberman benadrukt de goedaardige kwaliteit van het werk, omdat deze in eerste instantie het meest aan de oppervlakte ligt. Echter, *'De zachte, kinderlijke kunst van Fischli en Weiss wordt gelogenstraft door haar diepte'*, schreef een journalist van de *'Daily Telegraph'* ¹². En inderdaad, het kunstenaarsduo lijkt de werkelijkheid te benaderen vanuit een haast kinderlijke nieuwsgierigheid maar doet dat met een scherpte en subtiliteit die de kijker dwingt om zijn of haar dagelijkse omgeving met nieuwe ogen te bekijken. Als toeschouwer word je aangespoord om jezelf vragen te stellen over wat je als vanzelfsprekend aan nam. Om die reden wil ik beargumenteren dat Rat en Beer een andere belangrijke attitude ten toon spreiden: de kunst van de verwondering. Ik werd op dit spoor gebracht doordat ik in de catalogus van de tentoonstelling *'Shift'*, die plaats vond in het Guangdong Times Museum te Guangzhou, een verwijzing las naar het werk van filosofe Mary-Jane Rubenstein.

Haar boek *'Strange Wonder: The Closure of Metaphysics and the Opening of Awe'* onderzoekt de ambivalente verhouding van de westerse filosofie met *thaumazein*, de klassieke verwondering die Plato aanwijst als de oorsprong van de filosofie. *Thaumazein* ontstaat wanneer iets dat redelijk en vanzelfsprekend werd gevonden opeens in twijfel wordt getrokken. Het gaat om de onthulling van de vreemdheid van het alledaagse en leidt tot een conclusie die oorspronkelijke veronderstellingen tegenspreekt [RUBENSTEIN, 2010: P. 24]. Deze verwondering veroorzaakt echter een diep verontrustend gevoel. Omdat *thaumazein* het denken in onzekerheid laat is het niet alleen ongemakkelijk, maar ook ronduit gevaarlijk [RUBENSTEIN, 2010: P. 18]. Men wordt in de toestand van verwondering namelijk blootgesteld aan dingen die men niet kan beheersen.

Rubenstein beargumenteert dat het woord 'wonder', waaraan verwondering ontleend is, binnen het Germaanse taalgebied is gerelateerd aan het woord 'wond'. Wanneer we de geschiedenis van vergeten en verdrongen betekenissen van het woord bekijken dan verliest 'wonder' volgens Rubenstein veel van het suikerlaagje dat het heeft verkregen in het hedendaagse gebruik. Binnen het kader van de bijbel en de klassieke wereld beantwoordt het aan de destabiliserende onderbreking van de normale gang van zaken; een griezelige opening, kloof of wond in het alledaagse [RUBENSTEIN, 2010: P. 27]. De eigenschap van 'wonder' om angst en vrees op te wekken is in de loop der tijd echter bedekt met de mantel der liefde. Want als ons iets echt verwondert dan wuiven we het meestal weg, of verklaren het onzinnig, omdat het ongemak van de twijfel ons angstig maakt.

Voor zover 'wonder' kan functioneren als een wond in het alledaagse, benadrukt Rubenstein dat net zoals een wond niet langer een wond is wanneer deze geneest, 'wonder' alleen 'wonder' kan zijn wanneer het zich kan openen en ontplooiën. Verwondering opent een kloof in het denken, een wond die het denken tegelijkertijd vormt en deconstrueert. Om open te staan voor verwondering betekent dan niet alleen om open te staan voor het fantastische en verbazingwekkende, maar ook voor het verschrikkelijke en het bedreigende [RUBENSTEIN, 2010: P. 27]. Deze openheid van verwondering is moeilijk vol te houden omdat *thau-*

13

mazein problemen onopgelost laat. Simpele beredeneringen, bekende wegen en ongegronde meningen zijn niet opgewassen tegen de onbepaaldheid van de verwondering. Dit zal ermee te maken hebben dat in de loop der tijd, in ieder geval binnen de westerse filosofie, is getracht om haar af te zwakken en te neutraliseren. Om het anders te formuleren: de onbepaaldheid van de verwondering leidt tot een innerlijke chaos, het verdwijnen van de grond onder onze voeten. De tegenreactie is het vinden van houvast, van structuur.

