

FROM
WHAT
WILL WE
REAS-
SEMBLE
OUR-
SELVES

FRAMER
EVAWED

06 SEPT—
10 JAN 2021

OPENING

05 september 2020,
17:00 & 19:00

INITIATOR

Anna Dasović

CURATOR

Natasha Marie Llorens

NL

FROM WHAT WILL WE REASSEMBLE OURSELVES

Een groepsexpositie opgezet door Anna Dasović en
samengesteld door Natasha Marie Llorens.
Ontwerp van de expositie door Studio L A en Arna Mačkić.
Dit project werd mede geïnitieerd door Katia Krupennikova.

Lana Čmajčanin
Anna Dasović
Ana Hoffner ex-Prvulovic*
Arna Mačkić
Marko Peljhan
Selma Selman
Hito Steyerl
Facing Srebrenica Project

INITIATOR

Anna Dasović

CURATOR

Natasha Marie Llorens

FROM
WHAT
WILL WE
REAS-
SEMBLE
OUR-
SELVES

NEIDENTIFICIRANI

Kao u zajedničkoj grobnici svatko je umro od svoje smrti navodno
ljubav
za istu stvar

Što radi njegova ključna kost uz ovu čeonu
I na što će dotični nalikovati sastavljen od različitih dijelova kad dođe dan

ustajanja

Posebno je pitanje
od čega ćemo se mi sastaviti
ako se ponovno
odlučimo voljeti

*Nema unaprijed zadanog poretka stvari
Iste se stvari mogu izvesti na više načina
Ciljana redukcija semantika
gramatika*

komunikacija

govori čovjek na predavanju
o stvarima koje s ovim gore nemaju nikakve veze

On ne zna da je sve u životu
jedna te ista stvar

Kao s kraja na kraj razapet konopac na dvorištu na kojem se samo povremeno
rublje mijenja.

Zagreb, 20.10.2001

DE ONGEÏDENTIFICEERDEN

Als in een gezamenlijk graf
stierf ieder aan zijn eigen dood
naar verluidt
liefde
voor hetzelfde ding

Wat doet zijn sleutelbeen
naast dit voorhoofsbeen
En hoe zal bovengenoemde persoon eruitzien
Samengesteld uit verspreide delen
als de dag van
opstanding komt

Weer een andere vraag is
waaruit wij ons zullen samenstellen
als we opnieuw besluiten
elkaar lief te hebben
*Er is geen vooraf bepaalde ordening van zaken
Identieke dingen kunnen op verschillende manieren uitgevoerd
Een bewust terugdringen van de semantiek
grammatica
communicatie*
vertelt een man tijdens een lezing
over zaken die met het bovenstaande niets te maken hebben

Hij weet niet dat in het leven alles
Om een en hetzelfde draait
Als een lijn in een tuin gespannen
van de ene naar de andere kant
waaraan alleen zo nu en dan
de was verandert.

Jozefina Dautbegović, "Neidentificirani," in: Sarajevske sveske, no. 4, 2003, p. 271.

Vertaling: Pavle Trkulja, 2020

INTRODUCTIE

***From what will we reassemble ourselves* brengt zes hedendaagse kunstenaars, een team van onderzoekers en een architect samen om na te denken over de vraag van de Kroatisch-Bosnische auteur Jozefina Dautbegović: uit welke fragmenten - beelden, verhalen, archieven en historische objecten – stel je een leven samen in het kielzog van een genocide?**

Het initiatief voor deze tentoonstelling kwam van kunstenaar Anna Dasović, curator Katia Krupennikova en Framer Framed. Dasović doet al jaren intensief onderzoek naar de context waarbinnen de Nederlandse blauwhelmen in 1995 handelden. Archiefbeelden die Dasović verkreeg via een beroep op de Wet Openbaarheid van Bestuur (WOB), tonen militaire oefeningen van het Nederlandse leger om soldaten voor te bereiden op de inzet in de VN-vredeshandhavingssmissie in Bosnië en Herzegovina. Haar werk biedt tal van aanknopingspunten om na te denken over de wijze waarop het Nederlandse leger, de Nederlandse overheid en de VN zich opstelden in een conflict dat uiteindelijk in hun aanwezigheid tot een verschrikkelijke genocide leidde. Anna Dasović verbindt het Nederlandse handelen aan de hedendaagse constructie van historische presentaties.

De tentoonstelling samengesteld door curator Natasha Marie Llorens neemt Dasović' werk als vertrekpunt, maar richt zich op meerdere kritische analyses en methoden, ingegeven door de complexiteit van het terugkijken op de genocide van 25 jaar geleden. Het getoonde werk laat de context en geschiedenis van de representatie van genocidaal geweld zien. Zoals het monument, opgericht ter herdenking en bezinning lang nadat de storm is gaan liggen; het staatsarchief, waarin de rechtvaardiging huist van het destijds zichtbare; het persoonlijke archief en het lichaam, dragers van verhalen die buiten de officiële geschiedschrijving vallen. De tentoonstelling onderkent dat deze recente geschiedenis omstreden is en wil aandacht schenken aan diegenen die dit allesomvattende geweld hebben overleefd. Elk kunstwerk biedt een invalshoek van waaruit een herinnering aan geweld en verlies opnieuw kan worden samengesteld en verbeeld.

De tentoonstelling *Temporary Monument - Srebrenica is Nederlandse geschiedenis* toont Bosnische Nederlanders, geportretteerd door Robin de Puy en interviews van Chris Keulemans, met een dwingende oproep om de genocide van 1995 een veel nadrukkelijker rol te geven in de Nederlandse geschiedenis, educatie en monumentencultuur. *Temporary Monument* was tot 18 oktober 2020 te zien op de Oranje-Vrijstaatkade.

De tentoonstellingen nodigen de kijker uit om zich te verplaatsen in de positie van omstander bij genocidaal geweld en om dit standpunt te bevragen en onderzoeken. De omstander zelf blijft vaak onopgemerkt of wordt weggelaten uit de geschiedschrijving, maar diens getuigenissen leven voort in de beeldvorming en kleuren onze herinnering.

*De titel van de tentoonstelling is ontleend aan het gedicht *The Unidentified* (2003) van Jozefina Dautbegović.

FROM WHAT WILL WE REASSEMBLE OURSELVES

Een gesprek tussen Natasha Marie Llorens en Anna Dasović

From what will we reassemble ourselves is bedacht door Anna Dasović. De tentoonstelling kwam tot stand op aansporing van Framer Framed om een oeuvre te presenteren dat ze al jaren aan het ontwikkelen is en dat is gericht op de representatie van de genocide die zich in en rond Srebrenica heeft voltrokken. Het bleef niet bij een solotentoonstelling. Het project evolueerde tot een multilaterale samenwerking tussen de betrokken deelnemers, Anna en mij. Deze evolutie geeft aan hoe moeilijk het representeren van de genocide is, en is een bewuste weigering om dat te doen vanuit het perspectief van één persoon. *From what will we reassemble ourselves* biedt een spectrum aan gezichtspunten die een mannelijk, gemilitariseerd perspectief verdringen waaromheen het publieke debat zich in Nederland voornamelijk heeft afgespeeld.

Met dat laatste perspectief kom ik, misschien net als veel andere bezoekers, naar de tentoonstelling. Dat wil zeggen dat ik heel weinig wist over de gewelddadige oorlogen in Bosnië en Herzegovina in de jaren negentig van de vorige eeuw, na de ontbinding van de Socialistische Federale Republiek Joegoslavië (SFRJ). Ook was ik niet op de hoogte van de inzet van blauwhelmen door het Nederlandse leger bij de VN-vredesmissie naar Srebrenica en van de blijvende gevolgen van de moorddadige gebeurtenissen die daar in juli 1995 plaatsvonden voor de collectieve psyche in Nederland. Wat mij naar het project trok, was de nauwgezetheid waarmee Dasović de representatie van geweld, en ons gedeelde begrip van de problemen die uit dergelijke representaties voortkomen, problemen die ook de kern vormen van de politieke rol van de esthetische praktijk in bredere zin, ondervraagt.

Om recht te doen aan de vele problemen met de representatie van geweld zouden vele honderden pagina's nodig zijn. Ana Hoffners boek *The Queerness of Memory* (2018) en Erna Rijdsdijks *Lost in Srebrenica* (2011) – beide auteurs die ook deel uitmaken van de tentoonstelling – doen dat werk met betrekking tot de oorlogen in Bosnië-Herzegovina al zeer grondig. Toch is het probleem met de

representatie van geweld in grote lijnen dat geweld traumatiseert en dat betekent, in de heldere woorden van Cathy Caruth, dat “trauma’s niet terug te voeren zijn op een gewelddadige of oorspronkelijke gebeurtenis in het verleden van een individu, maar veeleer in de manier waarop het zeer ongeassimileerde karakter ervan – de manier waarop het in eerste instantie juist niet bekend was – later terugkeert om de overlevende te achtervolgen”¹. Als zelfs de overlevende de gewelddadige gebeurtenis die hem of haar heeft getraumatiseerd niet kan kennen, hoe kan iemand anders dan beweren deze goed genoeg te begrijpen om deze getrouwd weer te geven, laat staan er het laatste woord over te hebben? De consequenties van deze impasse zijn enorm omdat de (on)mogelijkheid om genocide te *laten zien* de categorieën die afhankelijk zijn van visueel bewijs voor hun legitimiteit, ontegenzeggelijk onstabiel maakt.

Anders gezegd, geweld destabiliseert de representatie, en toch moeten de genocidale gebeurtenissen in Srebrenica, Zvornik, Žepa, Prijedor, Trnopolje, Omarska, Sarajevo en zoveel andere plaatsen tijdens de conflicten op een of andere manier worden gerepresenteerd. Er moet worden gerouwd om de slachtoffers en de ontmenselijking die hun dood mogelijk maakte moet worden veroordeeld omwille van henzelf, maar ook omwille van de Europeanen en de Amerikanen die medeplichtig waren aan deze processen. *From what will we reassemble ourselves* heeft zich genesteld in deze onstabiele van de representatie en draagt op die manier bij aan deze verplichting.

Wat volgt is een gesprek tussen mij en Anna Dasović over haar onderzoek, de sociaal-politieke context van de tentoonstelling en de verbanden die we beiden zien met de gepresenteerde werken.

Natasha Marie (NM): Kun je iets zeggen over waarom het voor jou belangrijk was om andere mensen aan de tentoonstelling te laten meewerken?

