



KUNSTENAARSBIJDRAGE

# INTERVIEW MET GERT JAN KOCKEN



1. Gert Jan Kocken, *Zeebrugge (Belgium) 6 March 1987: The Herald of Free Enterprise capsizes just outside the harbour of Zeebrugge killing 192 people*, 1999, C-print, 230 x 177 cm.

Gemutileerde sculpturen, bekraste manuscripten, verborgen kaarten: de foto's van Gert Jan Kocken tonen beelden die niet alleen verwijzen naar historische keerpunten, maar de geschiedenis vaak aan den lijve hebben ondervonden. In dit interview gaat hij in op de totstandkoming en de betekenis van zijn werk.

*Hoe ben je gekomen tot het soort fotografie dat je tegenwoordig bedrijft?*

Tijdens mijn studie maakte ik documentair werk, een soort straatfotografie. De foto's laten mensen op straat zien en benadrukken hun ruimtelijke verhoudingen. Het perspectief van de camera en de momentopname leggen een constructie bloot die toevallig is, maar toch van alles suggereert. Ik ben daarna op zoek gegaan naar een vorm van fotografie waarin niet het fotografische beeld centraal staat, maar de manier waarop het beeld betekenis geeft en krijgt in relatie tot andere zaken. *Disaster Areas* is de eerste reeks waarin dit lukt. De perceptie van de beelden – dat wil zeggen, de gefotografeerde landschappen – is sterk afhankelijk van de kennis óver die beelden. Neem de foto van de zee bij Zeebrugge. Het is een kalm zeegezicht, maar op het moment dat je leest dat het de plek is waar 192 mensen zijn verdronken, ga je er anders naar kijken. Er ontstaat een onoplosbare spanning tussen de feiten en het beeld. Het *punctum* komt als het ware buiten het beeld te liggen.

*Waarom ben je daarna gaan werken met historische thema's?*

Ik ben geïnteresseerd in historische omslagpunten, momenten waarop de tijden echt veranderen of kunnen veranderen, omdat het beeld en representatie daarin altijd een belangrijke rol spelen. Dat zie je tijdens de Reformatie, maar het geldt bijvoorbeeld ook voor de aanslagen op 11 september 2001, toen de iconen van het Amerikaans kapitalisme het doelwit waren. Het gaat dus niet per se om het beeld zelf, maar ook om de manier waarop beelden ergens de aandacht op vestigen.

*Je hebt series gemaakt rond verschillende omslagpunten. Hanteer je daarbij scheidslijnen, of zijn de series met elkaar verbonden?*

Meestal lopen ze logisch in elkaar over. Ik heb me beziggehouden met de Reformatie, de Franse tijd in Nederland, de Verlichting, de Eerste en de Tweede Wereldoorlog, het einde van de Nederlandse koloniale geschiedenis, de Koude Oorlog en de aanslagen op 11 september 2001. Momenteel werk ik verder aan de serie *Enola Gay Tibbets*, die gaat over de atoombomaanvallen op Hiroshima en Nagasaki, een symbool voor het einde van de Tweede Wereldoorlog. Maar het is niet zo dat ik me steeds vastpin op één bepaald punt in de tijd. Zo brengen *Depictions of Amsterdam 1940-1945* en *Depictions of Rotterdam 1940-1945* stadskarten uit de gehele oorlog samen en maken daarmee een periode zichtbaar. Ze tonen de destijds beschikbare informatie van verschillende partijen, waaronder de Duitse bezetter, de Nederlandse overheid, het verzet en het Amerikaanse, Canadese en Engelse leger. Het is een *information overload* die weergeeft hoe belangrijk informatie is in oorlogstijd.



2. Gert Jan Kocken, *Dollar Silver Certificate signed by Enola Gay Crew*, 2010, C-print, 215 x 100 cm.

### *Hoe kwam je op het idee voor de serie Enola Gay Tibbets?*

Tijdens mijn onderzoek stuitte ik op een documentaire over Paul Tibbets, de piloot van de Enola Gay en de bevelhebber van de missie van de atoombomaanvallen op Japan. Hij vertelt daarin dat 'zijn' B-29 bommenwerper de dag vóór het bombardement van Hiroshima nog geen naam had. Hij besloot het vliegtuig, dat de atoombom Little Boy zou meevoeren, te vernoemen naar zijn moeder, Enola Gay (Tibbets). Dat intrigeerde me en ik ben daarom op zoek gegaan naar relevante beelden. Ik heb de overlijdensakte van zijn moeder bemachtigd en daarop staat inderdaad 'Enola Gay Tibbets'. De samenkomst van die twee namen trof me, het bracht die omvangrijke geschiedenis terug tot één ding. Verder kwam ik erachter dat Tibbets de iconische foto's van de paddenstoelwolk boven Hiroshima heeft gesigneerd en dat daar handel in wordt bedreven. Tibbets' signatuur is een vorm van toe-eigening of goedkeuring die blijkt geeft van zijn verlangen zich een plek in de geschiedenis te verwerven. Als je dat beziet in het licht van de gevolgen van het bombardement, dan kun je wel stellen dat hij een zeer uitzonderlijk perspectief op de gebeurtenissen had.