14

In de eerste film waarin Rat en Beer voor het voetlicht worden gebracht, *'Der geringste Widerstand'*, is ook het gegeven van orde en chaos te traceren. De film verloopt als volgt: Rat en Beer proberen snel rijk te worden door te infiltreren in de kunstscène van Los Angeles. Wanneer ze een 'dode' vinden in een galerie hopen ze daarmee een ingang te vinden tot deuren die tot dusver gesloten waren, maar het zit niet mee. Er ontstaat echter wel een diepgaander uitwisseling tussen Rat en Beer waarin ze elkaar bevragen over onderwerpen als kunst en criminaliteit. Rat probeert na een ruzie met Beer de zaak zelf op te lossen, voor hem zijn kunstenaar en detective één en dezelfde. Maar nadat Rat ontsnapt aan een aanslag op zijn leven, bundelen Rat en Beer hun krachten weer, nu wijzer maar ook treuriger door hoe de dingen zijn gelopen. Toch ontdekken ze op de vruchtbare grond van hun wanhoop een pseudo-encyclopedisch systeem van orde in de chaos van de wereld. De serie van tekeningen, schema's en grafieken die Rat en Beer maakten om het pas ontdekte systeem te illustreren werd gepubliceerd in een boek met de titel *'Ordnung und Reinlichkeit'* (1981) en vervolgens verkocht op de première van de film. *'Ordnung und Reinlichkeit'* kan ook opgevat worden als het startpunt van de liefde die de kunstenaars vanaf dat moment opvatten voor het stellen van vragen, zoals bijvoorbeeld in het boek *'Findet Mich das Glück?'*, waarin vragen zijn opgenomen variërend van 'Ben ik gedoemd om als een clown door het tranendal te dolen?' tot 'Waar zijn mijn sleutels?' en 'Is er teveel van het goede?'. Deze vragen lijken niet gesteld te zijn om het antwoord te horen en er klinkt eerder iets van hoop dan verwachting in door – een hoop die snel verdwijnt – 13. Ook in deze vragen komt de banaliteit en diepgang terug die zo tekenend is voor de Rat en Beer-films. Ondermeer door deze combinatie ontstaat het humoristische effect dat vaak aan het werk wordt toegeschreven.

Om terug te komen bij de relatie tussen orde en chaos; dit is een terugkerend thema in het werk van Fischli en Weiss en wellicht het duidelijkst aanwezig in het meest bekende werk: *'Der Lauf der Dingen'*, een dertig minuten durende, oneindig lijkende kettingreactie van alledaagse voorwerpen, die net uit hun evenwicht worden gebracht en zo het volgende voorwerp in beweging brengen. Deze reeks van aaneenschakelingen creëert de illusie dat doodgewone objecten op mysterieuze wijze onafhankelijk zijn geworden van menselijke controle. Uit de chaos van de losse elementen ontstaat een herkenbare structuur, waardoor orde en chaos tegelijkertijd aanwezig zijn. Er komt een dynamische uitwisseling van de ene naar de andere staat tot stand, met een gecontroleerde catastrofe als resultaat. *'Der Lauf der Dingen'*, een korte film met alledaagse voorwerpen, wordt zo een film die over alles gaat, over hoe dingen ontstaan en ook over hoe ze stoppen te bestaan. En terwijl de kijker nog lacht om de timing en het slapstickeffect komt plotseling het besef dat wij ook een van die dingen zijn 14. En zie hier de verwondering. De humor van Fischli en Weiss heeft een zwart randje.

Een ander topic in het werk van Fischli en Weiss is het bevragen van hun eigen artistieke praktijk. In *'Der geringste Widerstand'* lijken Rat en Beer alter ego's van Fischli en Weiss zelf, en daarmee een middel om te reflecteren op hun werkomgeving en de kunstwereld. Terwijl de *lone wolfs* uit het vorige hoofdstuk kostuums gebruiken om een fragmentarische persoonlijkheid enig gewicht te geven en daarmee hun tijdelijke identiteit te bepalen en te controleren, is de intentie van Fischli en Weiss juist om de afstand te nemen die nodig is om de dingen in een ander daglicht te zien, met andere woorden om hun identiteit te bevragen. Zo vertegenwoordigt de Rat ook niet de typische, valse eigenschappen die normaal geassocieerd worden met een dergelijk dier, terwijl de Beer allerminst honingzoet is. Fischli en Weiss spelen met de werkelijkheid van alledag. Op een subtiele manier confronteren ze ons voortdurend met vragen als 'wat is echt, wat is waar, wat is belangrijk?' en bouwen zo aan een universum met vele verrassingen. 15 Rat en Beer maken het mogelijk om het alledaagse te vervreemden en daarmee verwondering op te roepen. Achter de schermen zijn Fischli en Weiss bezig met een zoektocht om de wereld beter te begrijpen. Met verwonderen.