Anna (A): Als ik iets heb geleerd tijdens het werken aan en nadenken over Srebrenica, is het dat er geen consensus is over hoe de gebeurtenissen moeten worden gerepresenteerd. Het is noodzakelijk, nu de 25-jarige herdenking van Srebrenica plaatsvindt, afstand te nemen van het idee dat Srebrenica een unieke gebeurtenis was die in juli 1995 ‘slechts’ een maand heeft geduurd. Mijn werk rond Srebrenica moest worden gelezen als een onderdeel van een polyfonie aan standpunten met betrekking tot de representatie van geweld in een breder kader. Ik vond het ook cruciaal om verder te gaan dan de witte, mannelijke gemilitariseerde doctrine waar mijn eigen werk zich op concentreert en om posities toe te voegen die niet worden gekenmerkt door de Nederlandse witheid.

NM: Je moeder is in Nederland geboren en je vader in het voormalige Joegoslavië. Je draagt zijn naam en daarmee misschien ook iets van het racistische stigma dat aan mensen in Nederland met die achtergrond kleeft. Ik vraag me af hoe je dat meeneemt in je begrip van witheid en waarom je, als je over dit project spreekt, aandringt op het feit dat je Nederlands bent.

A: Sinds ik aan Srebrenica ben begonnen, staat mijn afkomst centraal bij de aannames van curatoren, kunstcritici en journalisten over wie ik ben als kunstenaar en als sprekend sujet. Het brengt mensen in verwarring, vooral hier in Nederland, als ze beseffen dat ik er in mijn werk als kunstenaar expliciet voor kies om me niet te identificeren als iemand uit het voormalige Joegoslavië. Het is alsof ze hun greep op me verliezen, hun gevoel voor wat ik wel en niet mag zeggen.

NM: Je bedoelt dat mensen denken dat jij met je achternaam slechts één etniciteit kunt belichamen – een etniciteit die ergens anders thuishoort?

A: Ja. Mijn weigering om mijn werk te laten lezen in termen van mijn etniciteit, druist in tegen een illusie die mensen in het voormalige Westen willen koesteren over de oorsprong van deze oorlogen, die neerkomt op een geëssentialiseerd begrip van etniciteit.²

Als we kijken naar de hardnekkigheid waarmee enkele etno-nationalistische politici in de SFRJ erin zijn geslaagd een gefictionaliseerd gevoel van etnische toe-eigening te hanteren als rechtvaardiging om hele geografische gebieden ‘etnisch te zuiveren’, dan is dat geen onlogische illusie, maar wel een onnauwkeurige. De term ‘etnische zuivering’ wordt nu wijdverbreid gebruikt, zelfs in de westerse media, maar vindt zijn oorsprong in de Servische propaganda uit de jaren tachtig van de vorige eeuw. Dat detail is belangrijk, want het discours rond Srebrenica situeren rond ‘etniciteit’, is spreken met de taal die door de daders is uitgevonden en je reproduceert er onbewust hun propaganda mee.

Het normaliseren van de term ‘etnische zuivering’ duurde jaren en had één doel: het opbouwen van publieke consensus over etniciteit als de ‘ware’ rechtvaardiging voor de ontbinding van Joegoslavië en de daaruit voortvloeiende oorlogen. Deze bewering over etnische toe-eigening stelde politici in staat om de middelen van de SFRJ te privatiseren en haar grondgebied op te eisen. Het proces werd versneld door de Verenigde Staten, die de Federatie tot bankroet veroordeelden door de leningen aan Joegoslavië stop te zetten, wat een medeoorzaak was van de ontbinding. Vervolgens financierden de VS de politici die actief campagne voerden voor een dergelijke ontbinding op etnische gronden, wat hen nog meer legitimatie verschafte.³

Het voormalige Westen is ernstig medeplichtig geweest aan het in stand houden van deze fictie, door mensen neer te zetten als deelnemers aan een burgeroorlog en te reduceren tot een zogenaamde ‘etnische’ identiteit. Het stelt mensen in Nederland in staat om het geweld dat in Srebrenica culmineerde in genocide aan te duiden als afkomstig van *daar* in plaats van *hier*. Ik dring erop aan om vanuit een Nederlands perspectief te spreken, omdat dat mij medeplichtig maakt aan de creatie van deze tweedeling – die een neokoloniale tweedeling is – tussen Europa en zijn buitengebieden, tussen het ‘beschaafde Westen’ en zijn ‘barbaarse, etnische Anderen’.

NM: Ik vraag me af hoe het ‘als de ander definiëren’ van mensen en de representatie van genocide zich hier verhoudt tot het feminisme. De tentoonstelling wordt gedomineerd door de perspectieven van kunstenaars die zich als vrouw identificeren. In hoeverre was dat een beslissing van jouw kant?

A: Dubravka Žarkov heeft erop aangedrongen dat het de lichamen van mannen en vrouwen zijn waarop de oorlogen in een ontbonden Joegoslavië werden uitgevochten. Het is deze levende en symbolische belichaming die het mogelijk maakte etniciteit te handhaven. Wat zijn dan de implicaties van een militaire blik, die de aanwezigheid van het vrouwelijk lichaam alleen erkent in relatie tot een grondgebied en dus via objectivering? Ik houd vast aan het werken met vrouwelijke, feministische en queer stemmen en lichamen omdat ik wil breken met de veronderstelde ‘natuurlijke’ autoriteit van mannen in een gemilitariseerde context.

A: Maar ik zou jou dezelfde vraag stellen. Toen we samen naar de eerste, zeer lange lijst van posities en kunstenaars keken die voor deze tentoonstelling in aanmerking kwamen, hebben we veel gesproken over hoe urgent het is om ruimte te geven aan complexe representaties van het vrouwenlichaam, door vooral feministische en dekoloniale perspectieven op dat lichaam op de voorgrond te zetten. Kun je me vertellen hoe je die posities in deze tentoonstelling ziet weerspiegeld?

NM: Ja, we hebben daar veel over gesproken omdat we de aanwezigheid van kunstenaars die zich als vrouw identificeren minder belangrijk vonden dan het kritisch deconstrueren van het masculinisme. Dautbegović’ gedicht bijvoorbeeld gaat over botten, of dat wat er uiteindelijk van het lichaam overblijft. De link met het lichaam als de plaats van waaruit wordt herinnerd en ook de plaats van waaruit de toekomst van de liefde wordt verbeeld, voelde voor mij belangrijk. Deze focus op het lichaam slaat een brug tussen het quasi-monumentale bouwwerk van Arna Mačkič, dat het lichaam van elke bezoeker huist, het werk van Ana Hoffner over lichaamsgeheugen en het werk van Selma Selman over het pluralisme van de ervaring in het lichaam, op een manier die Marko Peljhans meer analytische presentatie niet doet. Het contrast tussen deze posities is belangrijk, maar ook de nadruk die er is gelegd op een presentatie van wat het lichaam weet. Ik zie deze curatorische vooringenomenheid als feministisch.

Ik ben het ook met je eens over de manier waarop het kolonialisme en het oriëntalisme vrouwen positioneren in relatie tot grondgebied, maar zou daar twee andere problematische stereotiepe voorstellingen aan willen toevoegen: ten eerste dat vrouwen geëmancipeerd zijn via hun overdreven geseksualiseerde zichtbaarheid en, ten tweede, als de zwijgende slachtoffers van het irrationele geweld van hun mannelijke tegenhangers. We gaan geen van deze stereotypen helemaal uit de weg: het nieuwsitem dat Hito Steyerl probeert te herscheppen, is een propaganda- en voorlichtingsfilm over Bosnische vrouwen die leren lezen en Bosnische moslimvrouwen die zich triomfantelijk van hun sluiers ontdoen; de vrouwen in het werk van Lana Čmajčanin zijn de zichtbare slachtoffers van seksueel geweld, maar worden ook nauw geïdentificeerd met inheemse planten.

Lana Čmajčanin deconstrueert deze representatie expliciet, maar Steyerls werk is ambivalenter in zijn afwijzing van oriëntaliserende verhalen over de gesluierde, ongeletterde vrouw.

Deze tegenstrijdigheden zijn essentieel voor een feministische benadering bij het maken van tentoonstellingen, die het structurele voorrecht van één positie uitdaagt door aan te dringen op pluralisme in de representatie.

A: Dubravka Žarkov is ook hier weer zeer behulpzaam: het Srebrenica-trauma in Nederland is “een discours waarin mannelijkheid, militairen en natie op een heel specifieke manier met elkaar verbonden zijn”⁴. De gevolgen van dat discours zijn enorm, want de val van Srebrenica wordt pas betekenisvol geacht als het tot een element wordt omgevormd van het Nederlandse nationale sentiment over zijn mannen.

NM: Wat je zegt is dat de focus in Nederland ligt op een seksegebonden vorm van trauma, wit mannelijk trauma opgelopen in de context van een nationalistische organisatie, in tegenstelling tot een meer verantwoorde focus op het seksegebonden trauma opgelopen door vrouwen.

A: Ja. De tentoonstelling richten op posities die als vrouwelijk worden geïdentificeerd, betekent aandringen op een ander gesprek en op aandacht en zorg voor het leven dat verder ging in Srebrenica.

Het ‘Facing Srebrenica’ project is daarbij belangrijk, ook al vind ik het tonen van foto’s uit de persoonlijke archieven van Nederlandse militairen moeilijk en nogal tegenstrijdig. Hun onderzoek erbij betrekken is een manier om ruimte te maken voor het menselijke toedoen van individuele Nederlandse militairen die daar werden ingezet, zonder in de val te lopen dat je hen vraagt verantwoording af te leggen voor militaire beslissingen die op een veel hoger niveau werden genomen of om hun trauma opnieuw te beleven.

Maar ook, en nog belangrijker, het verzoek van Azir Osmanović aan Erna Rijdsdijk om foto’s, om ‘een beeld’ van zijn broer, is een manifestatie van het verlangen van hen die verder leefden om een menselijk beeld te vinden van hen die werden vermoord. Dit verlangen ontwaart de vraag in het gedicht van Dautbegović: *From what will we reassemble ourselves, if again we decide to love one another?*

NM: Het was voor mij ook belangrijk om werk op te nemen dat geen direct verband hield met de genocide in Srebrenica. Het idee was om de tentoonstelling uit te breiden met de beelden die geweld direct en indirect veroorzaakten. Wat zijn vanuit jouw perspectief de problemen met de bestaande of algemeen aanvaarde vormen van representatie?

