

Modder, stilte, zacht geweld

Groepsdynamische en kunstkritische aspecten in de video-installaties van Aernout Mik.

Arnout ter Haar is vrijgevestigd psychotherapeut te Amsterdam.

Dineke Blom (www.dinekeblom.nl) is beeldend kunstenaar te Amsterdam, en schrijft met enige regelmaat over beeldende kunst.

Inleiding

‘Hoe gedragen mensen zich in een collectief? Zijn we als individu nog wel in staat om daadwerkelijk in te grijpen in onze samenleving of is er in het Westen sprake van maatschappelijke apathie?’ Het zijn vragen die werden opgeroepen bij de tentoonstelling *Communitas* van kunstenaar Aernout Mik, die van 4 mei tot 25 augustus 2013 in het Stedelijk Museum plaatsvond. Het betrof een overzichtstentoonstelling van zijn video-installaties uit de periode 1999-2013. Het eerste wat opvalt bij de beelden is dat het scherm gevuld wordt door grote groepen mensen. Voor de groepstherapeut, maar evenzeer voor de beeldend kunstenaar, een nieuwsgierigmakend onderwerp. In dit artikel willen we onze kijk op het werk van Mik trachten te verwoorden, waarbij zowel de getrainde blik van de beeldend kunstenaar als de groepsdynamische visie van de psychotherapeut aan de orde zullen komen.

In veelal geënceneerde videobeelden zoekt Mik naar de sociale mechanismen die het menselijk handelen bepalen, verwijzend naar actuele politieke en maatschappelijke thema's, zoals economische depressie, mondiale crises, maatschappelijke revolutie en hun weergave in de massamedia. De titel *Communitas* verwijst naar het gemeenschappelijke als fenomeen, maar betekent in meer specifieke zin de antropologische benaming voor de fase binnen een gemeenschap waarin sociale ongelijkheid (tijdelijk) is opgeheven en verbroedering optreedt, bijvoorbeeld na een ongeluk of een religieus ritueel.

In al het werk van *Communitas* is de kijker getuige van het menselijk handelen in groepsverband, waar niet zelden een sterke dreiging vanuit gaat. Door het ontbreken van geluid wordt de kijker voor een deel aan zijn lot overgelaten: hij ziet wat er gebeurt, maar weet niet precies wat er gaande is, wat er gezegd wordt, en wat beweging of juist apathie teweeg heeft gebracht. Ook het simultaan vertonen van beelden, geprojecteerd op twee of drie schermen, over één gebeurtenis werkt alarmerend: er gebeurt meer dan we kunnen zien, maar we horen niets.

In het eerste deel van dit artikel geeft psychotherapeut Arnout ter Haar een groepsdynamische analyse van de inhoud van één van de video's (*Training Ground*). Het gaat hierbij uiteraard om een persoonlijke interpretatie. In het tweede deel van dit artikel geeft beeldend kunstenaar Dineke Blom haar persoonlijke ervaring als toeschouwer bij het betreden van de zorgvuldig geregisseerde opstelling van Miks video-installaties weer, waarna beide perspectieven worden geïntegreerd.

Deel I

Groepsdynamische aspecten

Synopsis *Training Ground*, 2006

Op een desolaat parkeerterrein staat een aantal grote vrachtauto's dicht bij elkaar opgesteld. De chauffeurs staan of zitten bij hun wagens, sommigen koken of eten wat, ze kijken naar wat er om hen heen gebeurt, maar participeren niet. Het slecht onderhouden parkeerterrein is een open ruimte, begrensd door onkruid en bosschages, in de verte zien we hoge gebouwen. Het terrein zelf is deels geasfalteerd, deels zand of modder. Aan één kant zien we een slagboom en een controlehokje. Er zijn agenten, de meesten in groen politie-uniform dat Oostblok-achtig aandoet, maar ook agenten die in een groen T-shirt of groene trui rondlopen, de meesten zijn zichtbaar gewapend; een man in een grijs pak met een mobilofoon lijkt de operatie aan te sturen. Aan de achterkant van de geparkeerde vrachtauto's wordt gezocht, er komen mensen met tassen tevoorschijn, soms alleen, soms in groepjes, soms vooruit geduwd door de politieagenten. Het beeld is meteen duidelijk voor de kijker: ergens bij een grenspost wordt een controle