15

3.2

WIJ GEVEN OM EEN ONMOGELIJKE MOGELIJKHEID

Bijvoorbeeld in 'Now is the time, Kunst en Theorie in de 21 eeuw', p.167 – 175

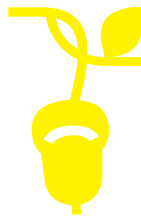
In het eerste hoofdstuk van deze scriptie schreef ik dat ik de postmoderne conditie zoals beschreven door Lyotard en Baudrillard herkende, maar dat ik bij mezelf ook een meer romantisch verlangen ontwaarde. Terwijl ik mijn research voor deze scriptie deed vond ik een tekst van Robin van den Akker en Timotheus Vermeulen die mijn ervaring onderschreef. Ook de houding van Rat en Beer lijkt hier naadloos bij aan te sluiten. In het artikel wordt het verval van het postmoderne discours en de opkomst van een ander vertoog, dat Van den Akker en Vermeulen 'metamodern' noemen, beschreven. Dit metamoderne vertoog wil zich opnieuw aan een groot verhaal –in de zin van Lyotard zoals beschreven in hoofdstuk 1– committeren, maar weet ook dat zo'n verhaal onwaar en in veel gevallen onheilspellend is [VAN DEN AKKER EN VERMEULEN, 2011: P.9-10].

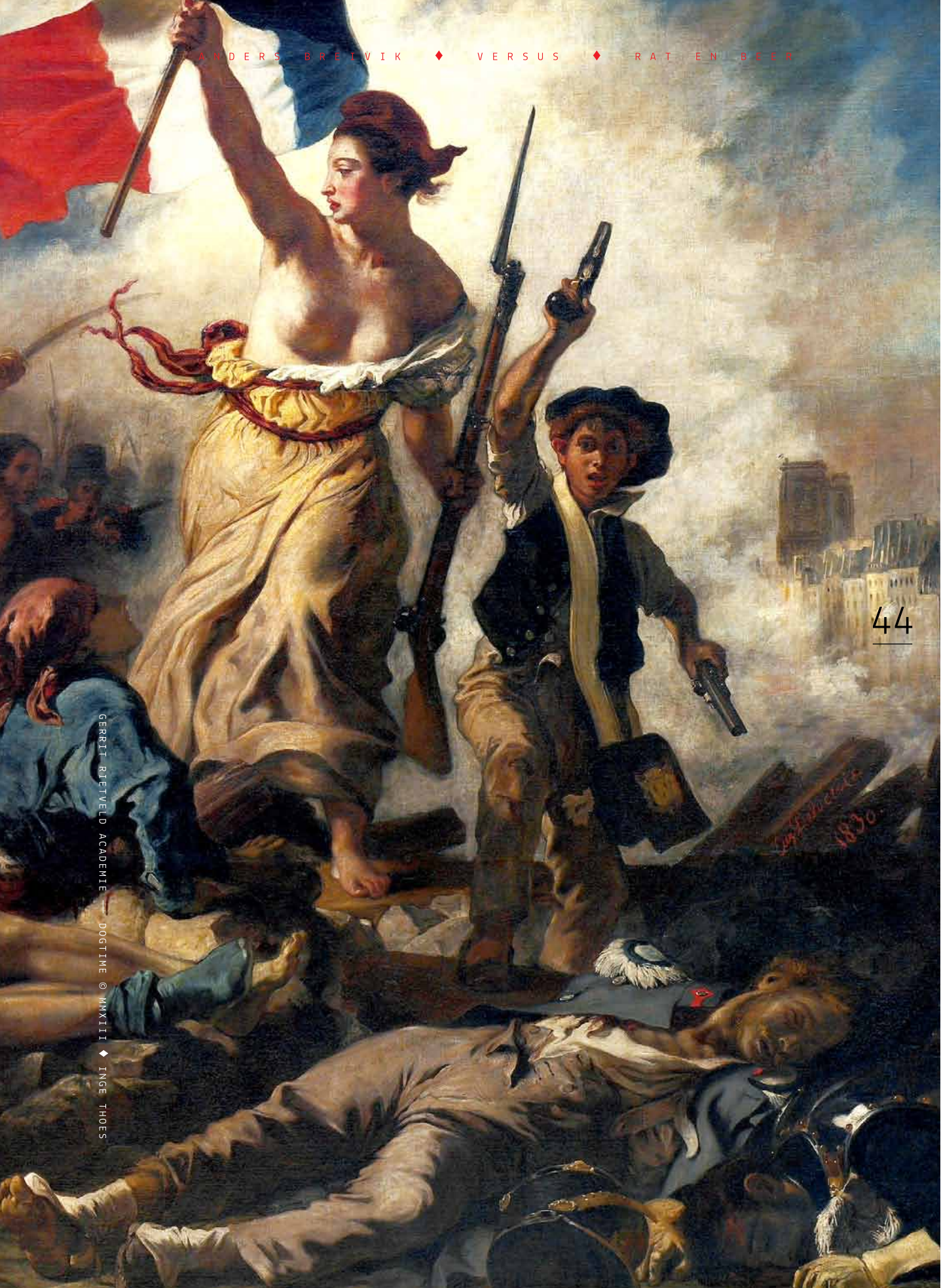
Van den Akker en Vermeulen beargumenteren dat ze onder een steeds grotere groep jonge schrijvers, kunstenaars en architecten in toenemende mate een afkeer herkennen van de postmoderne scepsis, ironie en relativisme die de jaren tachtig en negentig zo kenmerkten. Tegelijkertijd zien zij een hernieuwd enthousiasme en engagement, een hervonden naïviteit en oprechtheid [VAN DEN AKKER EN VERMEULEN, 2011: P.10]. Het is niet zo dat deze groep het postmoderne gedachtegoed niet kent, het is juist het tegenovergestelde: de waarde ervan wordt erkend maar tegelijkertijd is er ook het besef dat het niet langer uitdrukking kan geven aan de eigen ervaringswereld. Deze staat van zijn wordt door Van den Akker en Vermeulen gekoppeld aan een nieuwe culturele sensibeleiteit, oftewel de opleving van een neoromantische traditie binnen een veranderende kunstpraktijk, zoals bijvoorbeeld beschreven door cultuurfilosoof Jos de Mul¹⁶. Door haar vele gedaanten heen wordt de romantische sensibeleiteit gekenmerkt door de oscillatie tussen verschillende beteknende polen: het eeuwige en het vergankelijke, natuur en cultuur, hoop en melancholie, het bijzondere en het alledaagse enzovoorts. De kern van de romantische sensibeleiteit is dan ook precies de spanning die volgt uit het verenigen van onverenigbare polen [VAN DEN AKKER EN VERMEULEN, 2011: P.12].