A: Als we het in Nederland hebben over de genocide in Srebrenica, wordt er doorgaans standaard gesproken over een tijdspanne van een paar dagen waarin de enclave viel, de deportatie van mannen en vrouwen uit de enclave, en de executies. Het blijft om vele politieke redenen cruciaal om die periode te blijven bespreken, maar het beperkt ook de mate waarin de kijker de genocide kan begrijpen. Genocide is eerder een proces met gedefinieerde stadia.⁵

Op welk moment is het classificeren van mensen begonnen? Wie heeft ze tot ‘ethnische’ onderdanen bestempeld? In hoeverre zetten de raciale percepties van externe actoren de ontmenselijking van de mensen in Srebrenica kracht bij?⁶ Dit project geeft geen definitieve antwoorden, maar wil die paar dagen in juli wel plaatsen binnen deze vragen en in de context van de Europese politiek van de jaren negentig als een voortzetting van imperialisme, verovering en koloniale tendensen. Vooral omdat de oprichting van internationale rechtbanken in de jaren negentig onder het mom van een mensenrechtendiscours de Europese koloniale geschiedenis heeft verdoezeld en Europa in staat stelde zich te kunnen presenteren als een ethisch, vrede brengend continent.

Voor de mensen in Srebrenica begon de intentie om hen te vernietigen al jaren voor de genocide, toen hun burens ze ‘Turken’ begonnen te noemen en ze begonnen te verkrachten en ter dood te brengen. Dat gebeurde niet tijdens een week in juli, maar systematisch gedurende vele jaren. Walid Sadek beschrijft de overlevende op overtuigende wijze als “een getuige die te veel weet en over een onwelkome maar noodzakelijke kennis beschikt”. Toen de enclave uiteindelijk viel, waren de mensen in Srebrenica al getuigen in de zin van Sadek. Hoe komt dat overeen met de bewering van Caruth dat de traumatische gebeurtenis niet te begrijpen is?

NM: De onwelkome kennis van de overlevende is essentieel, daar ben ik het mee eens. Maar wat zo waardevol is in het werk van Caruth, naast dat van anderen, is de manier waarop ze de representatie van de genocide beschrijft als politiek probleem. Hoe communiceert de overlevende kennis? In welke arena of in welk kader? In welke mate wordt hun getuigenis beperkt door de representatie? Dat is ook hoe het werk van Hito Steyerls cruciaal is voor de tentoonstelling: ze probeert een film te reconstrueren aan de hand van de getuigenissen van mensen die de vernietiging met eigen ogen zagen en overleefden. Ik denk dat deze poging om de ‘waarheid’ te vinden en te tonen over deze specifieke gebeurtenis tijdens de belegering van Sarajevo op een schitterende manier faalt.

Een andere manier om over dit probleem na te denken, is via het werk van Marko Peljhan, die de radiocommunicatie tijdens de val van de ‘VN-enclave’ vanuit veel verschillende perspectieven in beeld brengt. Het zijn opnames van mensen die hebben deelgenomen, maar als het daders zijn, dragen die dan ook de onwelkome kennis van de overlevende met zich mee? Nee, niet helemaal. Maar ze weten dingen die de overlevenden nog niet wisten en de representatie van de genocide zoals die wordt gezien aan de hand van de sporen die ze hebben achtergelaten, is cruciaal voor het vaststellen wat de ‘waarheid’ is over de gebeurtenissen, nietwaar?

NM: Dat brengt me bij een laatste vraag: We hebben ter voorbereiding van dit project uitgebreid gesproken over de figuur van de omstander, degene die er niet bij betrokken was, maar die zag, in veel verschillende betekenissen van dat woord. Kun je vertellen waarom deze figuur belangrijk voor je is?

A: Ik denk niet dat de omstander een enkelvoudige of stabiele figuur is. De omstander brengt eerder een hele reeks bijkomende vragen met zich mee over de representatie van de genocide. Welke mensen worden beschouwd als omstanders

en welke mensen verschuilen zich achter die rol en zijn inherente onmogelijkheid? Waarvan kunnen omstanders getuigen zijn via representatie en aan wie moeten ze verantwoording afleggen op grond van representatie? Wat weet de omstander wel en niet, en wat geeft de omstander niet toe van wat deze wel al weet?

Judith Butler stelt de volgende vraag: “Hoe begrijpen we het kader als onderdeel van de materialiteit van de oorlog en de efficiëntie van het oorlogsgeweld?”⁷ Ik zou deze vraag willen stellen: Hoe zijn de mensen in Srebrenica via het beeld tot ons gekomen, en hoe is dat kader medeplichtig aan hun uiteindelijke verdwijning? Hiermee vraag je ook welk lichaam, welke structuur, welke maatschappij de verdwijning van een volk toestaat.⁸

BRONNEN

1. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (Johns Hopkins University Press, 2007), 4.
2. Maria Hlavajova en Simon Sheikh, eds., *Former West: Art and the Contemporary After 1989* (Cambridge, MA: MIT Press, 2016).
3. Franco Berardi Bifo, “The Coming Global Civil War: Is there any way out?”, in *E-flux Journal* #69, januari 2016, <http://www.e-flux.com/journal/the-coming-global-civil-war-is-there-any-way-out/>
4. Dubravka Žarkov, Srebrenica Trauma: masculinity, military and national self-image in Dutch daily newspapers, in *The Postwar moment. Militaries, masculinities and international peacekeeping* (Londen, Lawrence and Wishart, 2002), 190.
5. Gregory Stanton identificeert tien verschillende stadia van genocide, de eerste zes zijn: *Classificatie, Symbolisatie, Discriminatie, Ontmenselijking, Organisatie en Polarisatie*. Gregory H. Stanton, De tien stadia van genocide, 1996 <https://www.genocidewatch.com/ten-stages-of-genocide> overgenomen op 12 mei 2020.
6. Walid Sadek, *The Ruin to Come, Essays from a protracted war* (Berlijn: Motto Books 2015): “Wanneer ingelijst als een postume figuur, of datgene wat voortleeft ondanks overlijden, is een overlevende een obstakel voor de wederopbouw van de samenleving volgens de normatieve richtlijnen. Maar de aanhoudende omstandigheden van een langdurige burgeroorlog in Libanon vragen om een herconceptualisering van een figuur van de overlevende op een andere manier. Niet langer postuum, de overlevende is geen overlever, maar een getuige die te veel weet en een drager is van ongewenste maar noodzakelijke kennis”.
7. Judith Butler, *Frames of war. When Is Life Grievable?* (Versobooks: Londen: 2016) IX2.
8. Georges Didi-Huberman betoogt dat als we denken dat mensen afgebeeld worden om ze voor ons zichtbaar te maken, ze in feite worden tentoongesteld en verdwijnen. “De mensen worden tentoongesteld in de zin dat ze bedreigd worden door hun eigen representatie (of die nu politiek of esthetisch is), wat al te vaak in hun eigen bestaan te zien is. De mensen worden altijd tentoongesteld om te verdwijnen. Wat doe je, wat denk je, in deze toestand van eeuwige bedreiging? Hoe maak je dat de mensen zichzelf zien in de ogen van elkaar in plaats van in hun eigen verdwijning? Hoe maak je de mensen zichtbaar en geef je ze vorm?” Georges Didi-Huberman “Fragments of Humanity”, in *The Human Snapshot* (Berlijn: Sternberg, LUMA Foundation, CCS Bard, 2013) p.269.

ACHTERGROND

De Socialistische Federale Republiek Joegoslavië (SFRJ) werd ontbonden op een precair moment in de geschiedenis van Europa, namelijk na de val van de Berlijnse muur. De Europese Unie startte een ambitieus uitbreidingsproject, waarschijnlijk om de ‘nooit meer’ belofte van na de Tweede Wereldoorlog in te lossen. Toen het gewapende conflict uitbrak, reageerden de regeringen in Europa in eerste instantie terughoudend op de ernstige berichten over etnische zuiveringen, waarbij ze het ‘democratische en beschaafde’ Europa voorzichtig loskoppelden van de bloedige ‘burgeroorlogen’ die zich tegelijkertijd in ander delen van het continent afspeelden.

In 1993 ontvluchtte ruim driekwart van de 50.000 - 60.000 Bosnische moslims in Oost-Bosnië en Herzegovina hun steden en dorpen naar een groot gebied rond Srebrenica, om te ontsnappen aan de “etnische zuiveringsacties” van de Bosnisch-Servische strijdkrachten. Hun leven in Srebrenica bleef in gevaar toen de Bosnisch-Servische strijdkrachten het gebied belegerden. Het is in deze context dat de Verenigde Naties resolutie 819 hebben ondertekend, een van de meest omstreden resoluties tot nu toe, waarin formeel een “veilig gebied” van de VN rond Srebrenica werd ingesteld.

In 1994 stuurde de Nederlandse regering de eerste van de drie licht bewapende UNPROFOR-bataljons om het “veilige gebied” in Srebrenica te beschermen. In juli 1995 werd Srebrenica overgenomen door de Bosnisch-Servische strijdkrachten zonder effectief verzet vanuit de lucht of vanaf de grond. De Nederlandse VN-soldaten grepen niet in toen in het kamp de Bosnische moslimmannen van de vrouwen werden onderscheiden. De Bosnische Serviërs deporteerden de vrouwen en kleine kinderen en vermoordden 8.372 mannen en jongens. Het Internationaal Straftribunaal voor het voormalige Joegoslavië concludeerde in verschillende vonnissen dat het bloedbad een daad van genocide was. In 2019 oordeelde de Hoge Raad dat de Nederlandse Staat gedeeltelijk verantwoordelijk is voor de dood van 350 mannen bij de genocide in Srebrenica.



Anna Dasović - *Before the fall there was no fall. Episode 02: Surfaces* (2020)
Beeld: ter beschikking gesteld door de kunstenaar

In “Targeting ‘Turks’: How Karadžić Laid the Foundations for Genocide,” beschrijft Emir Suljagić de manier waarop zijn identiteit opnieuw werd gedefinieerd om de politieke doelen van de Bosnisch-Servische oorlogsmisdadiger Radovan Karadžić te dienen. Het wordt hier nogmaals getoond als context voor het framen van het verhaal dat wordt gebruikt om de belegering van Sarajevo te rechtvaardigen, de langste belegering van een hoofdstad in de moderne oorlogsvoering, en het structurele geweld dat uiteindelijk resulteerde in genocidaal geweld in heel Bosnië-Herzegovina. Suljagić heeft de unieke positie van een overlevende en getuige. Daarnaast is hij als politicoloog betrokken bij het Srebrenica Genocide Memorial, het monument ter nagedachtenis van alle slachtoffers van de genocide. Ook heeft hij zijn leven gewijd aan het verwerven van een evaluatief taalgebruik, dat op schrijnende wijze verwoordt hoe extreme vormen van ontmenselijking zijn uitgemond in genocidaal geweld.

