

De (affectieve) herinneringen in Katsushige

Nakahashi's *The Burning of Zero* #BII-120

Een onderzoek naar beschouwerservaringen bij een relationeel kunstwerk

Oscar Ekkelboom

S4521110

28 maart 2018

Dr. Wouter Weijers

Bachelorwerkstuk

Samenvatting

Dit bachelorwerkstuk bevat een analyse van het participatiekunstwerk *The Burning of Zero #BII-120* (2006) van de Japanse kunstenaar Katsushige Nakahashi (1955) dat werd uitgevoerd in Honolulu. Met dit kunstwerk wilde Nakahashi de kennis over de Tweede Wereldoorlog bij naoorlogse generaties vergroten. Dat deed hij door een groep van vijftig vrijwilligers samen een kunstwerk te laten assembleren terwijl zij herinneringen uit de oorlog met elkaar deelden. Dit kunstproject werd afgesloten met een herdenkingsmoment waarbij het kunstwerk in het bijzijn van de vrijwilligers en ongeveer tweehonderd toeschouwers werd verbrand.

Dit onderzoek brengt twee kunsttheoretische noties bij elkaar om de ervaringen van de deelnemende beschouwers bij dit kunstwerk te analyseren. Relationele esthetiek wordt behandeld, omdat het kunstwerk van Nakahashi ogenschijnlijk kenmerken bevat die door Janneke Wesseling en Nicolas Bourriaud worden toegeschreven de relationele esthetiek. Daarnaast wordt de affecttheorie besproken om de oorsprong van de ervaringen van de deelnemers te kunnen verklaren. Daarbij maak ik gebruik van de bevindingen van Jill Bennett in *Empathic vision* (2005). Daarin deed zij onderzoek naar beschouwerservaringen bij (performance)kunstwerken die traumatische herinneringen thematiseren.

Met behulp van deze theoretische concepten wordt het kunstwerk bevraagd. Daarbij staat de volgende vraag centraal: In welke zin was participatie van invloed op (de ervaringen van) de deelnemende beschouwers bij het uitvoeren van *The Burning of Zero #BII-120* van Katsushige Nakahashi?

Uit het onderzoek blijkt dat het doel van de kunstenaar om naoorlogse generaties over de Tweede Wereldoorlog te leren is geslaagd. Dat lukte Nakahashi, omdat hij de deelnemers van verschillende generaties uit zowel de Verenigde Staten als Japan vroeg om herinneringen aan de oorlog met elkaar te delen. Daarnaast was de conversatie belangrijk omdat de herinneringen die zij deelden zich daardoor in het kunstwerk konden manifesteren. Enerzijds konden de mensen die hun herinneringen deelden de gebeurtenissen als het ware ‘herbeleven’. En anderzijds – voortbordurend op Bennett’s onderscheid tussen representatieve kunst en ‘the art of sense memory’ – betoog ik dat de deelnemers van de naoorlogse generaties deels konden ervaren hoe het is om een traumatische herinnering mee te maken.

Uiteindelijk kom ik tot de conclusie dat participatie aan *The Burning of Zero #BII-120* de affectieve dynamiek tussen het kunstwerk en de beschouwers vergrootte, waardoor de intensiteit toenam. Daardoor waren de beschouwerservaringen van de deelnemers anders dan die van niet-deelnemende beschouwers.

Inhoudsopgave

Samenvatting	1
1. Inleiding	3
1.1 Aanleiding	3
1.2 Doelstelling van dit onderzoek	4
1.3 Probleemstelling	4
1.4 Methode	4
2. Beschrijving van het werk: <i>The Burning of Zero #BII-120</i>	6
2.1 Datum, locatie en vliegtuig	6
2.2 Assemblage en conversatie	8
2.3 Processie en verbranding	9
2.4 Beschouwerservaringen	10
3. Theoretisch kader	12
3.1 Relationale esthetiek	12
3.2 De affecttheorie	13
3.2.1 Geschiedenis van affect	13
3.2.2 De affecttheorie	14
3.2.3 Affect en emotie	16
3.2.4 Herinnering	16
4. Analyse	20
4.1 Intentie van de kunstenaar	20
4.1.1 Ervaringswetenschap	20
4.1.2 Gevolgen van de relationele esthetiek	22
4.2 Herinneringen aan de Tweede Wereldoorlog	23
4.2.1 De inhoud van de herinneringen	23
4.2.2 Traumatische herinneringen	24
4.3 Dynamiek tussen kunstwerk en vrijwilligers	26
4.3.1 Medium	27
4.3.2 Saamhorigheid	28
4.3.3 Bewustwording	29
4.3.4 Opvoering van een traumatische herinnering	30
5. Conclusie	32
 Bijlage A. Bibliografie	 35
Bijlage B. Afbeeldingen	37
Bijlage C. Kerndefinities	42

1. Inleiding

1.1 Aanleiding

Door ontwikkelingen die de kunst sinds de vorige eeuw heeft doorgemaakt zijn kunstenaars niet meer beperkt tot schilderen of beeldhouwen. Kunstwerken kunnen tegenwoordig voortkomen uit het gebruik van uiteenlopende media, zoals fotografie, installaties en performances. Een kunstuiting die in de jaren negentig tot ontwikkeling is gekomen is participatiekunst, ofwel *relational aesthetics*.¹ Bij deze kunstvorm doet de kunstenaar een beroep op de actieve deelname van de beschouwers om een bijdrage te leveren aan het kunstwerk. Een voorbeeld hiervan is *The Burning of Zero #BII-120* van de Japanse kunstenaar Katsushige Nakahashi (1955).

The Burning of Zero #BII-120 vond plaats in 2006 in Honolulu en maakte deel uit van *Project Zero* waarin de kunstenaar van 1999 tot 2016 negentien vergelijkbare performances uitvoerde op verschillende locaties. Bij de uitvoering in de hoofdstad van Hawaii werkte de kunstenaar samen met vijftig vrijwilligers in de tentoonstellingsruimte van de University of Hawaii Art Gallery. In ongeveer vijftig dagen maakten zij een sculptuur van aan elkaar geplakte foto's in de vorm van een Japans gevechtsvliegtuig uit de Tweede Wereldoorlog (afb. 1, 2, 5). En tijdens de assemblage spraken de deelnemers met elkaar over de Tweede Wereldoorlog, die sommigen zelf nog hadden meegemaakt. Als afsluiting van de tentoonstelling *Reconstructing Memories* werd op 13 december 2006 de Tweede Wereldoorlog herdacht en de sculptuur in het bijzijn van de vrijwilligers en ongeveer tweehonderd toeschouwers verbrand (afb. 3).²

Janneke Wesseling beschreef participatiekunst of relationele esthetiek als 'een kunstpraktijk die menselijke interacties ten doel heeft en die de sociale context waarin die interacties plaatsvinden, thematiseert'.³ Het is een vorm van performance waar ook de beschouwer wordt betrokken bij het scheppen van het kunstwerk en zo mede deel uitmaakt van het kunstwerk zelf. *The Burning of Zero #BII-120* is een voorbeeld van zo'n kunstwerk, waarbij een groep van vijftig vrijwilligers (deelnemende beschouwers) het kunstwerk tot stand brachten. Bij dit kunstwerk zijn verschillende typen beschouwers te onderscheiden. De vrijwilligers of deelnemende beschouwers participeren aan het kunstwerk.⁴ Zij onderscheiden zich van "passieve" beschouwers die alleen naar de verbranding keken of het kunstwerk zagen via een video-opname. De nadruk zal in dit onderzoek vooral liggen op de deelnemende beschouwers van *The Burning of Zero #BII-120*.

¹ Bourriaud 2010, 11.

² Nakahashi 2006, <http://zerosproject.blogspot.nl> (laatst geraadpleegd op 12 december 2017).

³ Wesseling 2013, 210. Kerndefinitie Bijlage C. 1.1, relationele esthetiek.

⁴ Kerndefinitie Bijlage C. 1.2, deelnemende beschouwers.

1.2 Doelstelling van dit onderzoek

Bij de totstandkoming van de *The Burning of Zero #BII-120* leek, naast menselijke interactie en het thematiseren van de sociale context waarin die interacties plaatsvonden, echter meer te gebeuren. Uit beschrijvingen van deze performance blijkt dat veel deelnemende beschouwers werden ‘geraakt’ of in vervoering werden gebracht.

Het is van belang om te begrijpen welke aspecten van het kunstwerk ervoor zorgden dat de deelnemers van *The Burning of Zero #BII-120* ‘aangedaan’ raakten, omdat dat inzicht kan geven in de invloed die participeren zou kunnen hebben op de deelnemers van participatiekunstwerken. Kwam het in Honolulu louter door hun participatie dat zij werden geraakt, of speelde er meer bij de totstandkoming van dit kunstwerk? In dit onderzoek probeer ik inzicht te verkrijgen in aspecten van *The Burning of Zero #BII-120* die van invloed waren op de deelnemers en waardoor zij werden geraakt.

1.3 Probleemstelling

Sinds dit millennium is in het onderzoek naar kunst een trend opgekomen waarbij meer nadruk is komen te liggen op de beschouwer en niet alleen op het kunstobject zelf. Steeds vaker stellen cultuurtheoretici vragen zoals: wat is het aandeel van de beschouwer in de receptie van een kunstwerk? Daarmee zetten zij zich deels af tegen methoden om kunst te analyseren volgens iconografische, semiotische of narratologische modellen. De affecttheorie van Gilles Deleuze (1925-1995) en Felix Guattari (1930-1992) leverde een belangrijke bijdrage aan die ontwikkeling. Zij deden onderzoek naar de oorsprong van de ervaringen die kunstwerken kunnen veroorzaken bij beschouwers.

Voortbordurend op die ontwikkeling bekijk ik in dit onderzoek in welke zin participatie van invloed was op (de ervaringen van) de deelnemende beschouwers bij het uitvoeren van *The Burning of Zero #BII-120* van Katsushige Nakahashi.

1.4 Methode

Om de probleemstelling te kunnen beantwoorden zal eerst het kunstwerk gedetailleerd beschreven moeten worden. In het volgende hoofdstuk wordt het kunstwerk daarom in drie onderdelen uiteengezet, te beginnen bij wat er voorafging aan het project. (Nakahashi koos bij de tentoonstellingslocatie een specifieke datum van uitvoering en een type vliegtuig.) Als tweede worden de assemblage van het kunstwerk en de conversaties die daarbij ontstonden beschreven. En als laatste wordt het slot van het project besproken, waarbij de sculptuur rond de stad werd gedragen en uiteindelijk werd verbrand. Vervolgens worden in hetzelfde hoofdstuk de ervaringen van de deelnemende beschouwers beschreven met behulp van ervaringsverslagen die zijn beschreven in tijdschriften, krantenartikelen en video-verslagen

over *Project Zero*. Hierbij gebruik ik ook informatie van andere uitvoeringen van *Project Zero* dan van die in Honolulu, want alleen de bronnen over *The Burning of Zero #BII-120* aldaar geven te weinig informatie over de beschouwerservaringen om daarvan een overtuigende analyse te maken.

In het derde hoofdstuk worden twee theoretische noties besproken die ik gebruik om het kunstwerk te analyseren, namelijk relationele esthetiek en de affecttheorie. Relationele esthetiek komt aan de orde, omdat de deelnemers een rol spelen bij de totstandkoming van het kunstwerk van Nakahashi. Daarnaast wordt de affecttheorie behandeld, omdat daarbij het onderzoek naar de ervaring van kunst centraal staat. In het bijzonder zal het boek *Empathic vision* (2005) van Jill Bennett behandeld worden. Daarin onderzocht zij de relatie tussen kunst en herinneren met behulp van de affecttheorie. Dit is relevant omdat het herinneren van de oorlog een belangrijk onderdeel van *The Burning of Zero #BII-120* is.

De affecttheorie veronderstelt dat de dynamiek tussen kunstwerk en beschouwers een rol kan spelen bij de totstandkoming van beschouwerservaringen.⁵ Om te toetsen of de dynamiek tussen de deelnemers en *The Burning of Zero #BII-120* ook een bijdrage kon leveren aan de ervaring van de beschouwers, zullen in het vierde hoofdstuk verschillende zaken behandeld worden die een bijdrage hebben kunnen leveren aan die dynamiek, te beginnen bij de intentie van de kunstenaar. Wat wilde de kunstenaar bereiken met dit project en welke rol speelde participatie daarbij? Een ander belangrijk aspect van dit kunstwerk is het gesprek over de herinnering van de oorlog. In het tweede deel van de analyse zullen de herinneringen van de generatie die de oorlog meemaakte worden besproken. Daarbij wordt de vraag gesteld of het herinneren op zichzelf een bepaalde ervaring teweeg kon brengen. Tot slot is er nog een aantal zaken die de dynamiek tussen kunstwerk en deelnemers zou kunnen vergroten, bijvoorbeeld het medium, het scheppen van het kunstwerk, bewustwording van de Tweede Wereldoorlog en de opvoering van een traumatische herinnering. Bij deze aspecten worden de volgende vragen gesteld: in welke zin participeerden de deelnemers en welke rol kon hun deelname spelen bij de ervaringen die zij ondervonden?