Het verenigen van deze onverenigbare polen is wederom een thema in het oeuvre van Fischli en Weiss, zoals we eerder zagen in 'Der Lauf der Dingen', waarin orde en chaos samen komen. Maar ook de poging om het banale te verweven met het verhevene middels zowel clichés als filosofische diepgang in 'Der geringste

Widerstand' is daar een voorbeeld van. Vanuit een overkoepelend perspectief is zelfs te beargumenteren dat de Rat en Beer-films natuur en cultuur samen willen brengen. Zo vindt er in *'Der geringste Widerstand'* een zoektocht van een Rat en een Beer plaats in de jungle van de stad, terwijl het vinden van de juiste weg binnen de natuur centraal staat in de tweede film *'Der rechte Weg'*. In de traditie van Rat en Beer staat er een nieuwe generatie kunstenaars op die niet alleen teruggrijpt op mythologie, mystiek en vervreemding om het alledaagse leven te duiden, maar ook om de wereld opnieuw te kunnen betekenen. Zelfs, of juist dan, wanneer zij beseffen dat zulks onmogelijk is [VAN DEN AKKER EN VERMEULEN, 2011: P.14]. Deze houding kan omschreven worden als een gematigd fanatisme, een pragmatisch idealisme of een geïnformeerde naïviteit: schijnbare tegenstellingen waarin het romantische verlangen naar waarachtigheid en betekenis en een postmoderne scepsis omtrent de mogelijkheden daartoe samenkomen [VAN DEN AKKER EN VERMEULEN, 2011: P.19].

Die nieuwe houding is een strategie om om te gaan met de hedendaagse realiteit. Tevergeefs, erkennen Van den Akker en Vermeulen, maar ook: het proberen waard. Terwijl de Bokser en de Schaker zich als goed opgeleide en onoverwinnelijk politici gedragen die alleen vragen beantwoorden waarop ze de antwoorden al weten, dragen Rat and Beer hun hart op hun tong; een kwetsbare, gevaarlijke en radicale daad [HUBERMAN, 2011: P.5]. Wanneer we deze houding combineren met de ideeën van Verwoert zoals omschreven door Huberman, dan is het van belang om te benadrukken dat de aanpak van Rat en Beer, het **GEVEN OM**, plaats vindt binnen kleine gemeenschappen. Rat en Beer zijn niet in iedereen geïnteresseerd, maar vertrouwen in plaats daarvan op een proces van natuurlijke selectie, waardoor belangstellenden vanzelf hun weg naar hen vinden. Rat en Beer geven alleen om degenen die om hun geven. De culturele transacties van Rat en Beer vinden niet plaats in een kapitalistische economie tussen concurrenten die strijden maar in een gifteconomie tussen vrienden [HUBERMAN, 2011: P.7]. Hoe deze kleine gemeenschappen met een groot verhaal in de praktijk vorm kunnen krijgen is een vraag voor verder onderzoek.