‘TURKEN’ ALS DOELWIT: HOE KARADŽIĆ DE FUNDAMENTEN LEGDE VOOR GENOCIDE

Emir Suljagić
Sarajevo, 15 April 2019

Radovan Karadžić, de Bosnisch-Servische leider in oorlogstijd, was de belangrijkste betrokkene bij de ontmenselijking van Bosnische moslims, het herdefiniëren van deze bevolkingsgroep als de vijand, en het tot politiek beleid maken van genocidaal geweld, aldus Emir Suljagić, die de bloedbaden van Srebrenica in 1995 overleefde.

Ik was 14 jaar oud toen ik voor het eerst een Turk werd genoemd. Het woord werd gebruikt als een belasting, een scheldwoord, een belediging. Turken kende ik alleen van de lessen geschiedenis, als buitenlandse bezetters. Ik had tot op dat moment in mijn leven nog nooit een echte Turk gezien.

Maar de boodschap was onmiskenbaar: vanwege mijn vermeende ‘Turks zijn’ was ik minder waard, minder mens.

In de jaren die volgden werd er een nieuw concept gevormd van mijn identiteit – onze identiteit –, die werd gereduceerd tot dit ene element van ‘Turk’ zijn; niets anders deed er toe, niet wie of wat we nog méér waren. Als zodanig werd ons bestaan door de Servische elites in Bosnië en Herzegovina en Servië beschouwd als een dodelijke bedreiging.

Centraal bij de inspanningen de Bosnische moslims te herdefiniëren en te ontmenselijken, en het daaruit voortkomende gebruik van genocidaal geweld als legitiem beleid, stond Radovan Karadžić.

Het regime van Radovan Karadžić was niet totalitair zoals nazisme of stalinisme dat waren; toch was het een regime dat uitsluitend moord voor ogen had – de fysieke vernietiging van niet-Serviërs, en meer in het bijzonder van Bosnische moslims.

Laat ik uit Karadžić’ vonnis van de rechtbank een beschrijving citeren van enkele gebeurtenissen die plaatsvonden tijdens de oorlog in Rogatica in Oost-Bosnië: “’s Nachts sloegen de soldaten op de muren en openden ze de deuren met geweld, schenen met hun zaklampen in de gezichten van de gevangenen, kozen willekeurige vrouwen en meisjes uit, zeiden dat ze werden meegenomen voor ondervraging, maar ze werden meegenomen om te worden verkracht. De andere gevangenen konden de vrouwen en meisjes om hulp horen schreeuwen. Vrouwen en meisjes van zeven jaar, en een jongen van dertien werden gedurende tweeënhalve maand bijna elke avond uit de klaslokalen gehaald en verkracht door de politie en de soldaten die het kamp bewaakten.”

De levenslange gevangenisstraf die vorige maand in Den Haag werd opgelegd aan de hoofdarchitect van de genocide in Srebrenica is daarom een welkome stap; de symboliek is belangrijk. Maar het betekent uiteindelijk niets, want Karadžić’ levenswerk zal hem overleven. Zijn unieke bijdrage aan de genocide is dat hij, bijna in zijn eentje, de genocide heeft verduurzaamd door deze voor te stellen als een zaak van algemeen belang.

Karadžić is geen marginale figuur uit extreemrechtse hoek. Hij stond in het middelpunt van een brede nationalistische beweging die zich richtte op een genocidale strategie: het verwijderen en vernietigen van niet-Serviërs in het gebied van Bosnië en Herzegovina dat nu bekend staat als de Republika Srpska.

In een telefoongesprek met Karadžić benadrukte Dobrica Ćosić, de Servische nationalist bij uitstek en latere president van de Federale Republiek Joegoslavië, de centrale rol die Karadžić speelde in het Servische nationalisme:

“U voltooit een historisch proces... in de kern zijn er twee concepten, je hebt de vereniging van de Zuid-Slaven en je hebt de vereniging van de Serviërs... de eenheid van de Zuid-Slaven is historisch gezien mislukt, maar de vereniging van de Serviërs niet. Historisch gezien moet die nu worden voltooid of hij faalt”, aldus Ćosić.

Meer dan 60 procent van de Serviërs die in de Republika Srpska wonen, beschouwen hem als een held, aldus een opiniepeiling in opdracht van Al Jazeera Balkan in 2018. In 2012 deed de OVSE in Servië een onderzoek naar de houding

ten opzichte van het Haagse Tribunaal en de vervolgingen voor oorlogsmisdaden. Hieruit bleek dat ongeveer 50 procent van de ondervraagden dacht dat Karadžić en zijn militaire commandant Ratko Mladić niet verantwoordelijk waren voor de oorlogsmisdaden waarvan ze werden beschuldigd.

We kunnen de realiteit van deze massale en enthousiaste steun voor het genocidale project van Karadžić misschien niet accepteren, maar dat verandert niets aan het feit dat Karadžić moet worden beschouwd als een van de belangrijkste figuren in de Servische geschiedenis van de 20e eeuw.

“Jullie wordt afgeslacht”

Karadžić’ centrale rol in het genocidale geweld tegen Bosnische moslims bestaat uit twee met elkaar overlappende processen: de herconceptualisatie van de identiteit van Bosnische moslims en de intentie om hen te vernietigen te verankeren in het heersende gedachtengoed.

De herconceptualisatie van de identiteit verwijst naar het proces waarbij de slachtoffergroep wordt afgeschilderd als “vallend buiten de politieke gemeenschap”, als “een bijna bovenmenselijk machtige vijand van wie het overleven het voortbestaan van de politieke gemeenschap bedreigt” of paradoxaal genoeg juist als onmenselijk of niet-menselijk, aldus de politicoloog Maureen S. Hiebert.

Bij de herconceptualisatie van de Bosnische moslims kon Karadžić putten uit een schat aan beeld- en geschiedenismateriaal; vanaf het begin van de 19e eeuw tot de vorming van het Koninkrijk Joegoslavië tot de Tweede Wereldoorlog werden “de moslims in de Balkan bij tijd en wijle gezien als een soort etnische ‘vijfde kolom’ overgebleven uit een vroeger tijdperk en zonder perspectief op een succesvolle integratie in de geplande toekomstige nationale staten” aldus Historicus Cathie Carmichael in haar artikel ‘The Ethnic Cleansing of the Slav Muslims and its Role in Serbian and Montenegrin Discourses since 1800’.

De islam was het element dat zich bij uitstek leende om de identiteit van de Bosnische moslims te herconceptualiseren. Het werd om die reden door de Servische elites gebruikt om de Bosnische moslims neer te zetten als een doodsbedreiging die fysiek verwijderd moest worden uit de geplande Servische staten, die moesten worden gebouwd op de ruïnes van Joegoslavië.

Zowel in aanloop naar het geweld als toen het menens werd, was het motief van ‘de Turk’ overheersend. In mijn geboortestad Bratunac is op zowel openbare als particuliere gebouwen graffiti te lezen: “Moslims, Balijas [vernederende term voor Bosniakken], Turken - ga weg, jullie worden afgeslacht.” Gevangenen in het Luka-detentiekamp in Brčko werden door hun bewakers “een Turkse bende, een fictief volk, een niet-bestaand volk” genoemd, aldus het vonnis in het Karadžić-proces.

En nadat er geen moslims meer in Zvornik waren, meldde het Drinakorps van het Bosnisch-Servische leger – dat drie jaar later een cruciale rol zou spelen bij de genocidale operatie in Srebrenica – dat met “de komst van paramilitaire organisaties naar de gemeente Zvornik, vooral de komst van [paramilitaire leider]

Arkan en zijn volk, dit grondgebied werd bevrijd van de Turken”. Het rapport van het Drinakorps, waaruit in het vonnis van Karadžić wordt geciteerd, gaat verder: “De Turken vormden 60 procent van de bevolking van de gemeente die nu gezuiverd is en zijn vervangen door een etnisch zuivere Servische bevolking.” Deze intentie bestond eind 1991 al, in de vorm van wat de schrijver Robert Donia in zijn boek over Karadžić treffend bestempelt als een ‘discours van verdwijning’. In telefoongesprekken met zijn vrienden en bondgenoten – onderschept door de Bosnische staatsveiligheidsdienst – schreef Karadžić genoeg in de dreigende ‘verdwijning’ van moslims.

“Ze moeten weten dat Sarajevo is omsingeld door 20.000 gewapende Serviërs. Dat is niet normaal, ze zullen, ze zullen verdwijnen! Sarajevo zal een smeltkroes worden waarin 300.000 moslims zullen sterven”, zei hij tijdens een telefoongesprek. “Ze zijn niet normaal, ik weet het niet. Ik moet het ze nu gewoon maar zeggen: mensen, pas op je tellen, verdomme. Er zijn drie-, vierhonderdduizend gewapende Serviërs in Bosnië en Herzegovina. Wat denken jullie nou? ... Ze begrijpen niet dat het bloedvergieten zou worden en dat het moslimvolk zou worden uitgeroeid.”

Een paar dagen na dit gesprek uitte Karadžić een soortgelijke dreiging tijdens een zitting van het Bosnische parlement: “Denk niet dat je Bosnië-Herzegovina niet naar de hel zal leiden en de moslimnatie mogelijk niet zal laten verdwijnen, want het moslimvolk zal zich niet kunnen verdedigen als het hier oorlog wordt.”

Karadžić was ook vanuit organisatorisch opzicht de centrale figuur in de genocidale onderneming. De genocidale visie van zijn regime werd duidelijk uit de zes ‘Strategische doelstellingen van het Servische volk’, die op 12 mei 1992 door het Bosnisch-Servisch parlement werden aangenomen. De blauwdruk voor de genocide is echter te vinden in de minder bekende ‘Instructies voor de organisatie en werking van de organen van het Servische volk in Bosnië en Herzegovina in noodsituaties’, in de volksmond aangeduid als ‘Variant A en Variant B’, en opgesteld door het hoogste echelon van de Servisch-Democratische Partij van Karadžić, de SDS.

Het document was van groot belang voor het begin van de genocide: ten eerste bevatte het instructies voor een reeks lokale en regionale staatsgrepen, de overname van een ‘kritiek segment van het staatsapparaat, dat vervolgens wordt gebruikt om de regering de controle over de rest te ontnemen’; ten tweede beschreef het de middelen en manieren om niet-Servische bevolkingsgroepen uit de door de Serviërs opgeëiste gebieden te verwijderen.