Samenvattend zal het onderzoek naar de intentie van de kunstenaar, het aspect van herinneren en de dynamiek tussen kunstwerk en vrijwilligers moeten uitwijzen wat de invloed van participatie was op (de ervaringen van) de deelnemende beschouwers bij *The Burning of Zero #BII-120*.

⁵ Elkins 2013, 81. Kerndefinitie Bijlage C. 1.3, affecttheorie.

2. Beschrijving van het werk: *The Burning of Zero #BII-120*

Voorafgaand aan en tijdens het kunstwerk *The Burning of Zero #BII-120* speelden zich een aantal zaken af waardoor het kunstwerk kan worden beschreven in drie fasen. In dit hoofdstuk zullen die als volgt worden besproken. (2.1) Voorafgaand aan het project koos Nakahashi een type vliegtuig en datum die passend waren voor de locatie waar de tentoonstelling plaatsvond. (2.2) De daadwerkelijke performance begon toen de vrijwilligers de sculptuur maakten en ondertussen spraken over herinneringen die sommigen van hen hadden aan de oorlog. Een belangrijk aspect voor de kunstenaar was de overdracht van kennis over de Tweede Wereldoorlog naar volgende generaties, daarom waren zowel mensen aanwezig die de oorlog hebben ervaren, als mensen die nooit een oorlog van dichtbij hebben meegemaakt.⁶ (2.3) Op de laatste dag van de tentoonstelling droegen vijftig vrijwilligers de sculptuur uit het museum en liepen met de *Zero* in een processie door de stad die eindigde op een grasveld nabij de Hawai'i Hall. Daar werd de sculptuur door de kunstenaar tijdens een herdenkingsmoment verbrand. (2.4) Als laatst worden in dit hoofdstuk de beschouwerservaringen van de deelnemers besproken die plaatsvonden gedurende het hele project.

2.1 Datum, locatie en vliegtuig

Nakahashi heeft met zijn kunstwerken uit *Project Zero* steeds het doel om een gebeurtenis uit de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog aan de orde te stellen die nog niet bekend is bij het grote publiek.⁷ De Japanse kunstenaar kiest daarom altijd een datum, type vliegtuig en locatie voor de verbranding die passen bij een bepaalde gebeurtenis of gebeurtenissen. Zo geschiedde het ook in 2006 in Honolulu. *The Burning of Zero #BII-120* werd daar uitgevoerd in een memorabel jaar – vijfenzeestig jaar na de Japanse aanval op Pearl Harbor op 7 december 1941 nabij Honolulu. Bij deze verrassingsaanval kwamen meer dan 2.400 mensen om het leven. Nakahashi wilde echter niet in de eerste plaats de nadruk leggen op deze bekende gebeurtenis. In plaats daarvan wees de kunstenaar op een hiaat in het algemene geheugen door een relatief onbekend incident uit de Tweede Wereldoorlog te herdenken: het *Ni'ihau incident*. Daarbij kwam een Japanse piloot om het leven op 13 december 1941 – precies vijfenzeestig jaar voor de verbranding van de sculptuur op 13 december 2006.⁸

De Japanse *Zero Fighter*-piloot Shigenore Nishikaichi werd vermoord op het kleine haast onbewoonde Hawaïaanse eilandje Niihau.⁹ Toen de Japanse piloot terugkeerde van de

⁶ Nakamura 2011, 170.

⁷ Nakamura 2011, 173.

⁸ Kerner 2006, 4.

⁹ Frank 2010, www.historynet.com/zero-hour-on-niihau.htm (laatst geraadpleegd op 26 maart 2018). Op Niihau leefden in 1941 ongeveer 182 mensen en drie daarvan hadden een Japanse achtergrond.

aanval op Pearl Harbor moest hij om een onbekende reden een noodlanding maken en kwam met zijn vliegtuig op het meest westelijke eiland van Hawaï terecht. Alhoewel de oorlog het dagelijks leven daar niet radicaal had verstoord, waren de inwoners zich zeer bewust van de situatie elders in de wereld. Bovendien behoorden zij tot de bevolking van Verenigde Staten van Amerika en om deze reden namen zij Nishikaichi gevangen. Toen twee bewoners met een Japanse achtergrond probeerden de piloot te laten ontsnappen ontstond er een gevecht. Nishikaichi viel een inwoner aan en dat resulteerde in de dood van deze Amerikaan, de piloot zelf en zijn twee Japans-Amerikaanse handlangers. Deze gebeurtenis had een grote impact op Amerikanen met een Japanse achtergrond in de Verenigde Staten, want onder andere hierdoor besloot President Franklin D. Roosevelt *Executive Order 9006* te ondertekenen: ‘Enforcing the internment of people of Japanese ancestry in the United States for the duration of the war’.¹⁰

De locatie (Honolulu, elf kilometer ten oosten van de marinehaven Pearl Harbor) en de datum (13 december 2006, vijftien jaar na de gebeurtenissen uit de Tweede Wereldoorlog in Hawaï) van *The Burning of Zero #BII-120* spelen dus een belangrijke rol in de betekenis van dit kunstwerk. Zij vormen het historisch kader en het onderwerp van herdenking waaromheen de gehele performance is opgezet door de kunstenaar. Dat herdenken was niet eenzijdig, want enerzijds werd tijdens het project herinnerd aan de Amerikaanse slachtoffers op Hawaï, en anderzijds wilde de kunstenaar ook Japanse getroffenen herdenken. In het bijzonder de piloot Nishikaichi, want de verbranding van de *Zero* gold namelijk onder andere als een soort plaatsvervangend boeddhistisch ritueel om de piloot op gepaste wijze te kunnen cremen.¹¹ Het herdenken tijdens *The Burning of Zero #BII-120* was daarom niet enkel vanuit een Amerikaans of Japans perspectief, maar hielp te herinneren aan oorlogsslachtoffers in het algemeen. Zo blijkt bijvoorbeeld uit een interview met een vrijwilliger dat ook slachtoffers van de Vietnam Oorlog werden herdacht tijdens een andere performance van *Project Zero*.¹²

Ook het type vliegtuig dat Nakahashi gekozen heeft droeg bij aan de betekenis van het kunstwerk. De (Mitsubishi A6M) Zero #BII-120 is namelijk het vliegtuig waarin de piloot Nishikaichi vloog tijdens de aanval op Pearl Harbor en waarmee hij uiteindelijk op Niihau terecht kwam (afb. 4).¹³ Nadat de kunstenaar het type bepaald had maakte hij een plastic schaalmodel (1:32) van het vliegtuig.¹⁴ Deze replica fotografeerde Nakahashi met een macrolens, zodat hij zeer kleine delen van 2 bij 3 mm van het vliegtuig heel gedetailleerd kon

¹⁰ Nakamura 2011, 170.

¹¹ Turner 2011, 74.

¹² Ford 2005, 00:04:11 uur.

¹³ Kerner 2006, 1.

¹⁴ Tent. cat. Honolulu 2006, 1.

vastleggen.¹⁵ De kunstenaar scande als het ware het oppervlak van het vliegtuigje en maakte in totaal 25.000 foto's die de bouwstenen vormden voor de uiteindelijke sculptuur. De foto's werden uitvergroet geprint waardoor de vrijwilligers een nieuwe sculptuur konden maken op ware grootte van het originele vliegtuig uit 1941 (negen meter lang en twaalf meter breed).

2.2 Assemblage en conversatie

Eind oktober 2006 begonnen Nakahashi en de vrijwilligers met het assembleren van de sculptuur. Het duurde ongeveer vijftig dagen tot de sculptuur voltooid was. In een persbericht van de UH Art Gallery werd van tevoren een oproep gedaan om mee te werken aan de performance: 'Build a life-size Japanese Zero airplane out of 25,000 photographs for the exhibition'.¹⁶ Het vliegtuig kreeg langzaam vorm toen de foto's met sellotape aan elkaar werden geplakt en het geheel vervolgens op een frame werd geplaatst (afb. 5 en 6). Hierdoor leek de *Zero* iets boven de grond te zweven en het frame zorgde er ook voor dat de sculptuur niet onder zijn eigen gewicht in zou zakken.¹⁷ Vergeleken met het originele vliegtuig uit de Tweede Wereldoorlog was de kleur een beetje anders, de vorm klopte niet helemaal en de wieken van de propeller hingen naar beneden. Al met al was de correcte nabootsing van het vliegtuig niet het belangrijkste aspect van dit kunstwerk.

De nadruk lag bij dit project ook niet op het voltooide kunstwerk, maar eerder op de conversaties die ontstonden tussen de vrijwilligers.¹⁸ In de aankondiging van de tentoonstelling schreef curator Aaron Kerner: 'Nakahashi hopes that volunteers and visitors will actively engage in building the plane and at the same time, share stories and memories about the war that may have been hidden for years'.¹⁹ Nakahashi's voornaamste reden daarvoor is, volgens de curator, dat door het delen van herinneringen 'new discoveries and understanding will occur'. Uit een weblog die de kunstenaar bijhield tijdens het verloop van de performance blijkt dat Nakahashi zich vaak enigszins afzijdig hield bij de constructie van het vliegtuig. Zo schreef hij op 13 november: 'everyone was talking to each other trying to figure out how to do it without me telling what to do'.²⁰ Dit was cruciaal voor het project, omdat de kunstenaar de vrijwilligers op deze manier met elkaar in contact bracht en ze aanzette om in gesprek te gaan.

¹⁵ Turner 2011, 73.

¹⁶ Kerner 2006, 1.

¹⁷ Nakahashi 2006, 20 November. Hoewel een frame gebruikt is om de sculptuur overeind te houden en als het ware boven de grond te laten 'vliegen' in de tentoonstellingsruimte, is bij de verbranding en tijdens de processie geen spoor van een frame te zien. Het vliegtuig lag voor de verbranding ingezakt op het gras. Vermoedelijk is het frame verwijderd voordat de processie begon.

¹⁸ Nakamura 2011, 173.

¹⁹ Kerner 2006, 4.

²⁰ Nakahashi 2006, 13 November.

Tijdens het assembleren spoorde Nakahashi de deelnemers aan om hun eigen verhalen over de oorlog, of die van hun (groot)ouders, te vertellen. Daarvoor legde hij soms zelfs de assemblage stil. Wanneer de kunstenaar een interessant verhaal hoorde vroeg hij of die vrijwilliger de herinnering wilde herhalen voor de hele groep.²¹ De nadruk kwam hierdoor te liggen op de individuele herinneringen van de vrijwilligers in plaats van op conventionele wijze op het voltooide object. Dat idee werd bovendien versterkt door de uiteindelijke verbranding van het werk, waarbij het kunstwerk werd vernietigd en daardoor alleen de herinneringen zouden overblijven.

De inhoud van die verhalen was niet bekend voor niet-deelnemende beschouwers die het kunstwerk van een afstand bekeken of ervan vernamen via een video-opname. De kunstenaar maakt de verhalen van deelnemers namelijk niet openbaar. Alhoewel de context van de verhalen bekend is – herinneringen uit de oorlog – blijft de inhoud van de herinneringen voor de mensen die niet aan het project deelnamen dus onduidelijk.

2.3 Processie en verbranding

Op 13 december 2006 werd de tentoonstelling afgesloten met een herdenking zoals staat beschreven in de aankondiging van de tentoonstelling.²² Om half twee in de middag werd de sculptuur door ongeveer vijftig vrijwilligers uit de UH Art Gallery gedragen en ging de *Zero* in een processie door de stad (afb. 7). Ze liepen eerst naar het Vredesmonument en na een tocht van dertig minuten kwamen zij aan bij de Hawai'i Hall. Historisch gezien is dat een belangrijke plaats, omdat daar in de Tweede Wereldoorlog een bunker stond ter bescherming tegen Japanse bombardementen. Daar legden de vrijwilligers de sculptuur op het gras. De vleugels lagen plat op de grond, de romp was ingezakt en de wieken van de propeller en de staart hingen naar beneden. De sculptuur lag daar alsof ze net was neergestort (afb. 3 + 4).

Ongeveer tweehonderd toeschouwers kwamen bijeen om te zien hoe de kunstenaar de *Zero* in brand zette met een grote gasbrander. Eerst de rechtervleugel, toen de romp en de linkervleugel. Het duurde niet langer dan tien minuten voordat de sculptuur volledig werd verwoest. 'The Zero caught fire very fast and it was really hot' schreef Nakahashi in zijn weblog. 'This was the fastest burning I had ever experienced'. De brandweer was aanwezig maar zij doofde het vuur niet. De as werd weggeblazen door de wind en het brandmerk dat achterbleef in het gras deed de toeschouwers herinneren aan de schaduwen van de vliegtuigen die in 1941 over Honolulu vlogen (afb. 8 + 9).²³ Nakahashi zei over de vernietiging van de

²¹ Nakamura 2011, 173.

²² Kerner 2006, 2.