CONCLUSIE

Aan de hand van het essay dat Carl Gustav Jung in 1936 schreef over de cyclische terugkeer van het Wotan archetype, is in deze scriptie beargumenteerd dat door recente ontwikkelingen de geest van Wotan –de Germaanse god van zowel de oorlog als de kunst– weer is ontwaakt in het Westen. Het startpunt voor deze gebeurtenis zijn de aanslagen van 11 september 2001 op het WTC in New York. In het post-moderne tijdperk waarin de werkelijkheid in twijfel kan worden getrokken en ‘de waarheid’ niet meer bestaat, ontspringt zo een hernieuwde aandacht voor idealen, mythen en symbolen.

Anders Breivik, de man die in 2011 verkleed in een politie-uniform 77 mensen doodde op een Noors eiland, staat onder invloed van de duistere kant van Wotan. Breivik speelt een obsessief massaspel waarin moslimmigranten gedeporteerd moeten worden en 45.000 ‘multiculturele verraders’ executie verdienen. Naar aanleiding van de kitscherige beeldselectie die Breivik heeft gemaakt voor zijn manifest is geopperd dat Breiviks militaire ideologie gebaseerd is op een simulacrum. Breivik wil met gewelddadige acties een werkelijkheid die is gesimuleerd door de ‘cultureel marxisten’ laten imploderen om de *Desert of the Real* –in dit geval een Europa bezet door moslims– bloot te leggen. Het toekomstbeeld dat in het verschiep ligt na de strijd is een gezuiverd en patriottisch Europees continent. Dit beeld is echter een verwijzing naar een wereld die niet reëel is, op basis van een oorspronkelijke aanname over die wereld die ook geen werkelijkheid is. Breivik heeft de werkelijkheid verwisseld voor een spel, een spel dat zelfs geen link meer heeft met de realiteit.

De afbeeldingen in het manifest laten ook zien dat Breivik tijdens zijn spel af en toe wisselt van identiteit, zoals binnen spelomgevingen een avatar gekozen wordt. Deze identiteit wordt gecomplementeerd met een bijpassend kostuum. Het verschijnsel waarbij een vermomming wordt ingezet als onderdeel van een misdrijf wordt in deze scriptie een *costume crime* genoemd. De vermomming –zoals het kostuum in spelomgevingen ook wel wordt genoemd– die voor deze *costume crimes* wordt gebruikt bevestigt vaak clichématige rolmodellen uit de populaire cultuur. Door de vermomming neemt de speler een alter ego aan waarin hij zich kan vereenzelvigen met zijn schaduwkant. Hij wordt daardoor een ander wezen. Een wezen dat in staat is om een mens van het leven te beroven.

Breivik is tijdens het spelen van zijn spel gevoelig is voor prominente symbolen en ‘*cropt*’, zoals het bij-snijden van foto’s in het programma *photoshop* wordt genoemd, deze bij zijn tegenstanders. Terwijl het *croppen* van beeld op de computer een relatief onschuldige handeling is, blijkt het in Breiviks geval een voorteken te zijn van een iconoclastische tendens. Breivik ‘*delete*’ niet alleen gebouwen en kunstwerken, ook de geschiedschrijving van de moslimwereld wordt *gecropt*. Het wegsnijden van datgene wat het daglicht niet kan verdragen vindt zijn rampzalige eindpunt in massale deportaties en executies. Donkerder zal het niet snel worden.

Om evenwicht te brengen in het tijdperk van Wotan moet er licht worden gebracht. Alleen op die manier kan de duistere kant van Wotan, de oorlog en de razernij, in balans komen met zijn tegengestelde krach-

ten: de kunst, de cultuur en de wijsheid. Anthony Huberman verwijst naar Rat en Beer uit de films van Fischli en Weiss en noemt hen als lichtend voorbeeld voor het gedrag van een aankomende generatie kunstenaars. De voorgangers van Rat en Beer, de Bokser —in de persoon van Picasso— en de Schaker —vertegenwoordigd door Duchamp— gedroegen zich als potentiële winnaars in een competitief spel. Rat en Beer spelen echter een oneindig spel, bijna zoals een dans —het ultieme spel volgens kenner Johan Huizinga—, waarbinnen winnen en competitie niet alleen onmogelijk, maar ook irrelevant zijn.