Karadžić was in andere woorden een centrale figuur in alle aspecten van de genocide: van het conceptualiseren van de intentie, van de herconceptualisatie van de slachtoffergroep en ten slotte van de organisatie.

Van Srebrenica tot Christchurch

In het huidige intellectuele klimaat waarin van de moslim ‘een ander wordt gemaakt’, en waarin extreemrechts in Europa en de VS de moslims duidelijk als een vijand van de beschaving bestempelt, wordt moordzuchtige islamofobie – zoals we die in Christchurch in Nieuw-Zeeland hebben kunnen zien – aangemoedigd.

Dat komt zeker niet uit de lucht vallen en Karadžić’ bijdrage aan deze ontwikkeling is immens.

Karadžić vormde de voorhoede van de moorddadige en ontvlambare mengeling van extremistische ideeën, die aan het begin van de 21e eeuw zijn genormaliseerd en in toenemende mate tot het heersend gedachtegoed zijn gaan behoren. In een ander gesprek met Ćosić voorspelde Karadžić: “Europese nationalisme moeten nog opvlammen. Ze denken dat de tijd van het nationalisme voorbij is.”

Hariz Halilovich, die de detentiekampen in Prijedor in 1992 overleefde en nu hoogleraar is aan de RMIT-universiteit in Australië, schreef onlangs dat visuele en gesproken verwijzingen naar Karadžić en de Bosnische genocide in extreemrechtse kringen in het Westen niet alleen “een vertakkend, internationaal verhaal over culturele en religieuze conflicten aan het licht brengen”, maar “ook een gedeelde methodiek omvatten, in een duidelijk streven een gewenste context te creëren voor de moorden.”

Door de ‘smeulende, onvoorspelbare en machtige krachten’ los te laten op de Bosnische moslims, de ‘onderaardse wereld’ uit de gedichten die hij ook schreef, speelde Karadžić een belangrijke rol in de transformatie van het gedachtegoed in het Westen. Massamoordenaars over de hele wereld leren van elkaar; sociale structuren worden bewust getransformeerd in een zich wederzijds voedend proces.

Karadžić heeft ons een wereld nagelaten waarin de herinnering haat, de waarheid geweld en de leugen vrijheid is.

Hoezeer ze ook op de Europese Scandinaviërs, de Duitsers of de Nederlanders lijken, de Bosnische moslims zouden nooit worden beschouwd als voldoende blank en Europees vanwege hun islamitische afkomst. Maar dat is geen Bosnisch of ‘Turks’ probleem; andere groepen zijn net zo kwetsbaar voor ontmenselijking en het opnieuw construeren van hun identiteit.

Ik heb de volle prijs van het ‘Turk zijn’ betaald. Na jaren van strijd ben ik tot het besef gekomen dat het de waarnemer is die bepaalt of bedoelingen genocidaal mogen worden genoemd en heb ik mijn ‘Turkse’ identiteit omarmd.

Maar men moet niet vergeten dat genocidale ideologieën altijd op zoek zijn naar nieuwe ‘Turken’.

De enige vraag is nu: “Wie van jullie is de volgende ‘Turk?’”

Dit commentaarartikel is onderdeel van een keynote speech op het Columbia University seminar *Lessons from the Ground: Framing and Interpreting Lessons from the Balkans*.

Emir Suljagić (b. Ljubovija, Joegoslavië, 1975) is journalist, activist en politicus en sinds 2019 directeur van het Srebrenica Genocide Memorial. Toen Suljagić zeventien jaar oud was, vluchtte hij met zijn familie naar de vallei in Drina, vanwege de ‘etnische zuiveringsacties’. Nadat de familie in 1992 naar Srebrenica vluchtte, werd Suljagić een Engelse tolk in dienst van de Verenigde Naties. Hij werkte vervolgens tussen 2002 en 2004 als correspondent voor het Internationaal Straftribunaal voor het voormalige Joegoslavië in Den Haag. Daarnaast heeft Suljagić veel gepubliceerd voor onder andere The New York Times, de Boston Globe, Al Jazeera, El Pais, Die Zeit en Liberation (Oslobodenje). Emir Suljagić heeft een Ph.D. in Politieke Wetenschappen van de Universiteit van Hamburg (2010). Verder doceert hij Internationale Betrekkingen aan de Internationale Universiteit van Sarajevo. Suljagić is auteur van *Postcards from the Grave*, een ooggetuigenverslag van de genocide in Srebrenica.

MET WERKEN VAN

LANA ČMAJČANIN

Sarajevo, Bosnië en Herzegovina, 1983

—

Balkangreuel – Balkan Cruelty (2019)

Installatie, print op behang, verschillende afmetingen.

Dit project is gebaseerd op een portfolio met tekeningen van Gottfried Sieben, *Balkangreuel* genaamd. Sieben maakte de tekeningen in 1909, nadat Bosnië en Herzegovina door het Oostenrijks-Hongaarse Rijk geannexeerd waren—het resultaat van het Congres van Berlijn, waarin koloniën onder verschillende Europese mogendheden werden verdeeld. De portfolio, met daarin verschillende vormen en talen, was bedoeld voor de Oostenrijks-Hongaarse elite en was destijds zeer populair.

Balkangreuel bestond uit pornografisch materiaal dat tegelijkertijd als oorlogspropaganda diende—de vijand werd er namelijk in vernederd: terwijl mannen op stereotiepe wijze als “wilde Balkans” werden afgeschilderd, werd het vrouwelijke lichaam als territoriaal subject afgebeeld, dat toegeëigend en veroverd kon worden.

Čmajčanins *Balkangreuel – Balkan Cruelty* is een muurinstallatie waarin twaalf motieven uit de gelijknamige portfolio in een omvangrijk grafisch ontwerp zijn geïntegreerd, zodat de toeschouwer nauwkeurig moet kijken om ze te kunnen onderscheiden. Het ontwerp bevat motieven gebaseerd op twaalf bloemen die endemisch waren in het 19e-eeuwse grondgebied van de Balkan. Op het eerste gezicht

overheersen deze mooie elementen het werk, maar als we dichterbij komen, zien we soldaten in Balkan-uniformen seksuele handelingen verrichten. Aan de hand van deze dubbelzinnige ornamentatie, brengt de muurinstallatie de populariteit van vooroordelen over “de Ander” en “het Oosten” aan het licht, een populariteit die de bijzonderheid en zogenaamde beschaafdheid van de 19e-eeuwse lezer moest benadrukken.

Čmajčanins werk laat tevens zien hoe lang dit soort geracialiseerde en Orientalistische representaties van de Balkan in omloop waren, en hoe die, door hun circulatie, het ideologische verschil tussen het “beschaafde” Europa en de “barbaarse” ander bekrachtigden. Het feit dat dit soort beelden zo gangbaar was in de 19e-eeuw, verklaart wellicht het gemak waarmee ze tijdens de oorlogen in de jaren 1990 weer boven water kwamen.

Lana Čmajčanin is een PhD-onderzoeker aan de Academy of Fine Arts Vienna, Wenen. Haar werk verkent de impact van politieke en sociale machtsstructuren en beheersingsmechanismen op ons bestaan, en stelt vragen bij kwesties als verantwoordelijkheid en manipulatie. In haar praktijk vervlecht zij verschillende media, in onder meer installaties, videowerken, performances, geluidsinstallaties, fotografie, en mediakunst.



Lana Čmajčanin - *Balkangreuel - Balkan Cruelty* (2019) | Foto: Damir Žižić

ANNA DASOVIĆ

Amsterdam, Nederland, 1982

—

Before the fall there was no fall (2015-nu)
Episode 01: Raw material (2019)

Video-installatie op twee schermen, 47”.

In opdracht van Framer Framed en het Van Abbemuseum.

—

Episode 02: Surfaces (2020)

Video, 19”.

Dit videowerk-in-opdracht bestaat uit drie delen, die op verschillende momenten tijdens de tentoonstelling zullen worden toegevoegd. Het eerste deel, *Epilogue*, wordt tijdens de opening gepresenteerd.

In opdracht van Framer Framed en Künstlerhaus Büchsenhausen. Mogelijk gemaakt door het Mondriaan Fonds.

Before the fall there was no fall is een onderzoeksproject dat zich richt op een verzameling van ongeveer 100 Super VHS-banden afkomstig uit een archief van het Nederlands Ministerie van Defensie. Dasović gebruikte de Nederlandse Vrijheid van Informatiewet om de videobanden aan te vragen, en na een langspekend proces van vier jaar kreeg ze er uiteindelijk toegang toe. De videobanden en de documenten die de banden contextualiseren, vormen de basis voor een reeks afleveringen, publieke bijeenkomsten en een publicatie waar Dasović de komende jaren in samenwerking met andere kunstenaars en denkers aan zal werken. In *Episode 01: Raw material* (2019), laat

Anna Dasović zien hoe de Koninklijke Landmacht taal- en rollenspeltechnieken gebruikte om Nederlandse VN-soldaten voor te bereiden op vredesmissies in Bosnië en Herzegovina. De videobanden bevatten archiefbeelden van militaire oefeningen op NAVO-terreinen in Duitsland en België, waarin Nederlandse “blauwhelmen” te zien zijn terwijl zij deelnemen aan rollenspellen ter voorbereiding op hun vredesmissie. Soldaten die al eerder naar Bosnië en Herzegovina waren uitgezonden, werden door het leger binnengehaald als acteurs om ontmoetingen na te spelen. Zij spelen mensen uit de “lokale gemeenschap” waarmee zij zelf in aanraking waren gekomen. Deze omkering versterkte op impliciete wijze sociaal geconstrueerde representaties van “de Ander”. Het werk bestaat volledig uit “ruw materiaal”, afkomstig van de videobanden.

Episode 02: Surfaces is een vergelijkende analyse van het ruwe materiaal uit *Episode 01* en sporen van de aanwezigheid van Nederlandse soldaten in de “VN Veilige gebieden” in Srebrenica 25 jaar later. Hoe raakten de handen van Nederlandse soldaten deze oppervlakken aan? Wat vertellen de sporen die zij hebben achtergelaten over de Koninklijke Landmacht die daar gestationeerd was? Hoe geven de mensen in deze oefenvideo’s vorm aan het idee van een Nederlandse militaire doctrine, waar zij vervolgens in hun militaire kamp in Srebrenica sporen van achterlieten?

De werken van Dasović suggereren dat het institutionele racisme van de Koninklijke Landmacht deels het gevolg is van verstoringen, veroorzaakt door het koloniale verleden van Nederland.