²³ Nakahashi 2006, 14 December.

sculptuur, dat hoewel het object verdwijnt, de herinnering blijft bestaan, en hij geloofde dat de herinnering aan het project zelfs sterker werd door de verbranding van het vliegtuig.²⁴

2.4 Beschouwerservaringen

In deze paragraaf worden de ervaringen van de deelnemers van *Project Zero* behandeld. Uit de weblog die Nakahashi tijdens het project in Honolulu bijhield blijkt dat het kunstwerk uiteenlopende reacties bij de deelnemers teweegbracht. Zij waren verheugd om mee te werken, maar konden ook door droefheid of op andere manieren tijdens het project worden aangedaan. Dat is ook terug te lezen in de commentaren die sommige vrijwilligers onder de blogs van de kunstenaar hebben geplaatst. Die ervaringsverslagen zijn echter te summier om een overtuigende analyse te kunnen formuleren. Ik zal daarom ook een beroep doen op ervaringsverslagen van andere uitvoeringen van *Project Zero*. Het concept en de uitvoering waren steeds hetzelfde en daardoor zullen de beschouwerservaringen ook ongeveer gelijk zijn geweest.

Caroline Turner schreef dat ‘Zero Project has continued to evoke extraordinarily positive responses from audiences wherever shown’.²⁵ Dat is ook af te lezen aan de reacties van de deelnemers van het project in Honolulu: ‘Focusing on such a project is a really nice experience. Every day as a volunteer, you can get along with team's colleagues, and you can make amazing art. Great.’ ‘It has been my pleasure being able to participate in this project. Working on the Zero at night has been a nice relaxing way of ending a day. I also enjoy a group of people that I work with as much as the project itself. Thank you for providing this wonderful experience.’²⁶

Daartegenover werden de deelnemers ook met droefheid aangedaan, bijvoorbeeld Sarah Richmond (vrijwilliger bij de uitvoering van *Project Zero* in Portland in 2016). Zij had het over ‘Zero Project’s sense of communal mourning’.²⁷ Dat kon volgens Turner ontstaan doordat tijdens de projecten het lijden werd herinnerd ‘by recovering searingly painful and traumatic memories’.²⁸ In Honolulu werd ook getreurd, bijvoorbeeld door de kunstenaar en een vrijwilliger wiens vader Zeropiloot was geweest tijdens de oorlog. Nakahashi schreef daarover: ‘I was told that she cried while the zero burned. I lost words as I faced her’.²⁹ De kunstenaar werd blijkbaar geraakt door het verdriet van de vrijwilliger. Dat is iets wat hij eerder ook benoemde in een interview over het project in Massachusetts: ‘I am always moved

²⁴ Ford 2005, 00:07:55 uur.

²⁵ Turner 2011, 73.

²⁶ Nakahashi 2006, 3 november.

²⁷ Richmond 2016, <http://www.reedthegrail.com/newsandfeatures/2016/3/3/not-repetition-but-reimagination-the-zero-project-at-reed> (laatst geraadpleegd op 8 maart 2018).

²⁸ Turner 2011, 83.

²⁹ Nakahashi 2006, 14 december.

by the depths of their emotions.’³⁰ En een vrijwilliger van datzelfde project zei: ‘I have not lived through any war[...], but I am truly touched.’³¹ De deelnemers inclusief de kunstenaar werden blijkbaar ‘geraakt’ tijdens de projecten.

De vrijwilligers werden bevangen door emotie, maar konden ook op een andere manier geraakt worden, bijvoorbeeld door een ‘sense of belonging’. Richmond schreef daarover: ‘While the project is Nakahashi’s in many respects, it also belongs to each of its successive creators’.³² Nog een andere ervaring werd beschreven door Ollman tijdens een project in Los Angeles. Zij schreef dat de verbranding zorgde voor een ‘visceral unease, akin to witnessing the wreckage of a crash landing [...] allowing for more immediate perspectives on the experience of war and its aftermath’.³³ Kook-Anderson schreef dat ook de verbranding in Portland ‘a very strong impact’ had gemaakt op de deelnemers en het was volgens haar bovendien ‘a rare experience to think of the disappearance of an object while making that very object’.³⁴

Uit de beschrijvingen van *Project Zero* kan niet één overkoepelende ervaring bij het kunstwerk worden vastgesteld. De ervaringen bij het kunstwerk waren juist veelzijdig en dat maakt het interessant om die ervaringen te onderzoeken. Dat samen met de sterke nadruk op herinnering bij *The Burning of Zero #BII-120* geeft aanleiding om het kunstwerk te beschouwen in het licht van het onderzoek van Jill Bennett. Zij onderzocht de rol die herinnering kan spelen bij de beschouwerservaringen van hedendaagse (performance)kunst met behulp van de affecttheorie.

³⁰ Ford 2005, 00:01:00 uur.

³¹ Ford 2005, 00:03:50 uur.

³² Richmond 2016, <http://www.reedthegrail.com/newsandfeatures/2016/3/3/not-repetition-but-reimagination-the-zero-project-at-reed> (laatst geraadpleegd op 8 maart 2018).

³³ Ollman 2005, <http://articles.latimes.com/2005/sep/16/entertainment/et-galleries16> (laatst geraadpleegd op 8 maart 2018).

³⁴ Kook-Anderson 2016, <http://www.orartswatch.org/zero-project-fighter-plane-as-art/> (laatst geraadpleegd op 8 maart 2018).

3. Theoretisch kader

In dit hoofdstuk worden twee theoretische noties besproken die zullen worden gebruikt om de impact van participatie bij *The Burning of Zero #BII-120* van Nakahashi te onderzoeken. Eerst wordt het artistieke concept van relationele esthetiek besproken, omdat daarbij participatie een belangrijke rol vervult. Vervolgens zal de affecttheorie worden behandeld, omdat dat kan helpen om de beschouwerservaring van *Project Zero* beter te kunnen begrijpen.

3.1 Relationele esthetiek

Relationele esthetiek is een concept dat in de jaren negentig van de vorige eeuw werd geïntroduceerd door Nicolas Bourriaud. De Fransman gebruikte de term *esthétique relationnelle* (relationele esthetiek) om kunstwerken aan te duiden waarbij participatie van beschouwers het hoofdkenmerk is. Kunstwerken die worden vormgegeven volgens deze relationele esthetiek thematiseren de sociale context door de interacties die plaatsvinden tussen deelnemers.³⁵ Het kunstwerk bestaat door de interactie van de deelnemers met het kunstwerk en met elkaar. Zij maken de productie van het kunstwerk mogelijk en daardoor is het proces veel belangrijker dan het (eind)product. Kunstenaars doen met relationele kunstwerken een poging om kleinschalig concrete veranderingen teweeg te brengen.³⁶

Alhoewel relationele kunst grote verschillen in uitvoering kent is de gemene deler de nadruk op de gemeenschappelijke deelname in een ontmoetingsruimte. Janneke Wesseling stelde in *De volmaakte beschouwer* (2013) de vraag wat de aard van beschouwerschap is voor relationele kunst. Er bestaat discussie over de manier waarop interactie tussen beschouwer en kunstwerk plaatsvindt, maar over het algemeen wordt aangenomen dat de beschouwer bij relationele esthetiek meer dan alleen een visuele interactie heeft met het kunstwerk. Wesseling stelde: ‘Kijken is niet genoeg, de beschouwer moet iets doen, een handeling verrichten of deelnemen aan een proces of aan een gebeurtenis, om het kunstwerk te kunnen ervaren’.³⁷

³⁵ Bourriaud 2010, 113.

³⁶ Wesseling 2013, 210.

³⁷ Wesseling 2013, 213.

3.2 De affecttheorie

Sinds het begin van dit millennium is binnen de cultuurwetenschappen steeds meer aandacht voor de ervaring van de beschouwer. Daarbij doen veel onderzoekers een beroep op affect.³⁸ Er wordt daarom ook wel gesproken van een *affective turn*. Maar, wat is affect eigenlijk? De meest recente opvatting van affect is kortgezegd: De ervaring van een intensiteit in het lichaam, voordat het gekwalificeerd wordt als emotie.³⁹ In deze beschrijving staat affect niet gelijk aan emotie of gevoel, zoals het in de dagelijkse taal veelal wel wordt gebruikt. Om dat te begrijpen zal eerst een korte geschiedenis van de affectenleer worden geschetst en zal ik vervolgens een poging doen om de huidige opvatting van de affecttheorie te beschrijven. Daarna zullen de overwegingen van Jill Bennett uiteen worden gezet. Zij beschreef de relatie tussen beschouwerservaringen en (traumatische) herinneringen met behulp van de affecttheorie.

3.2.1 Geschiedenis van affect

Affecttheorie is ontstaan in de zeventiende eeuw toen Baruch Spinoza (1632-1677) over affect schreef in zijn *Ethica* (1678). De filosoof onderzocht daarin de relatie tussen lichaam en geest. ‘Onder affecten versta ik’ schreef Spinoza, ‘aandoeningen van het lichaam die het vermogen tot handelen van het lichaam vergroten of verkleinen, [...] en tegelijk de ideeën van deze aandoeningen’.⁴⁰ Zijn onderzoek richtte zich in hoofdzaak op het handelen van de mensen en de oorzaken die daaraan ten grondslag liggen, schreef Maarten van Buuren in het commentaar bij zijn vertaling van *Ethica* (2017).⁴¹

Het is een grote stap van de zeventiende eeuw naar Gilles Deleuze en Felix Guattari, maar ook een belangrijke stap, want zij introduceerden het gebruik van de affecttheorie in het onderzoek naar kunst. Daarnaast initieerde Deleuze dat affect niet alleen de menselijke eigenschap is om te ervaren, zoals Spinoza veronderstelde, maar dat er een wisselwerking plaats kan vinden tussen mensen en objecten. Zo schreef hij dat affect zich ook manifesteren in en als een kunstwerk.⁴² De interactie met het kunstwerk kan zo een ervaring van affect teweegbrengen bij de beschouwer.

In de twintigste eeuw waren Deleuze en Guattari nog uitzonderingen in het onderzoek naar de lichamelijke ervaring van beschouwers van kunstobjecten. Sinds dit millennium doen echter steeds meer auteurs in de geesteswetenschappen een beroep op theorieën over affect in

³⁸ Zie Gregg en Seigworth, *The affect theory reader*, 2010.

³⁹ Kerndefinitie Bijlage C. 3.1, affect.

⁴⁰ Spinoza 2017, 149.

⁴¹ Spinoza 2017, 208.

⁴² Williams 2014, 1.

hun onderzoek.⁴³ Bij deze zogenaamde affective turn, is de nadruk komen te liggen op de ervaring, in plaats van de voorheen gebruikelijke methoden om kunst als teken of representatie te onderzoeken, zoals in de semiotiek. De meest toonaangevende auteur voor de affective turn is de filosoof Brian Massumi.

Massumi erkent in 'The autonomy of affect' de problemen die komen kijken bij een methode die zich afzet tegen representatie en het teken als primair onderwerp van het onderzoek. De filosoof schreef: 'There is no cultural-theoretical vocabulary specific to affect'.⁴⁴ Dat is volgens Massumi ook niet mogelijk, omdat het buiten het begrip van representatie en taal ligt, want anders zou het terugvallen in 'tekens' waartegen Massumi affect juist wil afzetten. Ook Gregory Seigworth en Melissa Gregg zien de moeilijkheden van de affecttheorie, als zij in hun poging affect te vatten in *The affect theory reader* (2010) schrijven: 'There is no single, generalizable theory of affect: not yet, and (thankfully) there will never be'.⁴⁵ Er is dus noch een theoretisch vocabulaire voor affect, noch bestaat er een eenduidige theorie van affect. Dat samen maakt de inzet van affecttheorie lastig bij kunst- en cultuurhistorisch onderzoek.

Toch zijn er aanknopingspunten die het interessant maken affect te onderzoeken in relatie tot het kunstwerk van Nakahashi, bijvoorbeeld om de oorsprong van reacties bij de deelnemende beschouwers van het kunstwerk te kunnen verklaren. Het onderscheid en tegelijk de verbinding die Massumi maakte tussen affect en emotie kan daar wellicht bij van pas komen, evenals het onderzoek van Jill Bennett dat een verband legt tussen herinnering en beschouwerservaringen.

3.2.2 De affecttheorie

In de literatuur over affect(theorie) worden woorden zoals affect, emotie, gevoel, ervaring en intensiteit vaak door elkaar gebruikt. Soms krijgen zij dezelfde betekenis en soms worden zij juist gebruikt om een verschil aan te geven. Om de warboel van begrippen en noties in deze tekst te voorkomen zal zoveel mogelijk een eenduidige betekenis aan de begrippen worden gegeven. Daarom volgt nu een uitleg over affect in de meest algemene zin: De affecttheorie is een poging om de lichamelijke ervaring van een persoon van de omgeving beter te leren begrijpen. Om die ervaring te vatten kunnen volgens mij vier fasen worden onderscheiden: er is "iets", dat brengt een *intensiteit* over, vervolgens *percipieert* een persoon die intensiteit, en uiteindelijk geeft die persoon daar *betekenis* aan.

⁴³ Zie Gregg en Seigworth, *The affect theory reader*, 2010.

⁴⁴ Massumi 2002, 27. Oorspronkelijk gepubliceerd als artikel: B. Massumi, 'The autonomy of affect' *Cultural critique*, Vol. 31 (1995), 2, pp. 83-109.

