

Ada Chiara Zevi

Ada Chiara Zevi et Frediano Sessi

Traducteur : Bart Mylemans



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/8598>

DOI : 10.4000/temoigner.8598

ISSN : 2506-6390

Cet article est une traduction de :

Ada Chiara Zevi - URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/8589> [fr]

Éditeur

Éditions du Centre d'études et de documentation de l'ASBL Mémoire d'Auschwitz

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2019

Pagination : 36-39

ISBN : 978-2-930953-106

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Ada Chiara Zevi en Frediano Sessi, «Ada Chiara Zevi», *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [Online], 129 | 2019, Online op 25 mai 2022, geraadpleegd op 26 mai 2022. URL: <http://journals.openedition.org/temoigner/8598> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/temoigner.8598>

ADA CHIARA ZEVI

→ Onderhoud door Frediano Sessi

Uw boek *Monumenti per difetto* (in Frankrijk uitgegeven door Éditions Conférence onder de titel *Monuments par défaut. Architecture et mémoire depuis la Shoah*) heeft ook oog voor de geschiedenis van de herinnering, aan de hand van de monumenten die de voorbijgangers en de bewoners van de steden in Europa, Israël en de VS herinneren aan de misdaden die nazisme en fascisme hebben gepleegd tegen Joden en anderen. Vanuit het Mausoleum van de Ardeatijnse grotten in Rome, dat gebouwd werd op de plaats waar de nazi's, met de medewerking van de fascisten, op 24 maart 1944 335 onschuldigen hebben omgebracht, analyseert u de actuele betekenis van de monumenten. U stelt de vraag: 'Hoe kunnen we de plaatsen van de dood doen leven zonder de geschiedenis uit te wissen?' Wat is volgens u het verschil tussen een monument/museum dat gepland en gebouwd wordt op de plaats waar de feiten zelf zich hebben afgespeeld, en een monument/museum dat gepland en gebouwd wordt op een plein, of een gebouw dat – ook al verwijst het naar een welbepaalde gebeurtenis – een stuk 'stadsarchitectuur' van de herinnering vormt (zoals bijvoorbeeld het *Monument voor de vermoorde Europese Joden* van Peter Eisenman in Berlijn)?

Een monument dat opgetrokken wordt op de plaats waar de te herinneren feiten werden gepleegd – en dan denk ik aan de Ardeatijnse grotten, maar ook aan Auschwitz – moet die plaats maximaal respecteren. Het heeft als taak om originele oplossingen te bedenken om de benadering van wat er op die plaats nog overblijft, te leiden en oriënteren. Dat is heel mooi gedaan in het Mausoleum van de Ardeatijnse grotten, waar het respect voor de plaats centraal stond in het

wedstrijdreglement. Het team architecten-kunstenaars dat het monument heeft ontworpen, heeft de geweldige ingeving gehad om de episodes van de grotten, de begraafplaats en het plein in een doorlopend traject met elkaar te verbinden, en een leegte te laten waar rond het geheel draait. In het geval van Berlijn moest het herdenkingsmonument vanuit het niets worden uitge-



© Alle rechten voorbehouden

werkt, maar de locatie (in de *Tiergarten* en vlakbij de *Brandenburger Tor*) was alleszins sterk bepalend. Om zich te onderscheiden in een omgeving die zo groots en sprekend is, moest men een stille en anti-monumentale oplossing zoeken die in de stedelijke omgeving opging.

Wat denkt u over monumenten die zijn gebouwd op de plaats van de feiten zelf, zoals bijvoorbeeld het Internationaal Monument van Auschwitz-Birkenau. Om dat te kunnen bouwen, moest een deel van de nog overblijvende gaskamers en verbrandingsovens worden afgebroken.

Auschwitz is maar één voorbeeld, want ook in het vroegere *Lager* van Mauthausen is een deel van de geschiedenis van het kamp zelf verloren gegaan om plaats te maken voor het monument, en in Italië met de *Risiera di San Sabba*, en het was bijna gebeurd in het voormalige kamp van Fossoli met het ontwerp van architect Roberto Maestro, dat de gemeente Carpi (Modena) had goedgekeurd, maar dat gelukkig nooit werd uitgevoerd.