—

Srebrenica who cares? (2017-nu)

Boeken, interventie met een stift en Indische inkt.

In 1998 publiceerde de Nederlandse VN-commandant Thom Karremans het boek *Srebrenica Who Cares. Een puzzel van de werkelijkheid*. Het boek is gebaseerd op militaire dagboeken die hij bijhield in de periode dat hij uitgezonden was in Srebrenica. Met Indische inkt heeft Dasović een deel van de titel uitgewist in elk tweedehands exemplaar dat ze kon vinden. De titel is te vinden op de omslag, de achterflap, de titelpagina’s en onderaan bijna elke pagina. Eenmaal aangepast, wordt het boek, dat in een oplage van 10.000 werd gedrukt, weer in omloop gebracht. Dasović gebruikt de opbrengsten om nieuwe exemplaren te kopen en die weer aan te passen.

Anna Dasović richt zich op de (retorische) structuren die genocidaal geweld zichtbaar maken, en op de structuren die worden ingezet om de politiek lastige aspecten van dergelijke conflicten te verdoezelen. Dasović heeft een achtergrond in fotografie, en heeft nu een interdisciplinaire aanpak met archiefonderzoek, veldwerk en interviews om video-installaties te maken. Haar werk met videomontages, geluids- of tekstuele werken zijn vaak het resultaat van langdurige betrokkenheid, en bestaan niet uit één medium.

ANA HOFFNER EX-PRVULOVIC*

Paraćin, Joegoslavië, 1980

—

Transferred Memories – Embodied Documents (2014)

Video-installatie, kleur/geluid, 14’ 35”.

Mogelijk gemaakt door de Federal Chancellery of Austria; Academy of Fine Arts Vienna; en les complices Zurich.

Performance: Vivienne Löschner en Ana Hoffner
Camera: Judith Benedikt
Licht: Hannes Böck
Geluid: Lenja Gathmann
Haar en Make-up: Regina Breiffellner
Concept, Script en Postproductie: Ana Hoffner

Transferred Memories – Embodied Documents gaat over de confrontatie tussen beelden van gruwelijkheden en degenen die ermee geconfronteerd worden. De video-installatie benadrukt de affectieve reactie van de kijker op voorstellingen van grafisch geweld. Twee performers beschrijven hun reactie terwijl zij materiaal van de oorlogen in Bosnië en Herzegovina onder ogen krijgen en luisteren naar elkaars beschrijvingen. Hoffner beschouwt hun relatie tot het bronmateriaal, dat nooit direct in de video te zien is, als queer: in plaats van te vertrouwen op de veronderstelde objectiviteit van fotografie en film om iets correct weer te geven, spreken de performers vanuit hun lichaam over de manier waarop het lichaam geweld waarneemt.



Boven:
Anna Dasović - *Before the fall there was no fall. Episode 02: Surfaces* (2020) | Filmstill: Beschikbaar gesteld door de kunstenaar

Onder:
Ana Hoffner ex-Prvulovic* - *Transferred Memories – Embodied Documents* (2014)

Het werk bevat verschillende verwijzingen naar concentratiekampen in de buurt van Prijedor, in het noorden van Bosnië en Herzegovina, en in het bijzonder Omarska en Trnopolje, die deel uitmaakten van hetzelfde kampstelsel dat gerund werd door Servische nationalistische in de regio. Het werk bevat onder meer een panoramische opname van een getypt transcript van een videoverslag uit 1992, geschreven door journalisten Penny Marshall en Ian Williams van Independent Television News (ITN). Ook wordt in het werk verwezen naar een beeld waarin Fikret Alić te zien is terwijl hij tussen andere gevangenen achter een hek met prikkeldraad staat; het is een screenshot uit hetzelfde documentaire videoverslag. Andere mediakanalen hebben de bewegende beelden tot een stilstaand beeld *gemaakt*, een beeld van horror, dat vervolgens als “iconisch beeld” symbool kwam te staan voor het conflict als geheel. Het beeld vertoont bovendien een sterke visuele gelijkenis met foto's van overlevenden van de Holocaust die genomen waren tijdens de bevrijding van de naziconcentratiekampen.

Transferred Memories – Embodied Documents vergroot de reikwijdte van het tentoonstellingskader buiten de grenzen van Srebrenica, niet alleen om het ruimtelijke systeem dat directe invloed had op het lichaam—de concentratiekampen—te bestuderen, maar ook om het visuele regime te ondervragen dat beelden circuleerde van lichamen die tijdens de oorlogen in Bosnië en Herzegovina van hun menselijkheid werden ontdaan.

Ana Hoffner ex-Prvulovic* is een kunstenaar, researcher en schrijver. Haar werkveld is vooral gericht op hedendaagse kunst, kunsthistorie, culturele studies en theorie. Ze is geïnteresseerd in de thema's queerness, vertoningen van mondiale kapitaal, kolonialisme en het Oosten, vormen van ontsnapping, vroege psychoanalyse en de politiek van herinnering en oorlog. Hoffner werkt met video, fotografie, installatie en performance, en ze is altijd op zoek naar manieren om te desynchroniseren als het gaat om het normatieve van de eigenheid van bijvoorbeeld lichaam, stem, beeld en geluid. In haar werk richt ze zich expliciet tegen de huidige dominante corporale esthetiek en afschuwelijke en walgelijke beelden. Ook zet ze zich af tegen het rechtse establishment door constant aan te dringen op analyse, contextualisering en reflectie. Hoffner streeft ernaar om tijdelijkheid, relaties en ruimte te introduceren tussen iconische beelden en performatieve gebeurtenissen binnen onze totaliserende eigentijdsheid.

* Ana Prvulovic verhuisde in 1989 naar Oostenrijk. In 2002 kreeg ze haar zogeheten Oostenrijkse kapitalistische staatsburgerschap en veranderde haar naam in Anna Hoffner ex-Prvulovic.

ARNA MAČKIĆ

Čapljina, Bosnië en Herzegovina, 1988

—

From what will we reassemble ourselves
(2020)

Architectonische installatie.

In opdracht van Framer Framed.

“In Nederland wonen tienduizenden Bosniërs die de oorlog zijn ontvlucht. Zoals ik. Net als andere Bosniërs heb ik mijn eigen herinneringen, beelden en perspectieven op de oorlog. Die herinneringen bleven jarenlang onaangeroerd, omdat we ons moesten richten op vooruitgang en moesten bouwen aan een toekomst in Nederland. Maar de herinneringen waren niet verdwenen, ze zijn er altijd geweest, tussen de muren, om me heen, klaar

om opengebroken te worden. Het tentoonstellingsontwerp staat symbool voor die muren. De bezoeker wordt uitgenodigd om zich “tussen de muren” te bewegen en om zich, in de delen die opengebroken zijn, te verhouden tot andere, tot op heden onbekende perspectieven.”

Arna Mačkić's tentoonstellingsontwerp ontstond als reactie op Anna Dasović's huidige onderzoek, dat de basis vormt voor de tentoonstelling *From what will we reassemble ourselves*. De bezoeker bevindt zich in een smalle gang die vijf archetypische kamers met elkaar verbindt. Het verwijst naar Mačkić's eigen onderzoek naar de *Spomeniks*, het Joegoslavische woord voor “monumenten”. Het begrip verwijst tevens naar abstracte en brutalistische monumenten die tussen 1960 en 1990



Arna Mačkić - *From what will we reassemble ourselves* (2020)

Architectonische Installatie: Studio L.A | Foto: Eva Broekema, Framer Framed

in het voormalige Joegoslavië werden opgericht als herinnering aan de Tweede Wereldoorlog. Deze monumenten varieerden sterk in schaal en vorm, maar symboliseerden Tito's Socialistische Federale Republiek Joegoslavië en het verzet van de Joegoslavische partizanen tegen de nazi-bezetting. Een specifieke verwijzing die tijdens het ontwerpproces werd besproken is de Partisan Memorial Cemetery van Bogdan Bogdanović in Mostar.

“Het tentoonstellingsontwerp verwijst indirect naar mijn onderzoek naar de publieke monumenten van Bogdan Bogdanović, om zo de formele pogingen van Joegoslavië, om stil te staan bij het eigen gewelddadige verleden, tastbaar te maken. In de monumenten die Bogdanović ontwierp zijn geen enkele verwijzingen naar politieke ideologie, oorlogshelden of religie te vinden. Bogdanović zocht symboliek in abstracte en archaïsche vormen, met het doel mensen ondanks hun verschillen met elkaar te verbinden. Het conceptuele doel van het ontwerpplan is om te laten zien hoe moeilijk het is om vandaag de dag vanuit Nederland toegang te krijgen tot de geschiedenis van het Bosnische grondgebied.”

Van buitenaf lijkt het tentoonstellingsontwerp abstract en monolithisch, net als de monumenten waar het naar verwijst. Binnen staat de bezoeker echter oog in oog met de werken, die zich elk in een geïsoleerde container bevinden. Deze presentatievorm produceert een geforceerde intimiteit en maakt het

onmogelijk een overzicht te krijgen van de gehele tentoonstelling. De onmogelijkheid alles tegelijk te bevatten weerspiegelt de compartimentalisatie van herinneringen aan het geweld dat de tentoonstelling probeert aan te snijden en te ontrafelen.

Arna Mačkić is architect en mede-oprichtster van Studio L.A en voormalig hoofd van Architectural Design van de Gerrit Rietveld Academie. Mačkić's projecten hebben vaak betrekking op inclusie- en uitsluitingsmechanismen, vluchtelingen, collectieve identiteit en het publieke domein. Ze streeft ernaar om architectuur te gebruiken als een verbindende stem, die de wonden van het verleden kan helen zonder de littekens weg te poetsen. Dit is ook het onderwerp is van haar boek *Mortal Cities & Forgotten Monument* (Park Books, 2016). Mačkić maakt ook deel uit van *Bosnian Girl*, een collectief dat campagne voert voor een inclusieve geschiedschrijving en herdenking van de genocide in Srebrenica in Nederland.