⁴⁵ Gregg 2010, 3.

Om te beginnen is er “*iets*” dat affect teweegbrengt. Dat kan in werkelijkheid alles zijn – een ding, een gebeurtenis, een geluid en zelfs de afwezigheid van “*iets*” (bijvoorbeeld de afwezigheid van licht). Het is niet helemaal duidelijk of het altijd zintuigelijk waarneembaar is. Er kan bijvoorbeeld “*iets in de lucht hangen*”, wat angst kan veroorzaken bij de ontvanger. Dan is het niet in termen van zintuigelijke waarneming te vatten. Als het “*iets*” affect overbrengt dan heet het ‘affectief’, of heeft het een ‘affectieve werking’. Vaak werken verschillende dingen samen om affect te bewerkstelligen, zoals bij de bekende toespraak van Martin Luther King, waarbij de speech en het applaus van een grote menigte voor een intensiteit zorgen, of bij een film waarbij het beeld, het geluid en het trillen van de stoelen samenwerken.⁴⁶ Het is daarom lastig om vast te stellen wat dat “*iets*” precies is en welk onderdeel of welke aspecten van dat “*iets*” een reactie teweegbrengen.

Als tweede, brengt dat “*iets*” een *intensiteit* over.⁴⁷ Deze intensiteit heeft het “*iets*” verlaten, maar is nog buiten het lichaam van de ontvangende persoon. Deze term werd geïntroduceerd door Massumi. Hij beschreef intensiteit als: ‘The strength or duration of the image’s effect’.⁴⁸ Het is een theoretisch begrip om ‘the gap between content and effect’ te duiden. Alhoewel Massumi onderstreept dat intensiteit niet zintuigelijk is, is het volgens mij het best te vergelijken met geluidsgolven die onderweg zijn van de bron van het geluid naar het oor van de ontvanger. In de context van affect wordt intensiteit als volgt omschreven: ‘It exists outside of the body, beyond emotion, feelings, and even cognition.’⁴⁹ Ook andere auteurs schrijven dat intensiteit ‘beyond’ – voorbij – emotie, gevoel en kennis is.⁵⁰ Ik zou echter willen stellen dat intensiteit daar juist aan voorafgaat, want bij de vierde fase zal blijken dat emotie dan pas wordt gevormd.

De derde fase vindt plaats als de intensiteit aankomt bij de ontvanger en deze persoon de intensiteit van dat “*iets*” percipieert. Op grond van de door mij geraadpleegde literatuur noem ik dat de *ervaring van affect*.⁵¹ Hier is nog geen sprake van emotie, maar van een ervaring die zich in het lichaam manifesteert. Massumi gelooft dat de persoon intensiteit in de huid percipieert, in een interactieve relatie tussen lichaam en omgeving.⁵² Het kan een rilling zijn, maar het kan ook dieper in het lichaam tot uitdrukking komen, bijvoorbeeld als een onderbuikgevoel.

⁴⁶ French 2014, 354.

⁴⁷ Kerndefinitie Bijlage C. 3.2, intensiteit.

⁴⁸ Massumi 2002, 24.

⁴⁹ Harrelson 2014, 1.

⁵⁰ Gregg 2010, 1, en French 2012, 341.

⁵¹ Kerndefinitie Bijlage C. 3.3, ervaring van affect.

⁵² Massumi 2002, 25.

De ervaring van affect wordt echter niet altijd opgemerkt, meestal niet zelfs. We ondervinden intensiteit namelijk van alle dingen om ons heen, affect is dus alom aanwezig. Alleen wanneer de intensiteit groot is zal de ontvanger daar iets van merken en pas dan wordt deze direct daarna cognitief verwerkt. Daarvóór functioneert affect zonder inmenging van cognitie. Volgens Massumi is affect om deze reden ‘a nonconscious, never-to-be conscious autonomic remainder’.⁵³ Als de ervaring van affect cognitief wordt verwerkt, dan vindt de *actualisering van affect* plaats – de vierde en laatste fase. Daarbij geeft de persoon betekenis aan de ervaring. De ervaring van affect wordt dan in de hersenen cognitief verwerkt en vervolgens kan emotie ontstaan.

3.2.3 Affect en emotie

Alhoewel in het dagelijks taalgebruik affect wordt gebruikt als synoniem voor emotie, maakte Massumi een strikt onderscheid tussen de twee.⁵⁴ Massumi omschrijft emotie namelijk als: ‘The sociolinguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal’.⁵⁵ Voor hem is *emotie* ‘a subjective content’, iets persoonlijks. Affect daarentegen is ‘unqualified’ en ‘not ownable’, en dus niet-persoonlijk.⁵⁶ De ervaring van affect kan wel leiden tot een persoonlijke emotie, als deze door semantische of semiotische interpretatie begrip en betekenis krijgt. Ter verduidelijking het voorbeeld van het aanschouwen van een horrorfilm. Daar kan de spanning die wordt opgebouwd door filmische strategieën zorgen voor een schrikreactie en kippenvel – ervaring van affect – en vervolgens angst – emotie – bij de beschouwer als deze de schrikreactie gaat duiden in het bewustzijn. De ervaring van affect is in het lichaam te lokaliseren en functioneert autonoom. Er is dus een onderscheid tussen enerzijds emotie als linguïstische en cognitieve actualisering van een ervaring in het bewustzijn, en anderzijds de autonome affectieve lichamelijke perceptie in het niet-bewustzijn.

3.2.4 Herinnering

In *Empathic vision* (2005) implementeerde Jill Bennett de affecttheorie bij haar onderzoek naar hedendaagse (performance)kunst en traumatische herinneringen. Theoretici die zich bezighielden met trauma en herinnering hadden tot dan toe nog maar weinig aandacht voor performancekunst, schreef Bennett. Ze voegde daaraan toe: ‘Yet [in performance art], we find

⁵³ Massumi 2002, 25.

⁵⁴ VanDale.nl, affect: emotie of gevoel mbt. een specifieke toestand of gebeurtenis.

⁵⁵ Massumi 2002, 28.

⁵⁶ Massumi 2002, 28. Kerndefinitie Bijlage C. 3.4, emotie.

a long tradition of engagement with affect and immediate experience [...] as fundamental components of a dynamic between the artwork and the spectator'.⁵⁷

Bennett merkte op dat bij veel kunstwerken trauma vaak verscholen zit in het werk. Trauma komt namelijk meestal niet in het narratief tot uitdrukking. Ondanks dat die kunst niet het trauma zelf als onderwerp heeft, worden in dit soort werken processen bij de beschouwers opgeroepen die vergelijkbaar zijn met traumatische herinneringen. Die processen zijn vaak niet meteen herkenbaar, omdat zij tot uitdrukking komen in de affectieve dynamiek tussen kunstwerk en beschouwer.⁵⁸ Bennett stelde daarom niet de vraag 'what does it mean?' of 'what trauma is depicted', maar in plaats daarvan stond de vraag 'how does it work?' centraal in haar onderzoek.⁵⁹

Voordat Bennett de beschouwerservaringen verklaarde maakte zij een onderscheid tussen twee type kunstwerken. Enerzijds kunstwerken die een gebeurtenis re-presenteren of op narratieve wijze herhalen, en anderzijds werken die een poging doen om de ervaring van een (traumatische) gebeurtenis of herinnering over te brengen op de beschouwer. De laatste kunstwerken, die Bennett 'the art of sense memory' noemt, 'registers the lived process of memory' en 'does not make a claim to represent originary trauma – the cause of the feeling – but to enact the state or experience of post-traumatic memory. [...] Traumatic memory is, in this regard, resolutely an issue of the present.'⁶⁰

Bennet ontleent hier de notie van traumatische herinnering aan Pierre Janet (1859-1947). Deze psychiater en filosoof maakte in het begin van de vorige eeuw een onderscheid tussen 'narratieve herinnering' en 'traumatische herinnering'. Narratieve herinneringen bestaan 'uit de mentale constructies die mensen aanwenden om hun ervaringen te kunnen begrijpen. Alledaagse ervaringen worden automatisch in al bestaande mentale constructies geassimileerd'.⁶¹ Die herinnering is retrospectief. Echter, niet alle ervaringen kunnen op deze manier worden geassimileerd, bijvoorbeeld angstaanjagende ervaringen. 'De herinnering van ervaringen die niet kunnen worden geïntegreerd, worden op een andere manier opgeslagen. Ze zullen niet onder normale voorwaarden 'oproepbaar' zijn.'⁶² Een 'traumatische herinnering' kan dus eigenlijk niet worden gezien als herinnering. Het maakt herinneren op 'normale' wijze namelijk onmogelijk, want 'traumatic or extreme affective experience [...] resists such processing.'⁶³ Janet stelde dat trauma een gefaalde ervaring is en dat maakt het

⁵⁷ Bennett 2005, 23.

⁵⁸ Bennett 2005, 1.

⁵⁹ Bennett 2005, 45.

⁶⁰ Bennett 2005, 40.

⁶¹ Van Alphen 2004, 18.

⁶² Van Alphen 2004, 19.

⁶³ Bennett 2005, 23.

onmogelijk om zo'n ervaring vrijwillig te herinneren. 'Daarom hebben herbelevingen van de traumatische gebeurtenis nooit een narratieve vorm. Ze worden niet verteld, maar opnieuw geleefd.'⁶⁴

Net zo, kan volgens de filosoof en psycholoog William James (1842-1910) emotie niet herinnerd worden, maar alleen herbeleefd. 'We don't remember grief or ecstasy, but by recalling a situation that produces those sensations, we can produce a new bout of emotion.'⁶⁵ Volgens Bennett gebeurt dat, omdat affect dan zorgt voor een 'real-time somatic experience'.

Belangrijk om te beseffen is dat het in deze tekst om kunst gaat. Kunst zal nooit het echte gevoel van een traumatische ervaring of een posttraumatische herinnering kunnen overbrengen op de beschouwer, zoals die in werkelijkheid wordt beleefd. In dit perspectief doet de theorie van Bennett denken aan die van Lyotard over het sublieme. Beide theorieën doen een poging om ervaringen van kunstbeschouwers te verklaren die voortkomen uit werken die iets tonen wat eigenlijk niet re-presenteerbaar is. De vraag 'how does it work?' van Bennett kan hierom met andere woorden beschreven worden als: Wat kan een kunstenaar doen om de beschouwers een glimp te geven van een traumatische herinnering?

Als voorbeeld gebruikt Bennett veelvuldig Charlotte Delbo, die haar gevangenschap in Auschwitz beschreef in *Auschwitz, et après*. De tekst is niet zomaar een weergave van de historische gebeurtenissen, maar Delbo beschreef haar persoonlijke herinnering van het vernietigingskamp. Belangrijk daarbij is dat die herinneringen in het heden plaatsvonden. Dat blijkt uit een analyse van de tekst door Ernst van Alphen in *Schaduw en spel* (2004). Hij beschreef dat Delbo Auschwitz naar het heden brengt door onder andere het toepassen van wisselingen van perspectief van verschillende ik-personages en door dezelfde gebeurtenis eerst te beschrijven vanuit de eerste en dan ineens in de derde persoon. Maar ook, door heel nadrukkelijk de tekst in het heden te plaatsen, zoals met de zin 'op dit moment zit ik in een café te schrijven', waardoor opeens blijkt dat ze een herinnering beschrijft en niet de daadwerkelijke ervaring.⁶⁶ Van Alphen schrijft dat de tekst van Delbo 'niet meer een verhaal 'over' een ervaring [is], maar – als het ware – de ervaring aan den lijve'.⁶⁷ De ervaring van een traumatische herinnering, waarbij zij niet in staat is haar ervaringen op 'normale' wijze, retrospectief, te beschrijven.

Volgens Bennett wordt door de manier van schrijven een gedeelte van het trauma van Delbo op de beschouwer overgebracht. Ze schreef haar herinneringen op in de directe rede en daardoor werd de Holocaust present gesteld. De affectieve dynamiek in de tekst kon er

⁶⁴ Van Alphen 2004, 19. Kerndefinitie Bijlage C. 3.5, traumatische herinnering.

⁶⁵ Bennett 2005, 22.

⁶⁶ Van Alphen 2004, 27.