De kunstenaar in het tijdperk van Rat en Beer kent zijn of haar kwetsbare relatie tot kennis en gedraagt zich als iemand die betrokken is bij een voortdurend proces waarin wordt onderzocht wat kennis zou kunnen zijn. Omdat kunst een specifiek soort kennis is, biedt zij de ruimte waar en niet-weten tegelijkertijd kunnen bestaan. Die houding wordt naar mijn idee het best omschreven als ‘verwondering’. *Thaumazein*, zoals verwondering in het Grieks wordt genoemd, treedt op wanneer iets dat vanzelfsprekend werd geacht opeens in twijfel wordt getrokken. Het is een plotselinge onthulling van de vreemdheid van het alledaagse waardoor een kloof in het denken ontstaat. Deze houding is niet altijd prettig. Juist het ongemak geeft de ruimte om een nieuwe balans te vinden. Het is niet voor niets dat de woorden wond, wonder en verwondering etymologisch verwant zijn. Het tijdelijk niet weten maakt creatief, brengt samenhang en creëert kennis.

Maar waar het duister heerst, is niet-weten geen optie. Wotan blaast en rukt alles weg dat niet stevig geworteld is. Het duister laat niets aan het toeval over. Het duister is kitsch: datgene wat de collectieve norm bevestigt, in plaats van bevraagt. Tegenover het clichématige en normbevestigende kitsch van Wotan de Verschrikkelijke heeft de kunstenaar in het tijdperk van Rat en Beer de zware taak om het niet-weten te redden van zijn connotatie van mislukking en teleurstelling. De enige mogelijkheid om de corrupte heldhaftigheid van **IK KAN HET** te breken is middels het **IK GEEF OM**: het geven van datgene waar niet perse om gevraagd wordt — een toegewijde daad die meer affectief dan effectief is. In het tijdperk van Rat en Beer is het doel om **IK WEET HET** en **IK WEET HET NIET** beiden uit te voeren, met het **IK GEEF (OM)**.

In deze ambitie zit een onmogelijkheid die kenmerkend is voor een nieuwe tijdgeest. Terwijl Breivik leeft in een onwerkelijke werkelijkheid willen Rat en Beer het onmogelijke mogelijk maken. De situatie waarin Rat en Beer verkeren wordt gekenmerkt door een romantische impuls: het verenigen van onverenigbare polen. Terwijl kunstenaars in het tijdperk van Rat en Beer zijn grootgebracht met het postmoderne discours waarin relativisme en scepsis hoogtij vierden, is er nu een tijd aangebroken die ruimte biedt voor nieuwe mogelijkheden en alternatieve verhalen. Wellicht is deze poging tevergeefs maar het is zeker het proberen waard. Hierdoor ontstaan nieuwe situaties als een gematigd fanatisme, een pragmatisch idealisme en een geïnformeerde naïviteit.

De aanpak van Rat en Beer vindt plaats in kleine gemeenschappen binnen een gifteconomie van vrienden die om elkaar geven. Zo ontstaat ook hier, refererend naar het gedachtegoed van Lyotard, een tegengestelde constellatie waarin de grote, nieuwe, verbindende verhalen worden verteld binnen beperkte, kleine realiteiten. Hoe deze kleine gemeenschappen met een groot verhaal in de praktijk vorm kunnen krijgen is een vraag voor verder onderzoek.

BIBLIOGRAFIE

ARTIKELN, ESSAYS & TIJDSCHRIFTEN

- ♦ Akker, van den R. en Vermeulen, T., *Metamodernisme*, 2011, > <http://www.twijfel.nu/pdfs/2011-1-3.pdf>, 26/10/2012
- ♦ Carlyle, Thomas, *Lecture I. The hero as divinity. Odin. Paganism: Scandinavian Mythology in: On Heroes, Hero-Worship, And the Heroic in History*, 1840
- ♦ Huberman, Anthony, *How to Behave Better?*, 2011, > <http://www.servinglibrary.org/read.html?id=9296>, 15/10/2012
- ♦ Latour, Bruno, *What is Iconoclasm?*, 2011, > <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/84-ICONOCLASH-GB.pdf>, 18/6/2012
- ♦ Oudenampsen, Merijn, *Politiek populisme: Spreken tot de verbeelding, Open #20*, 2010, > <http://classic.skor.nl/article-5092-nl.htm>, 29/12/2012
- ♦ Gellert, Michael, *The Eruption of the Shadow in Nazi Germany*, 1998, *Psychological Perspectives*, #37, > http://www.michaelgellert.com/pdf/michael_gellert-eruption_of_the_shadow_in_nazi_germany.pdf, 25/10/2012
- ♦ Jung, Carl Gustav, *Answer to Job*, 1952, in CW 11: *Psychology and Religion: West and East*
- ♦ Jung, Carl Gustav, *Essay On Wotan*, 1946, Zurich. Vertaling Elizabeth Welsh in: *Essays on contemporary events*, 1947, Londen
- ♦ Mann, Doug, Jean Baudrillard, *A very Short Introduction*, > <http://publish.uwo.ca/~dmann/ baudrillard1.htm>, 2/11/2012
- ♦ Mocnik, Rastko, *Extravagantia II: How much fascism?*, 1995, > <http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=19>, 1/10/2012
- ♦ Mous, Huub, *Terreur en Symbool*, 2007, > www.huub-mous.nl/2007/11/26/terreur-en-symbool/, 18/6/2012
- ♦ Rugg, Whitney, Kitsch, 2002, > <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/kitsch.htm>, 16/11/2012
- ♦ Schutte, Xandra (hoofd-red.), *De vallende man en de andere iconische beelden van de 21e eeuw, De Groene Amsterdammer*, Jaargang 136, #16, 2012
- ♦ Verwoert, Jan, *Exhaustion and Exuberance: Ways to Defy the Pressure to Perform*, 2008, > http://dl.dropbox.com/u/18559470/pdf/Jan-Verwoert_Exhaustion-and-Exuberance.pdf, 1/1/2013