MARKO PELJHAN

Šempeter pri Gorici, Slovenië, 1969

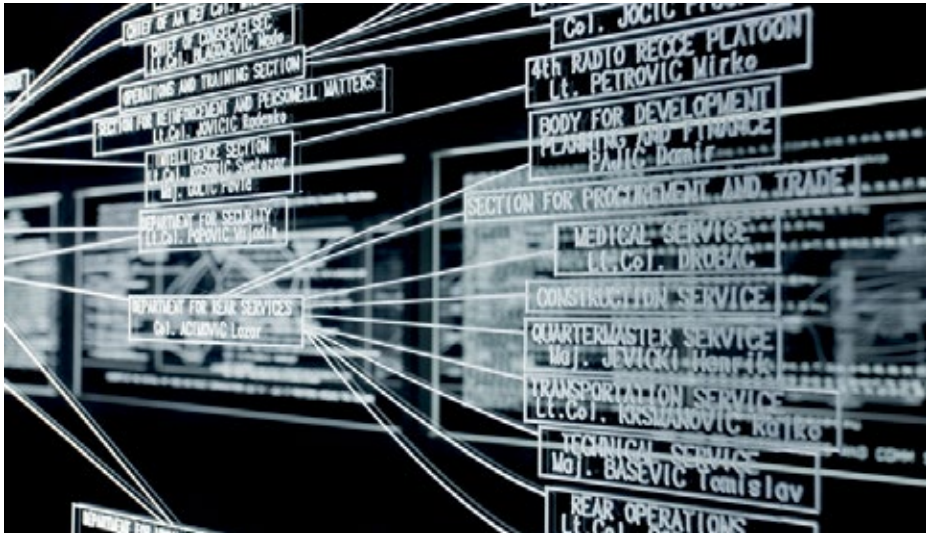
—

Territory 1995 (2009-2010)

Installatie met geluid, archiefmateriaal, verschillende afmetingen.

Courtesy van het Van Abbemuseum.

Op de voet volgde Peljhan de oorlogsgebeurtenissen die zich begin jaren negentig voltrokken in het toenmalige Joegoslavië, waaronder



Boven:
Marko Peljhan - *Territory 1995* (2009–2010) | Foto: Beschikbaar gesteld door het Van Abbemuseum

Onder:
Selma Selman - *Superpositional Intersectionalism* (2020)

de genocide in Srebrenica. Hij bracht informatie over deze gebeurtenissen bijeen in *Territory 1995* (2009–2010), een installatie bestaande uit een archief en een afgesloten, sonisch en visueel geïsoleerde ruimte. Hier presenteert de kunstenaar militaire kaarten met aantekeningen over elektronische en radiocommunicatie omtrent de aanvallen van Servische nationalistische troepen tijdens de militaire operaties in en rondom Srebrenica. De geluidscomponent van het werk bestaat uit een compilatie van documentatiemateriaal uit de archieven van het Joegoslaviëtribunaal in Den Haag en uit Peljhans persoonlijke onderzoek in Bosnië en Herzegovina.

Een van de redenen dat de herinnering aan de genocide van Srebrenica nog steeds wordt betwist komt niet door een gebrek, maar juist door een overdaad aan informatie. *Territory 1995* brengt een aantal elementen van die overdaad aan informatie aan het licht, om zo het creatieve gebruik van technologie aan de kaak te stellen, en de mogelijkheden voor verzet te verkennen die technologie met zich meebrengt. De installatie laat tegelijkertijd zien hoeveel context er nodig is om echt te kunnen begrijpen wat er zich destijds in Srebrenica heeft afgespeeld. Peljhans werk fungeert als een compacte representatie die de verschrikkingen van de genocide weergeeft zonder een beroep te doen op fotografie.

Marko Peljhan studeerde aanvankelijk aan de Academy for Theater, Radio, Film and Television in Ljubljana, Slovenië toen de oorlog uitbrak in Joegoslavië

in de vroege jaren negentig. Zijn werk bevindt zich op het snijvlak tussen kunst, wetenschap en technologie. In zijn kunst en onderzoek draait het om communicatie, transport en bewaking, en complexe systemen van politieke, economische en militaire macht. Peljhan's werk heeft zich tot een proces ontwikkeld van een cartografie van het onzichtbare, datgene wat over het hoofd wordt gezien, en een analyse van de rol van technologie in de samenleving, vooral als het gaat om machtsstructuren.

SELMA SELMAN

Bihać, Bosnië en Herzegovina, 1991

Superpositional Intersectionalism (2020)

Gekleurd potlood op papier, 40x50 cm en 50x60 cm.

In opdracht van Framer Framed.

“Een wetenschapper vertelde me laatst dat mijn tekeningen een nieuw soort natuurkunde laten zien, die klassieke natuurkunde en kwantummechanica met elkaar verbindt, “The Poised Realm,” een domein waarin alle materie kan worden omgezet in alle andere, mogelijke vormen van materie. Dit geldt ook voor lichamen, grenzen en tekeningen.”

In opdracht van Framer Framed maakte Selma Selman een nieuwe serie tekeningen in relatie tot haar inzicht, dat in het citaat hierboven wordt beschreven. In dit werk tracht Selman de *Superpositional Intersectionalism*

van het lichaam in kaart te brengen. Zij verweeft daarbij haar meervoudige representatie van het lichaam in transformatie met de hedendaagse, genetwerkte mediacultuur—en behoudt zo de ethische dimensie van de fysieke blik of “gaze”.

“Hoewel ik het genocidale geweld waar in deze tentoonstelling naar wordt verwezen, heel goed begrijp en zelf fysiek heb meegemaakt,” schrijft de kunstenaar, “kan ik het niet accepteren dat de enige mogelijke ethische visuele reactie op dit spectrum van gebeurtenissen is om wederom een beeld van een mens te produceren, een lijdend slachtoffer, of een suggestie van geweld.” In plaats daarvan wil Selman “de onderliggende mechanismen ontmantelen die de genocide, de geschiedenis daaromheen, en het systeem van de natiestaat hebben voortgebracht, en tegelijkertijd egalitaire samenlevingen in de praktijk brengen.”

Selmans tekeningen proberen veronderstelde conceptuele tegenstellingen aan het licht te brengen en te neutraliseren, om zo de weg vrij te maken voor andere mogelijkheden—mogelijkheden die in alle relaties, ruimtes en tijden aanwezig zijn. Haar tekeningen moedigen de toeschouwer aan om vragen te stellen bij alles dat onveranderlijk, onmogelijk of onbespreekbaar lijkt te zijn.

Selma Selman definieert zichzelf als een kunstenaar van Roma-afkomst, en niet als een Roma kunstenaar, een subtiel, maar toch kritisch verschil in haar werk. Haar kunst belichaamt zowel de strijd in haar eigen leven, als die van

haar community, met behulp van een overvloed aan media zoals performance, schilderkunst, fotografie en video-installaties. Selman gebruikt haar persoonlijke achtergrond als een lens waardoor ze de universele menselijke conditie en haar eigenaardigheden probeert te begrijpen.

HITO STEYERL

München, Duitsland, 1966

—

Journal No. 1 - An Artist's Impression (2007)
Digitale video-installatie, kleur/geluid, 21”.

Oorspronkelijk in opdracht van documenta 12 en gefinancierd door Goethe-Institut, Duitsland.

In het werk *Journal No. 1 - An Artist's Impression* probeert Hito Steyerl het eerste Bosnische bioscoopjournaal te reconstrueren. Het journaal werd in 1947, twee jaar na het einde van de Tweede Wereldoorlog, in Sarajevo uitgezonden door Sutjeska Studio. Begin jaren negentig was er slechts één nitraatkopie bewaard gebleven, die zich in een archiefbunker naast het hoofdkantoor van de studio bevond. Tijdens de belegering van Sarajevo in 1993 is de band verloren gegaan, maar hoe dat precies gebeurd is blijft onduidelijk. Aan de hand van interviews met mensen op het terrein van de bunker en het nabijgelegen huis, probeert Steyerl dit verhaal te reconstrueren. Hun getuigenissen, gefilmd met een handcamera, worden afgewisseld met beelden van kunstenaar Arman



Hito Steyerl - *Journal No. 1 - An Artist's Impression (2007)* | Foto: Eva Broekema, Framer Framed

Kulasić die tekeningen maakt van wat een man en een vrouw hem vertellen over hun herinneringen aan het journaal. Het journaal ging over een alfabetiseringsklas voor Bosniërs, specifiek gericht op het alfabetiseren van vrouwen. Terwijl ze hun herinneringen delen, en elkaar daarin tegenspreken, schetst Kulasić een klaslokaal, de plek van het schoolbord, een gloeilamp die aan het plafond hangt en Tito's staatsportret. Terwijl Steyerls twintig minuten durende split-screenvideo zich ontvouwt, wordt duidelijk dat de kunstenaar die het klaslokaal reconstrueert, moslim is en dat hij als kind ternauwernood wist

te ontsnappen aan internering in een van de concentratiekampen rondom Prijedor.

Steyerl vult de getuigenverklaringen aan met beeldmateriaal uit de fictiefilms die Sutjeska Studio ook produceerde: *Walter Saves Sarajevo (1972)*, een Joegoslavische partizanenfilm van Hajrudin Krvavac; en *Do You Remember Dolly Bell? (1981)*, een komediedrama van Emir Kusturica die zich afspeelt in Sarajevo in 1963—maar geen enkele poging tot reconstructie geeft resultaat. Herinneringen aan de oorlog smelten samen met pogingen een beeld te vormen van een fragment van



Facing Srebrenica Project - *Facing Srebrenica and the Future of Memory in Europe* (2020)
Foto: Onbekende Dutchbatter - Anera en Alaga Osmanović in Srebrenica 1994

Foto: beschikbaar gesteld door Azir Osmanović

het verloren Joegoslavië. Zoals Bert Rebhandl schrijft over *Journal No. 1 – An Artist’s Impression*: “Multi-etnisch Joegoslavië blijft gefragmenteerd, zowel in de algemene geschiedenis als in de filmgeschiedenis, een land tussen de beelden.”¹

[1] <https://lightcone.org/en/film-6256-journal-no1>

Hito Steyerl combineert aspecten van documentaire met film essay waarin ze globalisatie, politieke economieën, visuele cultuur en de status van kunstproductie onderzoekt. Door haar schrijfpraktijk, films en performatieve lezingen, beschouwt Hito Steyerl de status van het beeld in een steeds globalere en technologische wereld. Een bijzonder thema in het werk van de Berlijnse kunstenaar is de vermenigvuldiging van beelden en de manier waarop ze de economie en de cultuur op zowel macro- als microschaal in kaart brengen en beïnvloeden.

FACING SREBRENICA PROJECT

Erna Rijdsdijk en Guido Snel

—
Facing Srebrenica and the Future of Memory in Europe (2020 - 2025)

Presentatie van onderzoeksproject (slideshow met foto’s, archiefmap en symposium).