⁶⁷ Van Alphen 2004, 26.

hierdoor voor zorgen dat de lezer de tekst als het ware in het heden kon ervaren. Vergelijkbaar kan een schilderij of performancekunstwerk een beschouwerservaring veroorzaken. ‘Sensation is what is being painted’ schreef Deleuze. Bennett gebruikte dit citaat om te verklaren dat een kunstenaar in de behandeling van het medium affect kan veroorzaken.⁶⁸ De beschouwer wordt geraakt, of voelt misschien de pijn in zichzelf door de wijze waarop het schilderij is geschilderd of een performance is uitgevoerd. Een effectieve manier bij performancekunst, blijkt uit de tekst van Bennett, is het presentstellen van traumatische herinneringen. Een kunstwerk re-presenteert daarbij niet het onaanschouwelijke of een abjecte daad, maar in plaats daarvan stelt het kunstwerk de beschouwer in de gelegenheid om zich op affectieve wijze te identificeren met ‘iets’ in het kunstwerk. Daardoor kan de beschouwer de intensiteit van het kunstwerk in het lichaam ervaren.⁶⁹

Om de ervaringen van beschouwers van kunstwerken die zich bezighouden met traumatische herinnering te doorgronden, is het dus de vraag hoe de affectieve dynamiek tussen kunstwerk en beschouwer wordt veroorzaakt. De vraag die bij het kunstwerk van Nakahashi gesteld moet worden is dus: Wat waren elementen in de structuur van het kunstwerk die ervoor zouden kunnen zorgen dat een traumatische herinnering aan de Tweede Wereldoorlog deels kon worden overgebracht op de (deelnemende) beschouwers, om hen een – weliswaar sterk afgezwakte – ervaring van een traumatische herinnering te kunnen laten ervaren?

⁶⁸ Bennett 2005, 37.

⁶⁹ Bennett 2005, 38.

4. Analyse

In welke zin was participatie van invloed op (de ervaringen van) de deelnemende beschouwers bij het uitvoeren van *The Burning of Zero #BII-120* van Katsushige Nakahashi? Om die vraag te beantwoorden zal in deze analyse eerst de intentie van de kunstenaar worden besproken. Daarbij wordt behandeld wat Nakahashi met dit project wilde bereiken en welke rol participatie daarbij speelde. Daarna worden de herinneringen van de oorlogsgeneratie belicht en wordt de vraag gesteld waartoe die herinneringen aan de oorlog konden leiden. Tot slot wordt de dynamiek tussen het kunstwerk en de vrijwilligers van verschillende kanten belicht. Daarbij staan de volgende vragen centraal: In welke zin participeerden de deelnemers en welke rol speelde hun deelname bij de ervaringen die zij ondervonden?

4.1 Intentie van de kunstenaar

Het hoofdthema van *Project Zero* was het herdenken van de Tweede Wereldoorlog en specifiek voor *The Burning of Zero #BII-120* de gebeurtenissen die toen plaatsvonden op Niihau en rondom Honolulu. Caroline Turner schreef dat Nakahashi *Project Zero* begon, omdat volgens de kunstenaar naoorlogse generaties in Japan weinig kennis hadden over de Tweede Wereldoorlog.⁷⁰ De kunstenaar wilde de lacunes in het publieke geheugen adresseren door specifieke gebeurtenissen te herdenken. In Honolulu werd daartoe het relatief onbekende incident in Niihau herdacht.

Een andere aanleiding voor de kunstenaar om specifieke gebeurtenissen uit de oorlog te willen herdenken kan zijn geweest dat steeds meer ooggetuigen van de oorlog vijftien jaar na de aanval op Pearl Harbor overleden. Het was daarom onvermijdelijk dat de generatie die de oorlog meemaakte binnen enkele decennia zou sterven. Daardoor zouden ook de persoonlijke herinneringen aan de oorlog verdwijnen. Een gevolg daarvan is dat nog slechts een bemiddeld, op latere generaties overgebracht, publiek geheugen van de oorlog zal overblijven.

4.1.1 Ervaringswetenschap

Volgens Jessica Nakamura is het algemene of publieke geheugen gebaseerd op ‘how history is documented through public venues such as monuments and war memorials, museums, artistic representations and popular culture’.⁷¹ Daarbij ligt de nadruk meestal op de grote lijnen en publieke figuren, maar niet op de persoonlijke ervaringen van de ‘gewone’ burgers.

⁷⁰ Turner 2011, 69.

⁷¹ Nakamura 2011, 170.

Door de mensen uit de oorlogsgeneratie hun eigen ervaringen te laten delen tijdens het project, benadrukte Nakahashi juist de persoonlijke herinneringen. De naoorlogse generatie kon daarvan leren, omdat de persoonlijke ervaringen die werden gedeeld niet beschreven zijn in de meeste geschiedenisboeken, want daar ligt juist vaak de nadruk op het algemene geheugen.

Om de ervaringswetenschap van de oorlog te behouden was het een voorwaarde dat zowel mensen van de oorlogsgeneratie, als van naoorlogse generaties bij het project aanwezig waren. Nakahashi nodigde daarom specifiek mensen uit om te participeren, zoals een groep van honderd veteranen van de Tweede Wereldoorlog.⁷² Hun aanwezigheid van enkele dagen was belangrijk voor de overdracht van kennis. Die overdracht vond plaats tijdens de assemblage van de sculptuur terwijl de vrijwilligers met elkaar spraken over de oorlog. Soms legde Nakahashi de assemblage stil en vroeg een vrijwilliger om een herinnering voor de hele groep te herhalen. Daarnaast werd ook een symposium georganiseerd tijdens het project waar werd gesproken over persoonlijke ervaringen uit de oorlog.

Het delen van kennis vond niet alleen plaats tussen de generaties, want ook binnen de oorlogsgeneratie zelf heerste veel onwetendheid over hoe de ‘ander’ de oorlog had ervaren. Zowel vrijwilligers uit Japan als uit de Verenigde Staten spraken over hun eigen ervaringen uit de oorlog.⁷³ Het gezamenlijk herdenken en luisteren naar de ervaringen van de ander, zorgde er volgens Nakamura voor dat de deelnemers uit verschillende generaties en landen ‘[thought] about themselves in relation to viewers from different countries’.⁷⁴ Oorlog is volgens Nakahashi namelijk ‘a negative dialogue between countries, but when both sides reach a point where they recognize the great hardship and the horrors of fighting, it is possible to have a more positive dialogue’.⁷⁵

De positieve dialoog die tijdens de assemblage van *Zero #BII-120* werd gevoerd was mogelijk, omdat het kunstwerk niet ging over winnaars en verliezers, maar in plaats daarvan werd, zowel aan Japanse als Amerikaanse zijde, het verlies van dierbaren herinnerd.⁷⁶ Door de overdracht van persoonlijke herinneringen te benadrukken kon Nakahashi voorkomen dat de kennis over hoe de oorlog werd ervaren op dat moment helemaal verloren ging. Deze vrijwilligers die de oorlog nog hadden meegemaakt zorgden er met hun deelname voor dat de kunstenaar zijn doel kon bereiken, want zij waren de laatste generatie die kon spreken over de Tweede Wereldoorlog ‘in terms of their own involvement’.⁷⁷

⁷² Van deze groep veteranen is niet bekend of zij uit de Verenigde Staten of Japan afkomstig waren.

⁷³ Nakamura 2011, 170.

⁷⁴ Nakamura 2011, 174.

⁷⁵ Nakamura 2011, 174.

⁷⁶ Turner 2011, 77.

⁷⁷ Turner 2011, 69.

4.1.2 Gevolgen van de relationele esthetiek

Nakahashi wilde de naoorlogse generatie iets leren over de oorlog. In de woorden van Wesseling zou Nakahashi ‘kleinschalige en concrete’ veranderingen teweeg hebben willen brengen, wat een kenmerk is van relationele kunst.⁷⁸ De kunstenaar deed dat enerzijds door verschillende groepen deelnemers samen te brengen en zo de sociale context waarin de interacties plaatsvonden te thematiseren. En anderzijds door het project kleinschalig te houden.

Twee concrete veranderingen die Nakahashi bereikte waren dat de kennis over de oorlog werd vergroot en dat de Tweede Wereldoorlog gezamenlijk werd herdacht door Amerikanen en Japanners. In de jaren na de oorlog was een gezamenlijke herdenking nog niet denkbaar.⁷⁹ In 2006 echter, stonden Amerikanen en Japanners samen stil bij de gebeurtenissen rond de Grote Oceaan en herdachten zij de slachtoffers die aan beide kanten vielen, zowel de Amerikaanse slachtoffers van de aanval op Pearl Harbor, als de Japanse piloten die daarbij omkwamen en specifiek Nishikaichi die enkele dagen later op Niihau werd gedood.⁸⁰

Nakahashi hield het kunstwerk kleinschalig doordat de verhalen slechts in kleine en relatief besloten kring werden gedeeld en niet verder werden verspreid. Daardoor heeft alleen de kleine groep vrijwilligers kennis kunnen nemen van oorlogservaringen. De kunstenaar noemde geen reden waarom hij de conversaties niet wilde publiceren. Hij benoemde echter wel een gevolg daarvan, namelijk dat niet iedereen het kunstwerk kon begrijpen. ‘Nakahashi even thinks that only the few persons who actually participate in the projects themselves might come to understand their meaning, and probably not even all of them.’⁸¹ Hieruit blijkt dat deelname aan het kunstwerk een vereiste was – maar geen garantie bood – om het kunstwerk te kunnen begrijpen.

Het doel van de kunstenaar om de naoorlogse generaties over de oorlog te leren en zo lacunes in het publieke geheugen op te vullen is dus in zekere zin geslaagd. Dat bereikte de kunstenaar door tijdens de assemblage van *Zero #BII-120* een ‘positieve dialoog’ te laten voeren door mensen uit verschillende generaties en landen. Daardoor was in een kleine kring van vrijwilligers de overdracht en uitwisseling van kennis mogelijk, wat uiteindelijk zorgde voor meer begrip voor de ander.⁸² Daarnaast kan uit de opmerking van Wesseling over

⁷⁸ Wesseling 2013, 210.

⁷⁹ Desmet 2016. Pas tien jaar later, in 2016, was voor het eerst een premier van Japan in Hawaii om de aanval op Pearl Harbor te herdenken. Bovendien was Obama in datzelfde jaar de eerste Amerikaanse president die Hiroshima bezocht.

⁸⁰ Turner 2011, 74.

⁸¹ Turner 2011, 76.

⁸² Nakamura 2011, 174.

relationele kunst worden opgemaakt dat deelname aan *The Burning of Zero #BII-120* er niet alleen voor kon zorgen dat deelnemers het kunstwerk konden begrijpen, maar ook dat zij het kunstwerk alleen door deel te nemen konden ervaren. ‘De beschouwer moet iets doen, een handeling verrichten of deelnemen aan een proces of aan een gebeurtenis, om het kunstwerk te kunnen ervaren.’⁸³

4.2 Herinneringen aan de Tweede Wereldoorlog

De herinneringen van de vrijwilligers uit de oorlogsgeneratie stonden aan de basis van het herdenken van de Tweede Wereldoorlog bij dit kunstwerk. In de vorige paragraaf bleek dat die herinneringen ervoor zorgden dat de kunstenaar zijn doel om de jongere generatie iets te leren kon bereiken, maar wat herinnerde zij zich eigenlijk, hoe herinnerde zij zich dat en waartoe konden die herinneringen leiden?

4.2.1 De inhoud van de herinneringen

Alhoewel over de inhoud van de herinneringen die werden gedeeld tijdens het project niet veel bekend is, kan wel een voorstelling worden gemaakt van de aard van die herinneringen. De oorlog was namelijk voor veel mensen angstaanjagend en velen ondervonden tijdens de Tweede Wereldoorlog traumatische ervaringen. Voor de relatief kleine gemeenschap van Honolulu (in 1940 179.326 inwoners⁸⁴) nabij Pearl Harbor moet de Japanse verrassingsaanval zeer aangrijpend zijn geweest, want daarbij kwamen in een keer 2.400 mensen om het leven. Vooral voor veteranen die zich in het heetst van de strijd bevonden, is de kans groot dat die onverwachtse gebeurtenis een traumatische ervaring was.

Psycholoog Petra Aarts schreef in *Oorlog als erfenis* (1994), dat mensen uit de oorlogsgeneratie vaak een posttraumatische stressstoornis overhielden aan de oorlog.⁸⁵ Die mensen ontkenden de ‘emotionele effecten’ daarvan echter vaak en verdrongen de gebeurtenissen of zwegen erover. Het is dus niet verwonderlijk dat sommige oudere deelnemers van *The Burning of Zero #BII-120* ook traumatische herinneringen aan de oorlog hebben overgehouden, maar die misschien hebben weggestopt. Nakahashi schreef daarover: ‘The Zero provokes memories that participants have almost forgotten or kept deep inside’.⁸⁶

Ondanks dat Nakahashi zei niets te publiceren over de gesprekken, schreef hij over de ervaringen van twee Japanse veteranen toch een paar zinnen in zijn weblog. ‘They have been to the war; even when they were injured, they escaped from the hospital and fought. After 3

⁸³ Wesseling 2013, 213.

⁸⁴ United States Census Bureau, *Hawaii population 1940*, 1209.

⁸⁵ Aarts 1994, 184.

⁸⁶ Nakahashi 2006, 14 december.

times of doing so, their uniforms were taken away. They fought because they did not want their parents to be shamed.’⁸⁷ Een ander verhaal dat de kunstenaar kort toelichtte was dat van zijn vader. Die sprak voor het eerst in het openbaar over zijn oorlogservaringen tijdens het project in Honolulu.⁸⁸ Hij was werkzaam op een Japanse luchtmachtbasis iets buiten Nagasaki, waar hij de paddenstoelwolk van de atoombom had gezien op 9 augustus 1945.⁸⁹ Hij deed daar het onderhoud aan de militaire zero-vliegtuigen. Het bleek een moeilijk onderwerp om over te spreken, want ook de kunstenaar leerde het verhaal van zijn vader pas kennen, toen hij vroeg naar de kritiek die zijn vader leverde op het uiterlijk van de sculptuur van de eerste versie van *Project Zero* in 1999. Het project zorgde er blijkbaar voor dat hij zijn herinneringen aan de oorlog toch wilde uitspreken.