### *Waarom zijn de foto's van de door Tibbets gesigeneerde memorabilia zo groot?*

De foto van de ontploffing heeft de driedimensionale gebeurtenis verkleind tot een printje van 18 x 24 cm. Paul Tibbets heeft daar zijn handtekening op gezet en zegt daarmee: 'ik heb dit gedaan.' Ik heb mijn foto zo groot mogelijk afgedrukt als met één print mogelijk is, namelijk op 180 x 240 cm, zodat hij een groot deel van je gezichtsveld inneemt en je blik erin rond kan dwalen. Niet alleen de afbeelding van de ontploffing is daarmee tien keer zo groot geworden, de handtekening schaalde vanzelf mee. Daardoor voel je wat voor een beslissing het is om die afbeelding te signeren. Ik heb een foto gemaakt en geen scan, want dan zou je minder goed zien dat de handtekening op de print is gezet. Door een bestaande afbeelding op deze manier te fotograferen, schep ik een bepaald perspectief. Het gaat me er daarbij niet om wie de bestaande foto maakte, maar om de positie in tijd en ruimte die hij vertegenwoordigt.

*Waarom heb je de overlijdensakte van Enola Gay gefotografeerd? Je hebt toch het origineel?*

Door er een foto van te maken, voorkwam ik dat het voorwerp een fetisj werd. In een tentoonstelling zou de echte akte te midden van foto's onnodig veel aandacht op zich vestigen. Het krijgt dan een aura.

*Dus je maakt bewust gebruik van de vervlakkende werking die fotografie vooral in de begindagen van het medium is verweten?*

Ja, ik heb daar niets op tegen. Door middel van fotografie kan ik iets laten zien zonder dat het medium afleidt van het eigenlijke onderwerp. In het geval van de overlijdensakte gaat het niet om de akte als zodanig, maar om de historische informatie die hij belichaamt.

*In de geschiedenis van de fotografie hangt vervlakking nauw samen met de verveelvoudiging van beelden. Hoe ga je daar als beeldend kunstenaar mee om?*

Bijna al mijn werk heeft een beperkte oplage, maar ik vind het een interessant idee om sommige werken wijd te verspreiden. Zo heb ik een groot aantal posters laten maken van de twee apenfoto's van *Judenporzellan*. Museumbezoekers hebben daar intussen meer dan twintigduizend van meegenomen. Ik vind het goed wanneer mensen een werk niet alleen in een museum maar ook thuis kunnen zien, zodat de informatieoverdracht over een langere periode kan plaatsvinden. Zelfs als iemand een poster meeneemt zonder daar echt bij stil te staan, eenmaal aan de muur is het een persoonlijk bezit dat vragen kan oproepen – bij de eigenaar of bij iemand die op bezoek is en zich afvraagt wat de porseleinen aap betekent. Zo kan de poster fungeren als een *conversation piece* en in betekenis groeien.

*Je hebt ook een tweetal foto's gemaakt van een dollarbiljet waarvan de voorkant is gesigneerd door de crew van de Enola Gay en de achterkant door die van de Bock's Car. Waarom zijn deze foto's zo groot?*

Het dollarbiljet staat in de enge zin symbool voor een onderling afgesproken waarde en in de brede zin voor het Amerikaans kapitalisme. Ik heb het biljet vergroot opdat George Washington de beschouwer aankijkt, zoals ook de twee apen uit de *Judenporzellan*reeks door hun levensgrote formaat een menselijke aanwezigheid worden. De vergroting van het biljet zorgt er wel voor dat alle onvolkomenheden van het drukwerk in het oog springen. Ik haal alle afleidende elementen weg om zo de aandacht te sturen naar waar die hoort, naar de *founding father* van Amerika met alle daaraan verbonden symboliek en idealen, bedekt door de handtekeningen van de twee crews. In 1945 voerden zij de enige twee atoombomaanvallen in de geschiedenis uit: de Enola Gay bombardeerde Hiroshima op 6 augustus en drie dagen later bombardeerde de Bock's Car Nagasaki.