uitgevoerd, er zijn illegalen meegereisd met de vrachtauto's, of ze zijn onderdeel van een mensensmokkeltransport. De illegalen zijn etnisch anders dan de blanke politieagenten: van Aziatische of Afrikaanse, of Zuid-Europese origine. Ze worden door de agenten naar het midden van het plein gedreven, de agenten trekken latex handschoenen aan, de illegalen laten hun reispassen zien. Ze worden gefouilleerd, en moeten op hun buik op de grond gaan liggen. Eenmaal liggend op de grond krijgen ze hun bagage op de rug geplaatst. Tot zover is het plaatje consistent en congruent met wat we vaak genoeg op tv gezien hebben: controles, fouilleren, bijeendrijven, een sterke wij-zijdichotomie, afstand tussen de twee groepen die door het omstandig aantrekken en dragen van de latex handschoenen versterkt wordt. Maar bij nader inzien is het beeld helemaal niet zo consistent. Tussen de groep illegalen op het terrein zien we geleidelijk aan ook meer politieagenten op de grond gaan zitten of liggen, sommigen apathisch, anderen zichtbaar overstuurd, of murw van alle commotie, weer anderen met een schokkerige moto-

riek, en enkelen die er fysiek of emotioneel slecht aan toe lijken te zijn. Een van de illegalen lijkt epileptische aanvallen te hebben, hij heeft convulsies, het schuim staat op zijn mond. Later zien we bij een aantal agenten ook het schuim op de mond staan. Het lijkt of er gewonden zijn, zowel bij de illegalen als bij de politieagenten, en we zien dat een deel van de illegalen nu gewapend is, met stokken die op geweren lijken, maar ook met de wapens die van de politie afkomstig zijn. We zien hier en daar politieagenten met gespreide armen en benen op hun buik op de grond liggen, met tassen op hun rug geplaatst. Af en toe komt de groep in beweging, er vindt een uitbraak plaats, sommigen vluchten de bosjes in, maar worden weer opgehaald en naar het parkeerterrein gebracht. Ondertussen kijken de vrachtwagenchauffeurs staande tegen hun trucks toe, of ze koken hun potje langs de kant. In een grote wok wordt een saus bereid, waar modder aan toegevoegd wordt, waarna het uitgedeeld wordt.

Subgroepen

De situatie in *Training Ground* wekt vervreemding op, het is de transitie van de ene sociale ongelijkheid naar de andere, en naar een toestand waarbij het niet meer duidelijk is wie wie controleert, in bedwang houdt of kan oppakken. Deze vervreemding deed mij zelfs in sterke mate verlangen naar het overzichtelijke begin, waar duidelijk was wie bij wie hoorde en welke handeling daaraan gekoppeld kon worden, ook al was het een situatie die immanent onaangenaam

was; tot mijn schaamte moet ik erkennen dat ik liever getuige was geweest van een gehandhaafde orde die congruent is met het bekende – hoe immoreel en verwerpelijk ook! – dan te moeten kijken naar de wanorde en ontregeling waarmee Mik je als kijker confronteert.

Wat valt er verder op? Allereerst is dat de onderverdeling in subgroepen die in beeld komen. Het is in bijna al het videowerk van Mik terug te vinden, en terug te brengen tot zichtbare autoriteiten of mensen in uniform enerzijds (bijvoorbeeld soldaten, beveiligingsbeambten, douaniers, politieagenten, brandweerlieden, forensisch onderzoekers, verpleegkundig personeel, koks en obers, of rechters en advocaten) en publiek, omstanders of passanten anderzijds.