4.2.2 Traumatische herinneringen

Uit de bovenstaande voorbeelden blijkt dat de deelnemers over hun eigen ervaringen uit de oorlog vanuit hun persoonlijke perspectief spraken. Nakahashi ‘facilitates individual recollection’ merkte Jessica Nakamura al op.⁹⁰ Als sommige herinneringen van de vrijwilligers inderdaad traumatisch waren, dan konden zij die in de voorstelling van Pierre Janet niet formuleren als een verhaal uit het verleden. Zij beleefden de posttraumatische ervaring in het heden. Janet gaf daarvoor een verklaring, want vertellen is volgens hem (in de woorden van Van Alphen) namelijk ‘een gecontroleerde activiteit; het beheerst het verhaal dat wordt verteld’.⁹¹ Een traumatische herinnering kenmerkt zich echter juist door het feit dat controle over de gebeurtenis ontbreekt, want de persoon moet daarvoor de gebeurtenis in het brein kunnen omzetten in representaties. Een persoon met een traumatische herinnering kan daaraan geen narratieve vorm geven en is niet in staat om die gebeurtenis te beheersen, waardoor de gebeurtenis in feite niet ‘verteld’ kan worden.

Traumatheorie veronderstelt dat door gebrek aan controle over een gebeurtenis een dergelijke herinnering voelt alsof die wordt ‘herbeleefd’.⁹² Met behulp van de affecttheorie kan dit als volgt worden uitgelegd. De traumatische herinnering is voor de persoon een ervaring van affect. Die ervaring is gelokaliseerd in het lichaam en functioneert autonoom, waardoor die onbeheersbaar is. Pas als die affectieve ervaring wordt geactualiseerd, dan wordt de gebeurtenis in het brein verwerkt tot representaties en kan de gebeurtenis retrospectief worden beschouwd. Hierdoor voelt de ervaring van een traumatische herinnering alsof de gebeurtenis wordt ‘herbeleefd’.

⁸⁷ Nakahashi, 2006, 24 november.

⁸⁸ Nakahashi 2006, 14 december.

⁸⁹ Turner 2011, 69.

⁹⁰ Nakamura 2011, 173.

⁹¹ Van Alphen 2004, 19.

⁹² Van Alphen 2004, 19.

In *Project Zero* zette Nakahashi overlevende van de oorlogsgeneratie doelbewust aan om hun eigen ervaringen uit de oorlog te herinneren en vervolgens vroeg hij ze om die herinneringen uit te spreken. Als zij traumatische herinneringen hadden, dan waren zij in eerste instantie waarschijnlijk niet in staat die gebeurtenissen retrospectief te beschouwen. Van Alphen schreef daarover: ‘Al de manipulaties van een verteller die kan uitweiden, inkorten, samenvatten, onderstrepen en die naar believen elementen van een verhaal kan minimaliseren of uitvergroten, kunnen niet door de ‘acteur’ van een geschiedenis worden aangewend. Deze is ertoe veroordeeld het drama op te voeren dat, ook al is het haar in het verleden overkomen, niet door haar beheerst kan worden.’⁹³ De deelnemers in Honolulu konden vermoedelijk als ‘acteurs van een geschiedenis’ geen afstand nemen van het traumatische verleden, want ‘de persoon aan wie zich de herbeleving voltrekt, is nog in de gebeurtenis’ stelde Van Alphen.⁹⁴ Daardoor beleefden de deelnemers met traumatische herinneringen die herinneringen, die werden uitgelokt door het project, als ervaringen in het heden.

Door het project werden de vrijwilligers ertoe aangezet herinneringen die zij misschien jaren hadden verdrongen te delen met andere die die herinneringen niet hadden. Daardoor werden deze herinneringen geactualiseerd en moesten de sprekers toch een vorm geven aan de herinneringen om ze op andere te kunnen overbrengen. Al vertellend zal dit waarschijnlijk de directe rede zijn geweest. Dat wil echter niet zeggen dat de traumatische herinneringen beheersbaar waren geworden. De theorie van Janet over traumatische herinneringen wijst namelijk uit dat zo’n ‘herinnering’ geen afstand kent tot de gebeurtenis. De vrijwilligers konden het dus niet ‘vertellen’, doordat ‘de oorspronkelijke gebeurtenis die tot het trauma heeft geleid, [...] nog niet tot een gemedieerde representatie getransformeerd [is]. Er is daardoor nog geen afstand tot de gebeurtenis, die zich daarom steeds weer opdringt in al zijn visuele en zintuigelijke directheid’.⁹⁵ Het vertellen in de directe rede betekent dus niet dat het trauma daardoor ook beheerst wordt. In de verwerking van traumatische herinneringen zouden de vrijwilligers die herinnering wel een narratieve vorm kunnen gaan geven waardoor zij de gebeurtenissen uiteindelijk wel konden beheersen.

Het is dus mogelijk dat sommige vrijwilligers tijdens het project voor het eerst vorm gingen geven aan hun traumatische herinneringen. In eerste instantie was die vorm waarschijnlijk de directe rede en konden de vrijwilligers nog het gevoel van een ‘herbeleving’ hebben, omdat zij de gebeurtenissen ‘nog niet tot een gemedieerde representatie getransformeerd’ hadden. Als zij echter verder in de verwerking van hun trauma waren, dan konden zij wellicht een narratieve vorm geven aan de herinneringen van gebeurtenissen uit de

⁹³ Van Alphen 2004, 19.

⁹⁴ Van Alphen 2004, 20.

⁹⁵ Van Alphen 2004, 20.

Tweede Wereldoorlog. Dat Nakahashi de vrijwilligers soms vroeg om een herinnering te herhalen kon een bijdrage leveren aan de verwerking van het trauma. Daardoor had het kunstwerk wellicht een soort therapeutische werking.

Kenmerkend voor de ervaring van een traumatische herinnering is dat deze onbeheersbaar is. Dat uit zich in een extreem zintuigelijk en met name visuele herinnering.⁹⁶ Hierbij ontstaat volgens Van Alphen ‘een min of meer willekeurige opeenvolging van visuele imprints’.⁹⁷ Volgens Bennett is een traumatische herinnering binnenin de persoon zelf in staat ‘to touch and affect, to trigger emotion in the present’.⁹⁸ De traumatische herinnering werkt daardoor direct in op het lichaam en wordt daarom ook wel affectieve herinnering genoemd.⁹⁹ Hierdoor kan zo’n herinnering impact hebben op het lichaam en het gemoed en daarom wordt zo’n herinnering ook wel beschreven als een herbeleving van de gebeurtenis. Het is echter geen letterlijke herbeleving, want volgens William James kunnen de emoties van een herinnering niet opnieuw worden opgeroepen. Als echter aan een situatie herinnerd wordt die bepaalde ‘aandoeningen’ oproept, kan wel een nieuwe lading emotie ontstaan.¹⁰⁰ Traumatische herinneringen kunnen door hun sterke affectieve intensiteit wel zorgen voor een ‘real-time somatic experience’, waardoor een nieuwe emotie kan ontstaan in het heden.¹⁰¹

Nakahashi zette de vrijwilligers aan om de oorlog te herinneren – ook als de deelnemers hun ervaringen verdrongen hadden door er bijvoorbeeld nooit over te spreken, zoals de vader van de kunstenaar. Daardoor was het mogelijk dat sommige vrijwilligers van *The Burning of Zero #BII-120* geraakt werden door hun eigen traumatische herinnering. Dat kon ervoor zorgen dat zij het gevoel hadden dat zij hun oorlogstrauma ‘herbeleefden’. Met andere woorden, de dynamiek tussen het kunstwerk en de beschouwers zorgde ervoor dat deelnemers van de oorlogsgeneratie herinnerd kon worden aan traumatische gebeurtenissen en dat kon uiteindelijk leiden tot daadwerkelijk lichamelijke en in de verwerking ook emotionele ervaringen in het heden.

4.3 Dynamiek tussen kunstwerk en vrijwilligers

Uit ervaringsverslagen van *Project Zero* blijkt dat niet alleen vrijwilligers van de oorlogsgeneratie – die een traumatische herinnering konden hebben – tijdens het project aangedaan raakten. Bovendien is niet bij alle bronnen vast te stellen van welke generatie de

⁹⁶ Van Alphen 2004, 21.

⁹⁷ Van Alphen 2004, 19.

⁹⁸ Bennett 2005, 26.

⁹⁹ Bennett 2005, 25.

¹⁰⁰ Bennett 2005, 22.

¹⁰¹ Bennett 2005, 23.

vrijwilligers waren die iets over hun beschouwerservaring vertelden. Wel kan worden opgemaakt dat ook deelnemers zonder oorlogstrauma geraakt werden door het project. In deze paragraaf worden daarom vier aspecten van de dynamiek tussen het kunstwerk en deelnemers behandeld die wellicht van invloed konden zijn op hun ervaringen tijdens het project. Die aspecten zijn: het medium, het scheppen van het kunstwerk, bewustwording van de Tweede Wereldoorlog en de opvoering van een traumatische herinnering. De vragen die daarbij centraal staan zijn: in welke zin participeerden de deelnemers en welke rol kon hun deelname spelen bij de ervaringen die zij ondervonden?

4.3.1 Medium

Een belangrijk onderdeel van een kunstwerk is doorgaans het medium waarvan het is gemaakt. Volgens de affecttheorie van Deleuze is een kunstwerk zelfs in staat om een gemoed over te brengen op de beschouwers middels het medium. Dat blijkt uit zijn woorden ‘gewaarwording is het geschilderde’.¹⁰² Het medium is dan niet alleen een middel waarmee het kunstwerk is gemaakt, maar ook in de andere zin van het woord een herinneringsbemiddelaar of een hulpmiddel ‘om iets te bewerkstelligen of over te dragen’.¹⁰³ Bennett schreef daarover dat kunst ‘generates new experience from an event, moving outside the parameters of what is already known or habitual’.¹⁰⁴ Kunstwerken zullen dus niet letterlijk een ervaring overdragen, maar kunstenaars kunnen een intensiteit in het kunstwerk leggen waardoor zij het lichaam van de beschouwer kunnen aandoen zodat die een bepaalde gemoedstoestand kan ervaren.

Of het medium bij *The Burning of Zero #BII-120* ook het gemoed van de deelnemende beschouwers kon veranderen is afhankelijk van een aantal zaken. Ten eerste het medium zelf, waarbij zich de vraag voordoet wat het medium van dit kunstwerk eigenlijk is. En ten tweede, wie kon dit proces sturen. Was dat alleen de kunstenaar of hadden de vrijwilligers onderling ook invloed op elkaars gemoedstoestand?

Het kunstwerk van Nakahashi bestaat niet uit één medium. Het kunstwerk kent meerdere aspecten met verschillende media, zoals de foto’s waarmee de sculptuur werd gemaakt, maar ook het vuur van de verbranding kan als een medium worden beschouwd. Een ander medium zit verscholen in de aard van *The Burning of Zero #BII-120* als relationeel kunstwerk. De gesprekken tussen de deelnemers maakte een belangrijk onderdeel uit van het kunstwerk. Hierdoor kan de interactie tussen de deelnemende beschouwers ook gezien worden als een

¹⁰² Deleuze 2015, 43.

¹⁰³ Van Dale.

¹⁰⁴ Bennett 2012, 63.

medium. Meer specifiek was taal het medium van de conversaties die plaatsvonden. Taal als herinneringsbemiddelaar, en wel een op een bijzondere manier ingezet.

Het gebruik van taal bij *Project Zero* is enigszins vergelijkbaar met wijze waarop taal is gebruikt in de teksten van Charlotte Delbo. Van Alphen legde uit dat Delbo erin slaagde een stukje van haar ervaring van een traumatische herinnering over te brengen op de lezers middels het medium taal.¹⁰⁵ De lezers kunnen worden geraakt door de opgeschreven ervaring van de traumatische herinneringen van Delbo. In Honolulu werd het medium taal op een vergelijkbare manier gebruikt, maar met één groot verschil. Het werd uitgesproken in plaats van opgeschreven. Gesproken taal kan volgens Massumi een grote intensiteit overbrengen en daardoor kan bij de toehoorders een realisering ontstaan van wat er heeft plaatsgevonden.¹⁰⁶ Bovendien werden in Honolulu de traumatische herinneringen uitgesproken door primaire bronnen en leerden de deelnemers elkaar persoonlijk kennen. Hierdoor was het gesprek vermoedelijk nog aangrijpender dan wanneer het via een intermediair als een boek verteld zou worden. Er zit dan namelijk geen stap meer tussen het uitspreken van de herinnering in de directe rede, waarbij het trauma werd ‘herbeleefd’, zoals hiervoor beschreven is, en het aanhoren door de beschouwers. Het contact was direct en vermoedelijk vergrootte dat de intensiteit waardoor de ervaringen bij het kunstwerk van Nakahashi hevig konden uitpakken.