Onderzoekers en Projectleiders: Erna Rijdsdijk en Guido Snel
Tentoonstellingsadviseur: Iris Sikking

Video-editor en Adviseur: Tim Klaase
Onderzoek en Interviews in Bosnië en Herzegovina: Velma Šarić

Gefinancierd door Amsterdam Centre of European Studies (ACES, UvA); Faculteit Militaire Wetenschappen (Defensieacademie); Amsterdam School for Regional, Transnational and European Studies; Faculteit der Geesteswetenschappen (UvA); Stichting Ondersteuning Veteranen Activiteiten; Post-Conflict Research Center Sarajevo; Global Digital Cultures (UvA).

Tijdens hun verblijf in de VN-enclave (1994-1995), namen Dutchbat-soldaten een grote hoeveelheid foto’s van de inwoners van Srebrenica voor hun persoonlijke fotoalbums en soms op verzoek van de inwoners zelf. Facing Srebrenica, een database en academisch onderzoeksproject (2020-2025), ontstond in reactie op recente verzoeken van overlevenden van de genocide in Srebrenica, om de weg tot deze foto’s vrij te maken zodat zij toegang konden krijgen tot foto’s van hun dierbaren en hun eigen geschiedenis. De foto’s bevatten persoonlijke herinneringen voor zowel overlevenden als veteranen. Door de foto’s en verhalen in de vorm van een permanente digitale database bijeen te brengen en te ontsluiten, tracht het project de beelden van de mensen in Srebrenica naar “huis” te brengen.

In hun zoektocht naar het archief verkennen Erna Rijdsdijk en Guido Snel het dialogische potentieel van

de foto’s en het belang dat zij hebben voor de toekomstige herinnering aan Srebrenica in Europa. *From what will we reassemble ourselves* is een presentatie van de eerste fase van het Facing Srebrenica-onderzoek en nodigt bezoekers uit om na te denken over de ethische en politieke vraagstukken, en de mogelijke geschiedenis van het archiveren van deze visuele herinneringen.

Dr. Erna Rijdsdijk is de initiator en projectleider van Facing Srebrenica. Rijdsdijk is docent militaire ethiek en senior onderzoeker aan de Faculteit der Militaire Wetenschappen van de Nederlandse Defensie Academie. Ze studeerde politicologie, internationale betrekkingen en kritische veiligheidsstudies en voltooide haar proefschrift *Lost in Srebrenica: Responsibility and Subjectivity in the Reconstructions of a Failed Peacekeeping Mission* aan de Vrije Universiteit, Amsterdam, in 2012. Van 2000-2008 was ze voorzitter van de Stichting Nederland-Srebrenica, een Nederlandse NGO die Bosniërs die vroegtijdig terugkeerden naar Srebrenica ondersteunt met diverse kleinschalige vrijwilligersprojecten.

Dr. Guido Snel is docent en senior onderzoeker van Europese Studies aan de Faculteit der Geesteswetenschappen van de Universiteit van Amsterdam. Veel van zijn wetenschappelijk onderzoek op het gebied van kunst en literatuur richt zich op trauma’s en verlies, in de nasleep van de Bosnische oorlog.

Hij is schrijver van fictie en non-fictie en een productief literair vertaler van Bosnisch/Kroatisch/Servisch naar het Nederlands. Zijn meest recente publicaties zijn de verhalenbundel *Huis voor het hiernamaals* (de Arbeiderspers 2016) en de roman *De mirreberg* (de Arbeiderspers 2018).

CURATOR

Natasha Marie Llorens is een Franco-Amerikaanse onafhankelijke curator en schrijver. Ze heeft haar MA behaald aan het Center for Curatorial Studies aan Bard College, en is momenteel haar Ph.D. aan de Columbia Universiteit aan het afronden. Llorens is Professor in Art and Theory aan het Royal Institute of Art in Stockholm en doceert aan het Piet Zwart Instituut in Rotterdam.



Bosnian Girl - Tijdelijk Monument - Srebrenica is Nederlandse geschiedenis (2020)
Foto: Maarten Nauw, Framers Framed

TIJDELIJK MONUMENT: SREBRENICA IS NEDERLANDSE GESCHIEDENIS

Tijdelijk Monument: Srebrenica is Nederlandse geschiedenis (2020)

—
Door Bosnian Girl collectief

—
25 foto's op billboards, 2 x 1.15 x 3.5 m.

Datum: 6 september – 18 oktober 2020

Locatie: Oranje-Vrijstaatkade, Amsterdam

Fotografie: Robin de Puy

Interviews: Chris Keulemans

Make-up: MUA Yokaw Pat

<https://srebrenicaisdutchhistory.com/>

Precies 25 jaar na de genocide in Srebrenica is er nog steeds geen nationaal monument ter nagedachtenis van de tragische gebeurtenis op 11 juli 1995 waarbij ruim 8000 mannen, jong en oud, om het leven werden gebracht. Voor het collectief Bosnian Girl was het een reden om op 11 juli een tijdelijk monument te plaatsen op Het Plein in Den Haag, tegenover en gericht aan de Tweede Kamer om 25 jaar na dato de gebeurtenissen in Srebrenica onderdeel te maken van de Nederlandse geschiedenis. Van 6 september t/m 18 oktober zal het tijdelijk monument ook te bezichtigen zijn bij Framers Framed, tegelijkertijd met de opening van de tentoonstelling *From what will we reassemble ourselves*.

Het monument bestaat uit 25 grote portretfoto's, gemaakt door fotograaf Robin de Puy, van 25 Bosnische Nederlanders, allen 25 jaar oud. Enkele van de gefotografeerden zijn geboren in de periode van de genocide in Srebrenica. Anderen zijn weer vlak na de gebeurtenissen geboren in Nederland. De dubbele identiteit symboliseert de verbondenheid tussen de Nederlandse en Bosnische geschiedenis.

De onderschriften bij elk portret zijn geschreven door Chris Keulemans, die ook in gesprek ging met enkele Bosnische Nederlanders, waaronder Adnan Jelacic. Adnan, geboren in Den Haag vertelt: "Ik kan prima samenwerken met de Serviërs in m'n bedrijf, maar het is onmogelijk voor ze om de genocide te erkennen. Ze weten ervan, maar willen er niets over zeggen. Ik ga al jaren elke zomervakantie naar Bosnië, ook om op zoek te gaan naar het lichaam van m'n oma. Ze stierf tijdens de oorlog in Srebrenica maar de vraag is: waar precies?". Leila, die geboren is in Srebrenica en ook werd geportretteerd, vertelt over haar vader en oom die tijdens de oorlog het bos in vluchtten. "Elke avond schreeuwde ik vanuit het balkon om m'n vader. Een maand later keerde m'n vader terug uit het bos, maar zonder m'n oom. Ik denk dat je herdenken niet alleen, maar gezamenlijk doet."

Naast het verhaal van Adnan en Leila zijn er nog 23 andere portretten, elk met een ander verhaal dat 25 jaar teruggaat in de tijd. De 25 portretten zullen gedurende de tentoonstelling langs het kanaal aan de Oranje-Vrijstaatkade in Amsterdam worden geplaatst. Naast dit tijdelijk monument zal er ook een petitie en oproep richting de politiek te vinden zijn om de geschiedenis van Srebrenica onderdeel van de Nederlandse canon en educatie te maken.

Bosnian Girl Collective is een collectief van vier Bosnisch-Nederlandse vrouwen: Arna Mačkić, Daria Bukvić, Emina Čerimović en Ena Sendijarević. *Bosnian Girl* voert campagne voor een inclusieve geschiedschrijving en herdenking van de genocide in Srebrenica in Nederland. De naam van het collectief en het idee voor de fotografische vorm voor *Temporary Monument* verwijst naar het internationaal bekende kunstwerk *Bosnian Girl* van de Bosnische kunstenaar Šejla Kamerić. Het werk is een portret van Kamerić, gemaakt door fotograaf Tarik Samarah, overschreven met graffititeksten van de muur van de kazerne in de VN-basis in Potočari waar Nederlandse soldaten waren gestationeerd. “Geen tanden...? Een snor...? Ruikt naar stront...? BOSNIAN GIRL!”

Robin de Puy (Nederland, 1986) studeerde aan de Fotoacademie Rotterdam en ziet de camera als een hulpmiddel om de persoonlijke trekken en geschiedenis van ieder mens begrijpen, en zo ook iets te onthullen over haarzelf. De foto's van de Puy zijn altijd doordrongen van een gevoeligheid en tijdloosheid die een starende blik op de menselijke conditie aanmoedigt. Haar foto's maken echte menselijke verbondenheid mogelijk en door ze te delen kunnen we daar deel van uit maken.

Chris Keulemans (Tunis, 1960) is schrijver, journalist, moderator en educator. Keulemans werd geboren in Tunis en groeide op in Bagdad, Irak. Hij was een van de oprichters van de Tolhuistuin in Amsterdam, de vorige locatie van Framer Framed, en vervulde de rol van Artistiek Directeur tot 2014. In 1984 richtte hij de literaire boekhandel Perdu in Amsterdam op. Daarvoor werkte hij bij De Balie, Centrum voor Cultuur en Politiek in Amsterdam, eerst als curator, later als directeur. Hij staat bekend om het voorzitten van debatten en schrijven over onderwerpen als kunst, engagement, migratie en oorlog.

COLOFON

TEKST EN EINDREDACTIE

Cas Bool
Anna Dasović
Betül Ellialtioglu
Evie Evans
Natasha Marie Llorens
Ashley Maum
Josien Pieterse
Deelnemende kunstenaars en onderzoekers

VERTALING

Ali Amghar
Irene de Craen
Sanne Oorthuizen
Frederique Pisuisse
Nina Vaessen
Mark Verschuur

GRAFISCH ONTWERP

Studio Montero

FRAMER FRAMED TEAM

Ali Amghar
Redouane Amine
Nizar El Azouzi
Cas Bool
Eloïse Dieutegard
Betül Ellialtioglu
Evie Evans
Julia Geerlings
Wendy Ho
Jiyoung Kim
Emily S. J. Lee
Ashley Maum
Jean Medina
Josien Pieterse
Frederique Pisuisse
Nina Vaessen

Dank aan alle vrijwilligers en de Framer Framed Vrienden.

Ook Framer Framed Vriend worden?
Kijk voor meer informatie op:
<https://framerframed.nl/over-ons/friends/>



Met dank aan het Van Abbemuseum

ADRES

Oranje-Vrijstaatkade 71
1093 KS, Amsterdam

OPENINGSTIJDEN

di - zo: 12:00 - 18:00

Tijden kunnen afwijken als gevolg van de Covid-19 maatregelen. Raadpleeg onze website voor eventuele updates.

CONTACT

press@framerframed.nl
framerframed.nl

VOLG ONS