Het roept meteen associaties op met de beelden uit de film *Das Experiment* van Hirschbiegel (2001), gebaseerd op het beruchte *Stanford Prison Experiment* dat Zimbardo in 1971 liet uitvoeren (zie ook www.zimbardo.com en www.prisonexp.com). Iets van de dreiging die in Zimbardo's experiment werkelijk werd, en die in de beelden van Hirschbiegel overtuigend invoelbaar gemaakt worden, weet Mik de kijker ook mee te geven. Het interessante bij Mik is dat er ondanks de duidelijke scheidingslijn tussen twee of meer subgroepen gaandeweg vermenging en verwarring optreedt, en niet zozeer verdere polarisatie tussen de verschillende subgroepen. Subgroepen zijn vaak gebaseerd op het principe van aangenomen overeenkomsten: leden van een subgroep zoeken elkaar op omdat ze op een of andere manier vinden

dat ze op elkaar lijken (Hoijtink, 2001). Psychodynamisch gezien ontstaan subgroepen als gevolg van splitsing, een afweermecanisme om het eigen gevoelsleven te beheersen en overzichtelijk te houden, door een zwart-witindeling te maken tussen goed versus fout, wij versus zij. In een therapiegroep lossen subgroepen vaak op als er voldoende veiligheid in de groep ervaren wordt en de subgroep zijn beschermende functie verliest; in het werk van Mik lossen de subgroepen ook op, maar allermindst doordat de situatie veiliger wordt. Er ontstaan nieuwe, vluchtige subgroepen, maar zonder duidelijke aangenomen overeenkomsten, en ook zonder duidelijke afbakening wie wel en wie niet bij de subgroep hoort.

Regressie

Bij het bekijken van Miks beelden worden we meegenomen in een groepsproces van een grote groep mensen. In de psychoanalytische literatuur wordt van een grote groep gesproken als het gaat om zo'n dertig tot honderdvijftig mensen die bijeenkomen met een gegeven taak of reden. Als de taak ongestructureerd en vaag is, ontstaat zeer snel regressie in zo'n grote groep, met als gevolg angst, chaos en paniekgevoelens bij de leden van die groep. Om aan de paniek te ontsnappen gaan grote groepen narcistische en paranoïde kenmerken vertonen en reorganiseren ze zichzelf met behulp van primitieve mentale mechanismen.

In *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) benadrukte Freud al het primitieve

en ongeremde gedrag – gedrag zonder reflectie – van grote groepen, waarbij het gevoel van cohesie voornamelijk ontstaat door projectie van het ego-ideaal op de leider van de groep. Hierdoor ontstaat sterke identificatie tussen groepsleden onderling en sterke identificatie met de leider. Deze wederkerige identificaties creëren een gevoel van eenheid en erbij horen, maar gaan ten koste van de egofuncties in de groep: waarneming en cognitie wordt verzwakt, en als een gevolg hiervan kunnen krachtige impulsen aan de oppervlakte komen.

Nitsun (1996) noemt de regressieve tendens van mensen in groepen een van de meest verbazingwekkende aspecten van het menselijk gedrag, die zichtbaar maakt hoe dun de laag beschaving is.

Anders dan Freud legt Nitsun (daarbij gebruikmakend van het werk van Bion) juist het accent op afwezigheid van leiderschap dat verantwoordelijk kan zijn voor een sterke regressie in groepen. Ook citeert hij Brigham (in: Nitsun, 1996, p.110), die het verlies van identiteit in een groep als een belangrijke factor in regressieve tendensen noemt, hetgeen in sterke mate bijdraagt aan angst die in groepen opgewekt wordt. Om het eigen gefragmenteerde zelf te beschermen wordt teruggegrepen op primitievere afweermecanismen als splitsing en projectieve identificatie, resulterend in een goed-slecht dichotomie. Het ervaren van de anderen als slecht, verbindt de groepsleden onderling en maakt de dreigende fragmentatie minder voelbaar.