In het geval van het monument van Auschwitz, zie ik toch enkele gelijkenissen met het Mausoleum van de Ardeatijnse Grotten in Rome. In de eerste plaats het complexe traject om de monumenten te realiseren; in Auschwitz heeft het trouwens nog twee keer zo lang geduurd (van 1957 tot 1967). Verder waren er diverse wedstrijd fasen nodig (vier in dit geval), zien we dat architecten (Simoncini, Lafuente, Vitali, Valle) en kunstenaars (Casella en Fazzini) hebben samengewerkt, dat Giuseppe Perugini (een van de ontwerpers van het herdenkingsmonument in Rome) in de jury zat, en zien

we tot slot ook dat het karakter als ‘monument’ geleidelijk naar de achtergrond verdwijnt. Dat werd er uitgehaald, waardoor het monument eerder als een plaats en niet zozeer als een voorwerp moet worden gezien. Het initiële uitgangspunt is immers dat ‘het kamp het monument is’ en dat de ingreep een open blik moet laten, zonder belemmeringen, op datgene wat nog rest, extreem gesteld zelfs een non-project, een non-monument moet zijn. In zijn meest verregaande vorm is dat een onhaalbaar streefdoel. Zowel in het geval van Rome als in dat van Auschwitz is de horror zo bitter, zo nabij dat een directe aanblik ondraaglijk is; het monument heeft de moeilijke taak om te bemiddelen met de realiteit, en zo te zorgen dat die in herinnering omgezet wordt. Ik zei al dat het een doorwrocht parcours was. Tussen de eerste wedstrijdphase (waar 7 projecten werden geselecteerd uit meer dan 400 inzendingen) en de tweede fase (met een ex aequo tussen 3 teams, twee Italiaanse en een Poolse), laten de ontwerpers de hoogdravende accenten van het project varen: het team Vitale, Simoncini, Valle en Fazzini gaat voor een uitgegraven platform met beeldhouwwerken op de grond, aan het einde van een traject dat ook uitgegraven is volgens specifieke bochten; het team Lafuente-Cascella gaat voor 23 betonnen wagons naast de oude spoorlijn, die tegen een zwarte muur ontspreiden, en het Poolse team stelt een diagonaal traject voor dat dwars door de barakken gaat, tot aan de overblijvende verbrandingsovens. De jury, waarin bekende mensen zitten zoals Lionello Venturi en Henry Moore, vraagt aan de drie teams om een gemeenschappelijk voorstel uit te werken. Dat voorstel wordt later door het Internationaal Auschwitzcomité verworpen. Na een twee jaar durende patstelling en een steeds grotere inmenging van de Poolse regering, werd een nieuwe wedstrijd uitgeschreven die uiteindelijk werd gewonnen door Simoncini en Cascella. De kunstenaar en de architect hebben hun initiële ontwerp herwerkt: het platform kwam hoger op te liggen en het bed van figuren werd vervangen door een horizontale waterval van stenen/abstracte beeldhouwwerken. Daarmee zitten we al in 1961, en door geldgebrek, de herziening van het ontwerp en het feit dat de Poolse regering de zaak in handen heeft genomen, wordt het monument pas in 1967 ingehuldigd. Ik meen dat het monument van Auschwitz, voor de tijd waarin het ontworpen is, voluit geslaagd is: door een moderne beeldentaal te gebruiken, ontsnapt het aan de valkuil ‘een object’ te zijn en creëert het een plaats, zelfs een uitkijkpunt over de ruïnes, vanuit de ruïnes.

Alternatieven? Te oordelen volgens Fossoli, ook al deel ik uw mening over het project van Maestro, ben ik niet blij met de filologische restauratie van de barakken noch met het feit dat het hele complex al jaren in verval raakt.

We blijven nog even in Auschwitz, om in te gaan op het Italiaanse herinneringspaviljoen in Blok 21. Dat werd ontmanteld en naar Firenze overgebracht, waar het (in 2019) zal worden heropgebouwd in een wijk aan de rand van de stad, als monument dat aan de bezoekers het verhaal van de vormen van herinnering vertelt. Hoe staat u daar tegenover? Is het terecht om in de loop van de tijd de ‘memorialen’ aan te passen aan de nieuwe inzichten van het historisch onderzoek en aan de nieuwe bezoekers? U weet ongetwijfeld ook dat het Italiaanse gedenkteken van Auschwitz het enige was dat nog niet gerenoveerd was. ●●●