Naast dat het medium taal – uitgesproken in de directe rede – voor een grotere intensiteit van het kunstwerk kon zorgen, blijkt uit het bovenstaande ook dat de vrijwilligers onderling een ervaring bij de ander teweeg konden brengen. In dit geval kan de stelling van Deleuze – dat de kunstenaar middels het medium een intensiteit kan overbrengen op de beschouwers – dus breder worden opgevat. Door de aard van *The Burning of Zero #BII-120* als relationeel kunstwerk waren de deelnemers mede scheppend aan het kunstwerk.¹⁰⁷ Zij maakten het kunstwerk dus niet alleen door de sculptuur te assembleren maar ook door hun herinneringen te delen. Zowel de daden van de kunstenaar, als de daden en herinneringen van de deelnemers hebben zich in het kunstwerk gemanifesteerd, waardoor de kunstenaar en de deelnemers de beschouwers konden affecteren.

4.3.2 Saamhorigheid

Een ander gevolg van de herinneringen die zich in het kunstwerk manifesteerden is dat de deelnemers zich het kunstwerk daardoor deels konden toe-eigenen. De participanten maakten het kunstwerk mogelijk door twee belangrijke bijdragen te leveren. Ten eerste door de

¹⁰⁵ Van Alphen 2004, 21.

¹⁰⁶ Massumi 2002, 53.

¹⁰⁷ Wesseling 2013, 215.

sculptuur te assembleren en ten tweede door persoonlijke herinneringen te delen. Zonder dat aandeel had het doel van de kunstenaar niet bereikt kunnen worden en was het kunstwerk in die zin mislukt. Sarah Richmond – een vrijwilliger bij *Project Zero* in Portland in 2016 – beschreef dat door de inbreng van persoonlijke herinneringen en het samen scheppen van de sculptuur het project ‘belongs to each of its successive creators’, de deelnemers werden gegrepen door ‘the sense of belonging to the project’ en dat daardoor een ‘sense of communal mourning’ ontstond.¹⁰⁸ Naast de overdracht van ervaringen uit de Tweede Wereldoorlog heerste er blijkbaar ook een soort saamhorigheid tijdens het project. De deelnemers kregen het gevoel dat zij erbij hoorden en wellicht zorgde dat er ook voor dat zij het kunstwerk zich samen deels konden toe-eigenen.

Tijdens het project beschreven enkele vrijwilligers ook hun positieve bevindingen in de weblog van de kunstenaar, bijvoorbeeld een Amerikaanse vrijwilliger: ‘Focusing on such a project is a really nice experience. Every day as a volunteer, you can get along with team's colleagues, and you can make amazing art. Great.’ Een Japanse vrijwilliger schreef: ‘It has been my pleasure being able to participate in this project. Working on the Zero at night has been a nice relaxing way of ending a day. I also enjoy a group of people that I work with as much as the project itself. Thank you for providing this wonderful experience.’¹⁰⁹ Hieruit blijkt dat de vrijwilligers het idee hadden dat zij een bijdrage leverden aan een gezamenlijk project en bovendien dat er niet alleen leed werd gedeeld, maar dat ook met plezier aan het project werd deelgenomen. Dat is vermoedelijk de kracht van het project waardoor saamhorigheid ontstond en dat is wellicht een verklaring voor de ‘positieve dialoog’ die werd gevoerd tussen Amerikanen en Japanners, zoals Nakahashi beschreef.

4.3.3 Bewustwording

Naast de plezierige samenwerking die de vrijwilligers met elkaar hadden, was het project voor sommige deelnemers ook erg aangrijpend. Bijvoorbeeld voor een pastoor – wiens vader Zeropiloot was tijdens de Tweede Wereldoorlog – die moest huilen tijdens het project.¹¹⁰ Ook de deelnemers van de naoorlogse generaties konden blijkbaar door het project ‘geraakt’ worden, maar niet op dezelfde manier als de deelnemers die werden geconfronteerd met hun eigen traumatische herinnering.

Een mogelijke verklaring voor de emotie van deelnemers uit de naoorlogse generaties is dat zij zich bewust werden van de zaken die hun (groot)ouders hadden meegemaakt tijdens de oorlog. Eerder bleek al dat de oorlogsgeneratie vaak zweeg over de gebeurtenissen van de

¹⁰⁸ Richmond 2016, <http://www.reedthegrail.com/newsandfeatures/2016/3/3/not-repetition-but-reimagination-the-zero-project-at-reed> (laatst geraadpleegd op 8 maart 2018).

¹⁰⁹ Nakahashi 2006, 3 november.

¹¹⁰ Nakahashi 2006, 14 december.

Tweede Wereldoorlog. Het zou daarom kunnen dat sommige deelnemers zich pas tijdens het project realiseerden wat hun ouders hadden moeten doorstaan. In *Oorlog als erfenis* (1994) schreef Petra Aarts, dat de naoorlogse generatie zelden op de hoogte was van de oorlogservaringen van hun ouders. ‘Veel kinderen vertelden dat de bewustwording van het verleden van de ouders een grote schok voor hen betekende, terwijl zij zich vaak op het zelfde moment realiseerden dat zij het eigenlijk al lang wisten’.¹¹¹

De ervaringsverslagen die de deelnemers tijdens *The Burning of Zero #BII-120* hoorden konden een bijdrage leveren aan de bewustwording van jongere vrijwilligers. Bovendien is de gemeenschap van Honolulu relatief klein. Daardoor is het niet verwonderlijk dat de ouders van de deelnemers vergelijkbare ervaringen hadden. Bewustwording is dus een mogelijke oorzaak voor de emotie van de vrijwilligers van de naoorlogse generaties.

4.3.4 Opvoering van een traumatische herinnering

Naast bewustwording van de gebeurtenissen uit de Tweede Wereldoorlog konden deelnemers van de naoorlogse generatie nog op een andere manier worden geraakt door het project. Bennett beschreef dat kunstenaars die vanuit *sense memory* werken beschouwers in een positie brengen waar zij ervaringen kunnen beleven vanuit een ander perspectief, ‘a position to see from’, en daardoor brengt dit type kunst ervaringen gedeeltelijk op hen over.¹¹² ‘The art of sense memory, then, does not make a claim to represent originary trauma – the cause of the feeling – but to enact the state or experience of post-traumatic memory’.¹¹³ Deze kunstwerken voeren als het ware de ervaring van een traumatische herinnering op voor de mensen zonder traumatische herinnering.

Bij *The Burning of Zero #BII-120* ontstond iets vergelijkbaars. Nakahashi deed niet een poging om gebeurtenissen uit de Tweede Wereldoorlog te re-presenteren. In plaats daarvan zette de kunstenaar aan om persoonlijke gebeurtenissen te herdenken en waarschijnlijk waren de herinneringen in sommige gevallen traumatisch.¹¹⁴ Tegelijk bracht de kunstenaar de vrijwilligers zonder traumatische herinnering in een positie om herinneringen te beschouwen vanuit hun eigen perspectief. Dat deed Nakahashi onder andere door de deelnemers vijftig dagen lang te confronteren met persoonlijke – soms waarschijnlijk traumatische – herinneringen aan de oorlog, waarbij Nakahashi de assemblage soms abrupt onderbrak en een vrijwilliger vroeg om een herinnering voor de hele groep te herhalen. Voor deze deelnemers waren de herinneringen waarmee zij werden geconfronteerd onbeheersbaar,

¹¹¹ Aarts 1994, 193.

¹¹² Bennett 2005, 39.

¹¹³ Bennett 2005, 40.

¹¹⁴ Turner 2011, 83.

net als bij een echte traumatische herinnering. De gebeurtenissen werden als het ware aan hen opgedrongen.

De lange duur van het project speelde vermoedelijk ook een rol bij de opvoering van een traumatische herinnering. Door de duur van het project werd het een deel van het dagelijks leven van de vrijwilligers. Daarbij werden zij voortdurend herinnerd aan de oorlog. Bovendien werden naast de lange duur van het project en de abrupte confrontatie, de herinneringen uitgesproken door primaire bronnen – die daadwerkelijk een traumatische herinnering konden ‘herbeleven’. Hierdoor werd tijdens het project een – afgezwakte – ervaring van een traumatische herinnering opgevoerd voor de vrijwilligers zonder traumatische herinnering. Nakahashi bracht daarmee de deelnemers in een positie om de traumatische herinneringen te beschouwen vanuit hun eigen “getraumatiseerde” perspectief.

5. Conclusie

De hoofdvraag van dit onderzoek luidt: In welke zin was participatie van invloed op (de ervaringen van) de deelnemende beschouwers bij het uitvoeren van *The Burning of Zero #BII-120* van Katsushige Nakahashi? In dit onderzoek is gekeken naar de intentie van de kunstenaar, de nadruk op persoonlijke herinneringen en de dynamiek tussen het kunstwerk en de beschouwers. Bij de analyse van het kunstwerk zijn twee theoretische noties gebruikt, namelijk relationele esthetiek en de affecttheorie.

Relationele esthetiek is een artistiek concept dat wordt gebruikt om kunstwerken aan te duiden waarbij participatie van de beschouwers het hoofdkenmerk is. Meer specifiek staat relationele esthetiek volgens Janneke Wesseling voor ‘een kunstpraktijk die menselijke interacties ten doel heeft en die de sociale context waarin die interacties plaatsvinden thematiseert’.¹¹⁵ De interacties tussen de deelnemers en het proces dat zij uitvoeren zijn bij relationele kunstwerken meer van belang dan het (eind)product. Niet alleen visuele interactie met het object is daardoor belangrijk, maar vooral ook de handelingen die de deelnemers (moeten) verrichten. ‘Kijken is niet genoeg’, stelde Wesseling.¹¹⁶

De andere centrale theoretische notie in dit onderzoek, de affecttheorie, veronderstelt dat in kunstwerken een intensiteit zit, waardoor die een ervaring kunnen overbrengen op de beschouwers. De steek van die intensiteit is bepalend voor de affectieve ervaring van de beschouwers. Het onderzoek van Jill Bennett wees uit dat in kunstwerken die traumatische herinneringen of ervaringen thematiseren vaak een grote intensiteit kan liggen. Daardoor zijn beschouwers van dit soort kunst, die zij ‘the art of sense memory’ noemt, eerder geneigd de intensiteit daadwerkelijk te ervaren. Dat kan volgens Bennett omdat kunstenaars de beschouwers daarbij deels tonen hoe het is om een ervaring van een traumatische herinnering te ondervinden, ‘to enact the state or experience of post-traumatic memory’.¹¹⁷ De kunstenaar geeft de beschouwers daardoor ‘a position to see from’.¹¹⁸ Vervolgens kan de verwerking van een lichamelijke ervaring van affect leiden tot emoties.

Nakahashi wilde bovenal de vrijwilligers uit naoorlogse generaties iets leren over de Tweede Wereldoorlog. Participatie was daarbij van groot belang voor de kunstenaar, omdat Nakahashi mensen uit verschillende generaties en landen een ‘positieve dialoog’ liet voeren

¹¹⁵ Wesseling 2013, 210.

¹¹⁶ Wesseling 2013, 213.

¹¹⁷ Bennett 2005, 40.

¹¹⁸ Bennett 2005, 39.

over de Tweede Wereldoorlog. De nadruk lag daarbij op persoonlijke herinneringen in plaats van het algemeen geheugen, zoals dat staat beschreven in de meeste geschiedenisboeken. Persoonlijke herinneringen zouden op korte termijn verloren zijn gegaan door het overlijden van de overlevenden van de oorlog, maar door de deelnemers aan de performance zullen de op hun overgedragen herinneringen uit de Tweede Wereldoorlog in ieder geval nog een generatie langer herdacht kunnen worden.

Een ander gevolg van het delen van persoonlijke herinneringen was, dat het kunstwerk er volgens Nakahashi voor zorgde dat de deelnemers zich dingen herinnerden die zij verdrongen hadden of heel lang hadden verzwegen. Uit het onderzoek van Bennett is gebleken dat het herinneren van emotie niet een werkelijk herinneren is, maar dat nieuwe emoties worden opgeroepen als een bepaalde gebeurtenis wordt herdacht. Bovendien konden de traumatische herinneringen bij *Project Zero* leiden tot een soort ‘herbeleving’ van de gebeurtenissen uit de oorlog. De vrijwilligers met een traumatische herinnering beleefden dan het oorlogstrauma niet letterlijk, maar konden wel die indruk krijgen. Dat kon ten eerste omdat een traumatische herinnering erg zintuigelijk en met name visueel is. En ten tweede, omdat de traumatische herinneringen onbeheersbaar zijn en de gebeurtenissen niet retrospectief beschouwd kunnen worden. Daardoor ervoeren zij die herinneringen in het heden en hadden ze het idee dat zij de gebeurtenissen als het ware ‘opnieuw beleefden’.