*Is het werken met schaal je voornaamste troef?*

Het gaat mij vooral om het tonen van onderwerpen in een specifieke onderlinge samenhang en context, waarbij het fysieke aspect een belangrijke rol speelt. Meestal werk ik in schaal 1:1, maar voor de serie *Enola Gay Tibbets* vond ik het nodig om beelden te



vergroten. Ik heb grote moeite met reeksen waarin de foto's allemaal even groot zijn afgedrukt en in één formaat lijst worden geplaatst. Als je zulke foto's naast elkaar ziet, dan beweeg je als beschouwer telkens naar voren en naar achteren ten opzichte van het getoonde onderwerp. Ook zit er vaak een witte rand om dergelijke foto's heen. Je verhoudt je daardoor fysiek niet meer tot het onderwerp, maar tot de fotografische print. Ik kies ervoor om al mijn werken strak in de lijst te plaatsen, waardoor de lijst fungeert als een doorkijk: je ziet een foto, maar het is alsof je naar het onderwerp kijkt. De foto's met de paddenstoelwolk wijken hiervan af, omdat de onderwerpen (de originele foto's van de ontploffing) een witte rand hebben.

*Je werk vooronderstelt wel enige historische kennis bij de beschouwer. Door de manier waarop je het onderwerp in beeld brengt, heeft men sowieso door dat er iets aan de hand is, maar wat als men informatie mist die nodig is om tot een groter begrip te komen? Hoe los je dat op?*

Ik gebruik tekst om informatie te geven die de foto niet vereenvoudigt, maar de fantasie prikkelt, die mensen aanzet tot een vorm van zelfstandig denken.

*Denk je daarbij aan publieksteksten geschreven door een conservator, of wil je eigen teksten gebruiken? Of beide soorten tekst naast elkaar?*

Het liefst zie ik helemaal geen publieksteksten bij mijn werk, omdat ze per tentoonstelling kunnen verschillen. Ook vind ik publieksteksten vaak onnodig simplificeren; kennelijk moet tegenwoordig ook in het museum alles voor iedereen begrijpelijk zijn. Het best is om standaardteksten te gebruiken, maar er kunnen zich problemen voordoen wanneer je als kunstenaar een tekst aanreikt. Voor *temporary stedelijk 2* mochten de deelnemende kunstenaars maar 150 woorden per werk gebruiken, terwijl ik minstens 400 woorden nodig had om de kaarten van *Depictions of Amsterdam 1940-1945* toe te lichten. Toen heb ik mijn tekst maar ingelijst, want op die manier behoud je als kunstenaar controle. Ingelijste informatie komt vreemd over en ik vind het een ongelukkige oplossing, maar in dit geval was het de enige manier om de benodigde informatie over te brengen.

*Zweeft de publiekstekst ergens in een gedeeld domein?*

Dat geldt, denk ik, vooral voor groepstentoonstellingen. En waarschijnlijk heeft men in het Stedelijk Museum wel gelijk, want als negentien kunstenaars met een lange tekst komen, elk met een eigen stemgeluid, dan is het zeer de vraag of de bezoekers dat allemaal gaan lezen. Tegelijkertijd moet dat niet mijn probleem zijn. Ik wil juist dat de publiekstekst een soort artikel wordt.

*Judenporzellan bestaat onder meer uit een reader, met daarin een geschiedenis van de Joodse filosoof Moses Mendelssohn, die onder het bewind van Frederick de Grote werd gedwongen om porseleinen apen te kopen. Die geschiedenis is samengesteld uit verschillende bronnen. Ook je andere werk draagt in- of expliciet een geschiedenis over. Hoe verhoud jij je tot de 'officiële' geschiedschrijving?*

Geschiedenis zie ik als iets dat we delen. Ik vind het interessant wanneer een kunstenaar zich niet vrijblijvend opstelt maar bepaalt waartoe de beschouwer zich verhoudt. Zo wil ik mij ook tot belangrijke momenten verhouden en daar facetten van tonen,

waardoor je daar weer over kunt nadenken. Geschiedenis is een ontzettend complexe constructie die vaak wordt dichtgeschreven door de gebeurtenissen te presenteren als een logische opeenvolging van menselijk handelen. De reader van *Judenporzellan* is hier een reactie op. In de reader worden uiteenlopende bronnen naast elkaar getoond, zonder dat er een sluitende conclusie op volgt. Zo je kunt nagaan hoe de feiten door de jaren heen op verschillende manieren zijn geïnterpreteerd. Opmerkelijk is dat de vroegste



4. Opstelling van Paul Tibbets, *Pilot, B-29 Enola Gay, Hiroshima, August 6 1945* en Charles Sweeney, *Pilot, B 29 Bock's Car, Nagasaki, 9 August 1945* in de tentoonstelling *Positions* (2010) in het Stedelijk Museum Schiedam.

bron stamt uit 1862, een eeuw nadat de gebeurtenissen in werkelijkheid plaatsvonden. De reader komt voort uit mijn interesse in geschiedenissen waarin individuen beslissingen nemen die gevolgen hebben voor het geheel. Naast dat ik geschiedenissen nadrukkelijk wil openleggen, is een belangrijk verschil met de geijkte geschiedschrijving dat ik het beeld als uitgangspunt neem.