– Mausoleum van de Adreatijnse grotten



– Contra-monument ontworpen door Jochen Gerz, Hamburg, 1986



© Daniel Weisow/Stichting Auschwitz

– Struikelstenen, geplaatst door Gunter Demnig, Gent, 6 maart 2019

Ik ben zeker voorstander van de renovatie en aanpassing van de memorialen aan de nieuwe reglementen en aan de normen voor nationale tentoonstellingen, maar ik begrijp niet waarom men een gedenkteken dat door zijn zeer origineel architectonisch concept uniek is, moet afbreken. De spiraal, ontworpen door architect Lodovico Barbiano van Belgiojoso, die in 1944 naar Mauthausen werd gedeporteerd, is 80 meter lang en nam twee ruimten van Blok 21 in beslag. In zijn ontwerp kon de bezoeker, via de 23 geschilderde doeken, de geschiedenis van Italië van 1922 tot 1945 herbelevén, dus voor en na de deportatie: de strijd van de arbeiders, de opkomst van het fascisme, de repressie, de koloniale oorlogen, de Spaanse oorlog, het bondgenootschap met Duitsland, de oorlog, de val van het

fascisme, de Duitse bezetting, het verzet, de deportatie en ten slotte de Bevrijding. Dat had als verdienste dat het de Holocaust historisch kadert, in plaats van die te bekijken als een absolute, unieke gebeurtenis waar niet kon worden tegenin gegaan. Dankzij de open ruimten tussen de doeken kon men door de ramen van het Blok het kamp zien liggen, wat de geschiedenis een context gaf. Daarom ben ik ervan overtuigd dat het gedenkteken moest blijven waar het stond, op de plaats waarvoor het ontworpen was, en dat het een groot probleem zal vormen om het elders weer op te stellen zonder afbreuk te doen aan de originele sfeer. Na de volledige restauratie door de *Accademia di Brera* en de start van het *Glossa-project* (dat een antwoord moet bieden op het bezwaar dat het monument niet educatief was) kon men een verklarend toestel plaatsen dat de ‘lezing’ van de doeken en daarmee van de Italiaanse geschiedenis zou vergemakkelijken, dat hiaten zou opvangen die ondertussen door historiografisch onderzoek waren ingevuld, en dat de rassensvervolging meer gewicht zou geven in het kader van de algemene vervolging.

Volgens mij is het paviljoen om louter politieke redenen uit Auschwitz weggehaald: het behoort tot een periode waarin de herinneringsgeschiedenis de rassensvervolging situeerde onder de politieke vervolging; het tonen van gezichten en symbolen die met het communisme samenhangen, was onaanvaardbaar voor de Poolse regering, maar, jammer genoeg, ook voor de internationale Joodse gemeenschap.

Uw boek draagt de titel *Monumenti per difetto*. In uw analyse om de betekenis ervan te verklaren, gebruikt u onder andere, zowel het concept ‘contra-monument’ zoals Jochen Gerz dat in 1986 heeft verwoord (in Hamburg – Monument tegen fascisme, oorlog en geweld, voor de vrede en de mensenrechten) als de *Stolpersteine* die Gunter Demnig vanaf 1993 heeft bedacht en uitgewerkt als gedenkteken dat in de steden verspreid is, om alle gedeporteerden te herdenken. Hoe veranderen de manier van denken en te doen herinneren in de stedelijke ruimten, deze *monumenti per difetto*?

Ik meen dat de Duitse contra-monumenten en struikelstenen een echte revolutie vormen binnen de traditie van herinneringsmonumenten: ze gaan verder dan het concept dat de herinnering toevertrouwd wordt aan het monument, en belasten ieder individu met de verantwoordelijkheid van de herinnering. Gérard Wajcman merkt in zijn meesterwerk *L’object du siècle* heel

scherp op dat het contra-monument, door zijn afwezigheid, net benadrukt dat de Holocaust in woorden noch beelden kan worden uitgedrukt. 'Het is een voorwerp dat eenieder oproept tot een daad van herinnering, dat de betrokkene zelf tot dragers van de herinnering maakt en dat van eenieder zelf een monument maakt. Het monument van Gerz roept de doden niet op, maar documenteert de levenden.' Paradoxaal genoeg, omdat ze alleszins een plaats innemen, aanwezig zijn, vormen de 'struikelstenen' de meest radicale vorm van het contra-monument; doorheen die kleine tekens die over heel Europa verspreid zijn, allemaal gelijk, maar toch allemaal anders, vindt de herinnering de minimale doch noodzakelijke ruimte om zich te uiten. Een alleenstaand object vervangen door een kaart van de herinnering, is de grootste overtreding tegen het idee van een monument 'door een teveel', een monument dat uniek is, opgezwollen, centraal, symmetrisch, ontdaan van de context, en dat je passief moet aanschouwen.