BOEKEN

- ♦ Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, vertaling Sheila Faria Glaser, 1994, The University of Michigan Press, Michigan
- ♦ Halter, Ed, *From Sun Tzu to Xbox, War and videogames*, 2006, Thunder's Mouth Press, New York
- ♦ Hart, Kevin, *Postmodernism: a beginner's guide*, 2004, Oneworld Publications, Oxford
- ♦ Hicks, Steven, *Explaining Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault*, 2004, Hicks Scholargy Publishing
- ♦ Hlavajova, M. e.a., *The Return of Religion and Other Myths: A Critical Reader in Contemporary Art*, 2008, BAK, Utrecht
- ♦ Huizinga, Johan, *Homo Ludens, Proeve eener bepaling van het spel- element der cultuur*, 1938, H.D. Tjeenk Willink & Zoon N.V., Haarlem
- ♦ Huizinga, Johan, *Homo Ludens, Proeve eener bepaling van het spel- element der cultuur in: Johan Huizinga Verzamelde werken V (Cultuurgeschiedenis III)* (ed. Brummel, L. e.a.), 1950, H.D. Tjeenk Willink & Zoon N.V., Haarlem
- ♦ Jung, Carl Gustav, *Dromen, de aard van dromen – droomanalyse – getallensymboliek – de praktische bruikbaarheid van droomanalyse*, 2001, Lemniscaat, Rotterdam
- ♦ Jung, Carl Gustav, *De mens en zijn symbolen*, vertaling Blits. A.J. en Camerling E., 1977, Lemniscaat, Rotterdam
- ♦ Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, vertaling Benington, G. e.a., 1984, Manchester University Press, Manchester
- ♦ Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, 2009, Routledge, London
- ♦ Mulder, Eildert, *Anders Breivik is niet alleen*, 2012, Meinema, Zoetermeer
- ♦ Murakami, Haruki, *Kafka op het strand*, vertaling Jacques Westerhoven, 2006, Atlas, Amsterdam/Antwerpen
- ♦ Oosterbaan, Werna (red.) e.a., *De plaatsjesmaatschappij, essays over beeldcultuur*, 2002, NAI Uitgevers, Rotterdam
- ♦ Rubenstein, Mary Jane, *Strange Wonder: The Closure to Metaphysics and the Opening of Awe*, 2008, Columbia University Press, New York

◆ Smelink, Anneke, *Effectief Beeldvormen, Theorie, analyse en praktijk van beeldvormingsprocessen*, 1999, Van Gorcum, Assen

◆ Vesters, C. e.a., *Now is the Time, Kunst en Theorie in de 21e eeuw*, 2009, Nai Uitgevers, Rotterdam

CATALOGI & EXPOSITIES

- ◆ Shen, Ruijun (curator), *'Shift – Exhibition on Young American Artists Creating On-site Artwork in China'*, 2011, Guangdong Times Museum, Guangzhou
- ◆ What, How & for Whom/WHW (curators), *How Much Fascism?*, 2012, BAK, Utrecht
- ◆ MOTI, *Rollercoaster – Het beeld in de 21ste Eeuw*, 2012, Breda

OVERIG

◆ Anders Breivik, 2083, *A European Declaration of Independence*, London, 2011 > <http://unitednations.ispnw.org/archives/breivik-manifesto-2011.pdf> 18/6/2012