#### *Handelde Paul Tibbets als individu toen hij de atoombom liet vallen?*

Die vraag kan ik moeilijk beantwoorden. In principe staat iemand die in het leger gaat zijn individuele beslissingsbevoegdheid af. Tibbets had echter een hoge positie die hem mogelijkheden bood zich als individu te gedragen. Zijn rol en houding voor, tijdens en na de Hiroshimamissie vormen een interessante casus aan de hand waarvan ik individualiteit ten opzichte van de grote geschiedenis onderzoek. De Tibbetswerken gaan over persoonlijke beslissingen: het gedrag van een individu in een oorlog, het vernoemen van het vliegtuig naar zijn moeder, het signeren en de economische overwegingen die daarbij spelen.

#### *Je gaf aan dat je verder werkt aan de serie Enola Gay Tibbets. Wat ligt er in het verschiet?*

Ik ben bezig met een werk over Claude Eatherly, de piloot van het weervliegtuig dat een uur vóór de Enola Gay over Hiroshima vloog om daar de meteorologische omstandigheden op te nemen. Eatherly was degene die met de signaalcode 'Y-3, Q-3, B-2, C-1' liet

weten dat het bombardement kon worden uitgevoerd. In tegenstelling tot Tibbets kon Eatherly na de oorlog niet overweg met zijn 'heldenrol'. Hij beschouwde zichzelf niet als held, maar als een dader. Hij heeft zich meermaals vrijwillig laten opnemen in een psychiatrische inrichting en heeft zelfs om electroshocktherapie gevraagd. Nadien pleegde hij verschillende merkwaardige misdrijven, zoals overvallen waarbij hij geen buit maakte. Ook schreef hij ongedekte cheques uit voor de slachtoffers van Hiroshima. In een reeks rechtszaken tussen 1957 en 1964 is hij herhaaldelijk krankzinnig verklaard. Dat kwam sommige partijen heel goed uit, omdat hij openlijk vraagtekens zette bij de inzet van atoomwapens.

*Binnen de serie Enoly Gay Tibbets creëer je middels fotografie gelaagde media: foto's van gesigneerde foto's, een foto van een overlidensakte, een foto van een houten Madonnabuste, een foto van een brief. Daarnaast is er een historische film en een video van een oud nieuwsitem. Waarom kom je bijna altijd bij fotografie uit?*

Dankzij fotografie kan ik dingen die elkaar anders nooit zouden treffen in één ruimte samenbrengen. Mijn onderwerpen zijn vaak onlosmakelijk verbonden met hun fysieke omgeving of zijn zo beladen dat ze zorgvuldig worden bewaard of afgeschermd. In dit soort gevallen scheidt fotografie de mogelijkheid tot *appropriation* zonder de noodzaak van letterlijke toe-eigening.

*Wat voor opstelling past bij de serie Enoly Gay Tibbets?*

Die serie loopt helemaal uit de hand. Waar andere reeksen bij één onderwerp zijn gebleven, zijn binnen *Enoly Gay Tibbets* deelonderwerpen ontstaan. Daarom zou ik niet alle werken bij elkaar hangen. Je kunt er verschillende verhalen mee vertellen en daarin wil ik de spanning zoeken. In het Stedelijk Museum Schiedam hingen de gesigneerde foto's van de ontploffing tegenover de Madonna van Nagasaki. Daarmee stond de zelfingenomenheid van de vliegeniers tegenover een beeld dat het leed en de toevalligheid van het bombardement belichaamt. De aanval op Nagasaki verliep namelijk chaotisch. Het primaire doel was de stad Kokura, maar na allerlei verwickelingen week men uit naar Nagasaki. Daar kwam de atoombom uiteindelijk, na een flinke vertraging, op drie kilometer afstand van het alternatieve doelwit tot ontploffing. Onder de tienduizenden dodelijke slachtoffers waren circa 8.500 christenen. De gehavende Madonna werd later gevonden in de ruïne van de kathedraal van Urakami, in de buurt van het inslagpunt.

*Hoe zou je de serie opstellen als je onbeperkte ruimte en mogelijkheden had?*

Ik zou in kunnen gaan op de rol van het individu door de contrasterende posities van Tibbets en Eatherly op te voeren. Een andere mogelijke opstelling gaat over oorzaken en gevolgen. Die zou kunnen beginnen met de brief waarin Einstein president Roosevelt wijst op het gevaar van een Duitse atoombom. Het sluitstuk is een legerkaart uit de Koude Oorlog, met daarop plannen voor atoombomaanvallen op Duitse en Nederlandse steden. Ik wil meer onderzoek doen naar de verschillende mogelijkheden en zo, door teksten en beelden te combineren, een verhaal vertellen met heel veel overdenkbare ruimte.