Ziet u een verband tussen de *Stolpersteine* van Gunter Demnig en de *Rozen van Sarajevo* van Nedžad Kurto?

Ja en neen. Ja, omdat ook de rozen verspreid liggen en omdat hun locatie geen toeval is, maar dient om de plaatsen aan te duiden waar sluipschutters de slachtoffers van de belegering hebben geraakt. Ze vormen allebei een discreet en daarom erg treffend gedenkteken. Net zoals de 'struikelstenen' komt men toevallig terecht bij de 'rozen van Sarajevo' terwijl men wandelt en, net zoals de stenen, zouden ze onderhoud en verzorging van de overheid nodig hebben: ze zijn geen stadsdecoratie, maar de herinnering aan de tragedies die de stad en haar inwoners hebben doorgemaakt. En in beide uitingen van de herinnering is de vorm niet toevallig: de straatstenen zijn dezelfde als onze stenen, de rozen benadrukken met hun kleur de vorm van de inslag van de projectielen in de grond.

In tegenstelling tot de stenen worden de rozen echter geen wezenlijk deel van de stad, maar gaan ze spoedig verdwijnen.

Kan men de geschiedenis en de herinnering negeren met een monument? Georges Didi-Huberman beweert dat in zijn essay *Écorces* (uitgeverij Minuit, 2011), omdat het basiskamp van Auschwitz in de loop der jaren de vorm van een museum heeft aangenomen. 'Wat moeten we zeggen', zo schrijft hij, 'wanneer Auschwitz uitgerekend op de plaats waar het gebouwd is, moet worden verge-

ten, om een fictieve plaats te worden ter herinnering aan Auschwitz'. Wat is uw mening daarover?

Het probleem dat Huberman in zijn eerdere boek *Images malgré tout* al aankaartte, is ontzettend belangrijk: hoe kun je de integriteit en het aanvoelen van een plaats zoals een uitroeiingskamp behouden zonder het te mummificeren, maar net door het toegankelijk te maken voor het hedendaagse publiek. Ik herinner me inderdaad nog de indruk die de aanblik van het restauratiepunt voor de bezoekers van Auschwitz in 1992 op mij naliet ... Probeer je eens voor te stellen wat het vandaag moet zijn. Dat is de kloof tussen de tragedie en de consumptie, waar Guido Mazzoni op ingaat in zijn boek *I destini generali*. De krachtigste uitdrukking daarvan is het Herdenkingsmonument van Eisenman in Berlijn, net omdat het een open ruimte is, een stuk stad waar eenieder zich vrij kan bewegen. Met de volledige instemming van de ontwerper!

Volgens u zijn onze steden gedoemd om in een niet al te verre toekomst plaatsen te worden zonder enige verwijzing naar de geschiedenis en zonder enige herinnering aan de misdaden van de 20e eeuw. Heel wat hedendaagse sociologen en filosofen van het 'postmodernisme' stellen dat een van de kenmerken van de geschiedenis is dat die tot een 'eeuwig en voortdurend heden' wordt gereduceerd.

Het succes van de 'struikelstenen' van de Duitse kunstenaar Gunter Demnig zou net het tegendeel lijken aan te tonen. De Europese steden van waaruit mensen gedeporteerd werden, zijn – met zeldzame en ernstige uitzonderingen zoals Frankrijk – bezaaid met struikelstenen die elke individuele gedeporteerde, van elke categorie, voor diens huis herinnert. Wanneer de overlevenden er niet meer zullen zijn, zullen die stenen een handig instrument zijn om de herinnering verder te zetten doorheen de geschiedenis en om een steeds verder wegglijdend verleden in ons heden binnen te brengen. Tegen het risico dat u net aanklaagt van een 'eeuwig en voortdurend heden' zijn kunst en architectuur steeds doeltreffender instrumenten voor een herinnering die niet ritueel of bijzonder is. Denk maar aan het Libeskind Museum in Berlijn dat, door zijn structuur en zijn ruimtelijke indeling de herinnering veel doeltreffender activeert dan de exorbitante documentatie die het museum biedt. ■

Vertaling uit het Italiaans: Bart Mylemans