Nakahashi vroeg de deelnemers hun herinneringen uit te spreken. Hierdoor moesten zij vorm geven aan hun – soms vermoedelijk traumatische – herinneringen. Kenmerkend voor traumatische herinneringen is dat zij niet zijn getransformeerd tot ‘een gemedieerde representatie’. De vrijwilligers waren echter wel genoodzaakt om een vorm te geven aan hun herinneringen, omdat zij deze moesten uitspreken. In eerste instantie zullen zij waarschijnlijk in de directe rede hebben gesproken, zoals ook Delbo haar traumatische herinneringen beschreef. Naar mate de deelnemers verder in de verwerking van hun trauma waren konden zij wellicht ook over het verleden vertellen in een narratieve vorm. In deze zin kan het kunstwerk ook therapeutisch zijn geweest, omdat de vrijwilligers hun trauma te boven konden komen door een narratieve vorm te geven aan hun traumatische gebeurtenissen. Daardoor konden zij deels afstand nemen van de gebeurtenissen uit de oorlog. Een keerzijde daarvan is dat het kunstwerk dan van ‘the art of sense memory’ zou transformeren naar re-presentatieve kunst en dat het kunstwerk daardoor aan intensiteit zou inboeten.

Voor de deelnemers zonder (traumatische) herinnering aan de oorlog waren de herinneringen ook van groot belang voor hun beleving van het kunstwerk. Gesproken taal – vooral in de directe rede – werkte als een herinneringsbemiddelaar om de ervaringen van de deelnemers uit de oorlogsgeneratie over te kunnen brengen op de naoorlogse generaties. Mede hierdoor konden deelnemers van de naoorlogse generaties zich bewust worden van de

oorlogservaringen van hun (groot)ouders en dat was volgens Aarts voor velen een ‘grote shock’. Het delen van persoonlijke herinneringen bij *Project Zero* had nog een ander gevolg. Namelijk, dat de deelnemers van de naoorlogse generaties in een positie werden gebracht waardoor zij het oorlogstrauma konden ervaren vanuit het perspectief van de getraumatiseerden. Daarbij was de opvoering van een traumatische herinnering van grote invloed. Nakahashi creëerde die door de lange duur van het project en de abrupte confrontatie met oorlogsherinneringen. Daardoor werden de vrijwilligers voortdurend geconfronteerd met (traumatische) herinneringen die voor hen onbeheersbaar waren, net als bij een echte traumatische herinnering.

Nakahashi stelde dat deelname aan *The Burning of Zero #BII-120* noodzakelijk was om het kunstwerk te kunnen begrijpen. Participeren was zodanig van belang dat het kunstwerk beschouwd kan worden als een relationeel kunstwerk. Ten eerste konden de vrijwilligers door te participeren dingen over de oorlog leren die zij nog niet wisten. En ten tweede konden zij tijdens hun deelname deels ervaren hoe het is om een traumatische herinnering te ondergaan. De veelzijdigheid van de deelname speelde daarbij een belangrijke rol, want volgens de affecttheorie kan de dynamiek tussen kunstwerk en beschouwers de intensiteit van de beschouwerservaring vergroten. Naast het belangrijke aspect van herinneren moeten daarom het assembleren van de sculptuur, het tillen tijdens de processie, de warmte van het vuur en het ruiken van de rook tijdens de verbranding ook een bijdrage hebben geleverd aan de ervaringen van de deelnemers. De verbranding zorgde namelijk onder andere voor een ‘visceral unease’ en dat is bij uitstek een ervaring van affect.

Al deze aspecten hebben de niet-deelnemende beschouwers niet – of in mindere mate – kunnen ervaren. De vrijwilligers van *The Burning of Zero #BII-120* hebben het kunstwerk dus op een andere manier kunnen ervaren, dan beschouwers die het kunstwerk van enige afstand hebben aanschouwd of ervan vernamen via een video-opname. De beschouwers moesten dus ook bij het kunstwerk van Nakahashi, in de woorden van Wesseling, ‘deelnemen aan een proces of aan een gebeurtenis, om het kunstwerk te kunnen ervaren’, want daardoor was de dynamiek tussen de vrijwilligers en het kunstwerk diepgaander en de intensiteit van het contact groter.

Bijlage A. Bibliografie

- Aarts, P., 'Oorlog als erfenis: de overdracht van oorlogstrauma's op naoorlogse generaties', *Amsterdams sociologisch tijdschrift*, Vol. 21 (1994), 1, pp. 176-196.
- Alphen, E. van, *Schaduw en spel: herbeleving, historisering en verbeelding van de Holocaust*, Rotterdam 2004.
- Bennett, J., *Empathic vision: affect, trauma and contemporary art*, Stanford 2005.
- Bennett, J., *Practical aesthetics: events, affects and art after 9/11*, Londen 2012.
- Bourriaud, N., *Relational aesthetics*, vertaald door: Pleasance, S. en Woods, F., Dijon 2010.
- Deleuze, G., *Francis Bacon: logica van de gewaarwording*, vertaald door: Star, W. van der, Amsterdam 2015.
- Elkins, J. en Montgomery, H. (red.), *Beyond the aesthetic and the anti-aesthetic*, Pennsylvania 2013.
- French, S. en Shacklock, Z., 'The affective sublime in Lars von Trier's *Melancholia* and Terrence Malick's *The tree of life*', *New review of film and television studies*, Vol. 12 (2014), 4, pp. 339-356.
- Gregg, M. en Seigworth, G., *The affect theory reader*, Durham 2010.
- Harrelson, S., 'Intensity', *Affectsphere*,
<<https://affectsphere.wordpress.com/2014/04/02/intensity/>>, 2014 (laatst geraadpleegd op 12 december 2017).
- Kerner, A., 'Katsushige Nakahashi', *Reconstructing memories* (tent. cat. The University of Hawaii, Art Gallery), <<http://online.sfsu.edu/amkerner/memory/nakahashi.htm>>, Honolulu 2006 (laatst geraadpleegd op 12 dec 2017).
- Massumi, B., *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*, Durham 2002.
- Nakamura, J., 'Acts of exposure and erasure in Katsushige Nakahashi's *Zero*', *Performance research: a journal of the performing arts*, Vol. 16 (2011), 2, pp. 170-174.
- Richmond, S., 'Not repetition but reimagination: the "Zero Project" at Reed', *The grail*, Vol. 5 (2016), 3, <<http://www.reedthegrail.com/newsandfeatures/2016/3/3/not-repetition-but-reimagination-the-zero-project-at-reed>> (laatst geraadpleegd op 8 maart 2018).
- Spinoza, B., *Ethica*, vertaald door Buuren, M. van, Amsterdam 2017.
- Turner, C. en St. John Barclay, G., 'Recovering lives through art: hidden histories and commemoration in the works of Katsushige Nakahashi and Dadang Christanto', *Life writing*, Vol. 8 (2011), 1, pp. 67-85.
- Wesseling, J., *De volmaakte beschouwer: de ervaring van het kunstwerk en receptie-esthetica*, Amsterdam 2003.

Williams, J., 'Affect/Emotions', *Affectsphere*,
<<https://affectsphere.wordpress.com/2014/04/02/affectemotions>>, 2014 (laatst
geraadpleegd op 12 december 2017).

Overige bronnen

Desmet, L., 'VS en Japan herdenken Tweede Wereldoorlog, 75 jaar na aanval op Pearl Harbor', *De Morgen*, <<https://www.demorgen.be/buitenland/vs-en-japan-herdenken-tweede-wereldoorlog-75-jaar-na-aanval-op-pearl-harbor-bd344877/>>, 2016, 27 december (laatst geraadpleegd op 22 maart 2018).

Ford, N. en Nakahashi, K., *Phantom Zero Project*, video, 00:11:04 uur, SmithMuseumArt, 2005, <<https://www.youtube.com/watch?v=6lkGaEhgs5M&list=PLm7BU-qQThYYRBoZY8IU1MYmpFLnkkTxQ>> (laatst geraadpleegd op 6 januari 2018).

Frank, R. B., 'Zero hour on Niihau', *Historynet*, <<https://www.historynet.com/zero-hour-on-niihau.htm>>, 2010, 29 oktober (laatst geraadpleegd op 26 maart 2018).

Kerner, A., *Reconstructing memories* (tentoonstellingsaankondiging), Honolulu 2006.

Kook-Anderson, G., 'Zero project: fighter plane as art', *Oregon artswatch*, <<http://www.orartswatch.org/zero-project-fighter-plane-as-art>>, 2016, 20 februari (laatst geraadpleegd op 8 maart 2018).

Nakahashi, K., *Zero in Hawaii*, <<http://zerosproject.blogspot.nl>>, Honolulu 2006 (laatst geraadpleegd op 12 december 2017).

Ollmann, L., 'Burning it is part of the art', *Los Angeles times*, <<http://articles.latimes.com/2005/sep/16/entertainment/et-galleries16>>, 2005, 16 september (laatst geraadpleegd op 8 maart 2018).

United States Census Bureau, <<https://www.census.gov/history/pdf/1940hawaiiipop-12-2016.pdf>> (laatst geraadpleegd op 12 december 2017).

Van Dale, <<https://www.vandale.nl>> (laatst geraadpleegd op 22 maart 2018).

Bijlage B. Afbeeldingen

Afbeelding 1.



Katsushige Nakahashi, *The Burning of Zero #BII-120*, 2006, gemengde techniek, 9 x 12 m, University of Hawaii Art Gallery, Honolulu (bron: <http://zerosproject.blogspot.nl/>).

Afbeelding 2.



Katsushige Nakahashi, *The Burning of Zero #BII-120*, 2006, gemengde techniek, 9 x 12 m, University of Hawaii Art Gallery, Honolulu (bron: <http://zerosproject.blogspot.nl/>).

Afbeelding 3.



Katsushige Nakahashi, *The Burning of Zero #BII-120*, 2006, gemengde techniek, 9 x 12 m, verbranding, Hawai'i Hall, Honolulu (bron: <http://zerosproject.blogspot.nl/>).

Afbeelding 4.



Foto: vliegtuig van Nishikaichi, 1941, Niihau (bron: <https://pearlharbormemorials.com/after-the-attack-on-pearl-harbor/>).

Afbeelding 5.



Katsushige Nakahashi, *The Burning of Zero #BII-120*, 2006, gemengde techniek, University of Hawaii Art Gallery, Honolulu (bron: <http://zerosproject.blogspot.nl/>).

Afbeelding 6.



Katsushige Nakahashi, *The Burning of Zero #BII-120*, 2006, gemengde techniek, 9 x 12 m, University of Hawaii Art Gallery, Honolulu (bron: <http://zerosproject.blogspot.nl/>).

Afbeelding 7.



Katsushige Nakahashi, *The Burning of Zero #BII-120*, 2006, processie, Honolulu (bron: <http://zerosproject.blogspot.nl/>).

Afbeelding 8.



Katsushige Nakahashi, *The Burning of Zero #BII-120*, 2006, gemengde techniek, verbranding, Hawai'i Hall, Honolulu (bron: <http://zerosproject.blogspot.nl/>).

Afbeelding 9.



Katsushige Nakahashi, *The Burning of Zero* #BII-120, 2006, gemengde techniek, verbranding, Hawai'i Hall, Honolulu (bron: <http://zerosproject.blogspot.nl/>).

Bijlage C. Kerndefinities

1.1 *Relationele esthetiek* ‘staat voor een kunstpraktijk die menselijke interacties ten doel heeft en die de sociale context waarin die interacties plaatsvinden thematiseert’.¹¹⁹

1.2. *Deelnemende beschouwers*: bij *The Burning of Zero #BII-120* zijn verschillende typen beschouwers te onderscheiden. De vrijwilligers of deelnemende beschouwers participeren aan het kunstwerk. Zij onderscheiden zich van beschouwers die alleen naar de verbranding keken of het kunstwerk zagen via een video-opname.

1.3. *Affecttheorie* in het algemeen onderzoekt de lichamelijke ervaring van de omgeving en de relatie tussen die ervaring in het lichaam en de geest.

3.1. *Affect* is de ervaring van een intensiteit in het lichaam, voordat deze gekwalificeerd wordt als emotie.¹²⁰

3.2. *Intensiteit* is een theoretisch begrip voor dat wat het object heeft verlaten en nog buiten het lichaam van de ontvanger is. Het veroorzaakt de ervaring van affect.¹²¹

3.3 *Ervaring van affect* is de lichamelijke perceptie van de omgeving door een persoon. Die ervaring functioneert autonoom, dus zonder inmenging van cognitie.

3.4 *Emotie* is de linguïstische en cognitieve actualisering in het bewustzijn van een lichamelijke ervaring.¹²²

3.5 *Traumatische herinnering*: in de voorstelling van Janet komt het voort uit een ‘gefaalde ervaring, uit een gebeurtenis die nooit daadwerkelijk ervaren kon worden’. Deze herinneringen kunnen zijn ‘niet onder normale voorwaarden oproepbaar’, waardoor zij ervaren worden als een ‘herbeleving’ van een traumatische gebeurtenis.¹²³

¹¹⁹ Wesseling 2013, 210.

¹²⁰ Massumi 2002, 61.

¹²¹ Massumi 2002, 25.

¹²² Massumi 2002, 28.

¹²³ Van Alphen 2004, 19.