SCRIPTIES

◆ Reive, Ronald James, *Crossing Boundaries: Postmodern Realities in the Selected Works of Haruki Murakami and Rana Dasgupta*, 2011, Hong Kong > <http://hub.hku.hk/bitstream/10722/144020/3/FullText.pdf?accept=1> 1/1/2013

VIDEO

- ◆ *De Wereld Draait Door*, Kunstcollege Joost Zwagerman, 6/9/2011 > <http://dewerelddraaitdoor.vara.nl/media/70990> geraadpleegd 27/12/2012
- ◆ Fischli, P. en Weiss, D., *The point of least resistance*, 1981, The right way, 1983, Icarus Films, New York

WEBSITES

- ▶ www.allaboutphilosophy.org/dutch/postmodernisme.htm 26/10/2012
- ▶ www.allposters.com/-st/Communism-Socialism-Posters_c124417_.htm 1/1/2013
- ▶ www.artdaily.org/index.asp?int_sec=2&int_new=30644 16/12/12
- ▶ <http://www.bruno-latour.fr/node/64> 1/1/2013
- ▶ www.dailymail.co.uk/news/article-2192920/Anders-Behring-Breivik-verdict-Norway-killer-sentenced-21-years-jail-judged-SANE.html 23/8/2012
- ▶ www.e-flux.com/announcements/david-weiss-1946-2012/ 20/12/2012

- ▶ <http://epages.wordpress.com/2011/10/25/throwing-light-on-the-shadow-carl-jungs-answer-to-evil/> 6/10/2012
- ▶ www.guardian.co.uk/stage/2006/oct/10/comedy 20/12/2012
- ▶ www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jun/05/fischli-and-weiss-art-of-humour 5/6/2012, geraadpleegd 16/12/11
- ▶ <http://gawker.com/5842507/19th-century-law-banning-masks-used-to-arrest-wall-street-protesters> 18/11/2012
- ▶ www.ibtimes.com/anders-breiviks-vanity-force-behind-oslo-attacks-817951 17/11/12
- ▶ <http://intra.iam.hva.nl/content/0809/verdieping2/trendanalyse/intro-en-materiaal/TRENDANALYSE-STROMING-POSTMODERNISME.pdf> 26/10/2012
- ▶ http://intra.iam.hva.nl/content/1011/propedeuse/projectwerk_team/intro-en-materiaal/Volkskrant-27-11.pdf 27/12/2010, geraadpleegd 22/12/2012
- ▶ www.kabk.nl/docu/Baudrillard.pdf 2/11/2012
- ▶ <http://layersmagazine.com/the-digital-camera-dont-crop-my-pictures.html> 29/12/2012
- ▶ <http://missionguides.org/Downloads/Catez%20Stevens.pdf> 26/10/2012
- ▶ <http://www.naap.nl/Bronnen/Artikelen/basisbegrippen/main.htm> 6/10/2012
- ▶ www.nettavisen.no/nyheter/article3199005.ece 22/9/2012
- ▶ www.nieuwsblad.be/article/detail.aspx?articleid=DMF20120529_165 17/11/2012
- ▶ www.stenudd.com/myth/freudjung/jung-archetypes.htm 25/10/2012
- ▶ www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/art-obituaries/9393238/David-Weiss.html 11/7/2012, 16/12/2012
- ▶ www.theck.nl/Gametrailers/2012/6/5/Eerste-gameplay-beelden-Splinter-Cell-Blacklist 1/1/2013
- ▶ www.tumblr.com/tagged/assassins-creed-1 1/1/2013
- ▶ www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/archief/article/detail/2571327/1996/04/27/WAT-IS-POSTMODERNISME.dhtml 13/10/2012
- ▶ <http://userwww.service.emory.edu/~mhalber/Research/Paper/pci-lyotard.html> 3/11/212
- ▶ http://vorige.nrc.nl/article1853935.ece/De_manipulatiekracht_van_het_beeld 15/11/2007, geraadpleegd 24/12/2012
- ▶ www.vn.nl/boeken/essay-2/begrijp-de-massamoordenaar/ 11/11/2012
- ▶ www.volkskrant.nl/vk/nl/6972/Aanslagen-in-Noorwegen/article/detail/3305699/2012/08/24/Breivik-veroordeeld-tot-maximale-celstraf-21-jaar.dhtml 23/8/2012
- ▶ www.vpro.nl/programma/ram/afleveringen/15326558/items/15318056/ 20/12/2012
- ▶ <http://webspace.ship.edu/cgboer/jung.html> 10/11/2013



DANK,

ARENT JAN LINDE

Manel Esparbé i Gasca

NIVARD THOES



Q.S. Serafijn!







Oorlog en Kunst



in het

NIEUWE WOTAN

TIJDPEERK