Nitsun spreekt zelf over de *anti-group* als construct voor de destructieve processen die het functioneren van een (therapie)groep bedreigen. Als bron van deze destructieve processen ziet hij angst en wantrouwen ten aanzien van het groepsproces, de frustratie van narcistische behoeften waardoor de groep beleefd wordt als verwaarlozend en ondermijnd, en ten slotte de agressie die tussen groepsleden onderling wordt geactiveerd. Determinanten van de *anti-group* zijn onder andere de eerder genoemde regressie, maar ook overlevingsangst, het falen van onderlinge communicatie, projectieve identificatie en afgunst.

Als de groep er niet in slaagt enige vorm van cohesie te laten ontstaan, zal het angstniveau in de groep ondragelijk hoog blijven. Op het diepste niveau gaan deze angsten uiteindelijk over overleven. Als communicatie tekort schiet kunnen sterke emoties niet verwoord worden, met het risico op uitageren van deze emoties.

In groepen kan de projectieve identificatie (zie voor een zeer heldere beschrijving van dit primitieve afweermecanisme Van Holten-Basch, 1999) een belangrijk medium zijn in het ontstaan van destructieve processen, waarbij gevaarlijke mentale inhoud in de groep gedeponneerd wordt. Als de herinternalisatie van de geprojecteerde inhoud ontbreekt, zal het destructieve blijven voortbestaan in de groep. Nitsun citeert in dit verband Zender (in: Nitsun 1996, p.125) die beschrijft hoe de groep door projectieve identificatie besmet raakt met negatieve affecten en impulsen, alsof er psychologisch gebracket wordt op de groep,

met intense en onrealistische eisen om verzorging en aandacht.

Afgunst ten slotte, doet zich al snel in iedere (therapie)groep voor, en omdat het vaak met schaamte en vernedering ervaren wordt, blijft de afgunst vaak onbesproken en kan die ondergronds zijn destructieve werk doen. Afgunst herbergt de wens om aan te vallen maar ook de angst om op de afgunst aangevallen te worden.

In de beelden van Mik is de regressie waarneembaar, evenals de angst, die in het geval van de illegale vluchtelingen ook over overlevingsangst kan gaan. Overigens kan het zelfde over de politieagenten gezegd worden, zij oefenen vanuit hun rol met uniform en wapens hun macht uit, maar zullen in veel aspecten van de uitoefening van hun beroep ook letterlijk overlevingsangst ervaren. Over het falen van de onderlinge communicatie kunnen we vanwege het ontbreken van geluid alleen voorzichtig constateren dat wat eerst een geordende operatie lijkt te zijn, die aangestuurd wordt door de man in het pak met de mobilfoon, geleidelijk verwordt tot een willekeurig handelen waarbij apathie ontstaat en uiteindelijk helemaal niets meer uitgewisseld wordt.

De convulsies van die ene illegale vluchteling, die met schuim op de mond op de grond zit, lijken besmettelijk, omdat we later ook de politieagenten zien met kwijl uit de mond, wezenloos kijkend, spugend. Het raakt aan de bovengenoemde observatie van Zender als hij spreekt over het besmet raken van de groep met negatieve affecten en impulsen, alsof er gebracket wordt op de groep.

Afgunst zou kunnen verwijzen naar het verlangen van de illegalen om erbij te horen, een duidelijke status te hebben, zoals de politieagenten en de vrachtautochauffeurs dat wél hebben. Geen wonder dat ze zich verzetten, proberen te vluchten, of de rollen omdraaien en zich dominant ten opzichte van hun aanvallers opstellen om zo zelf aanvaller te worden.

Over regressieve processen in grote groepen heeft ook Volkan veel gepubliceerd (zie bijvoorbeeld Volkan, 2006). In dit tijdschrift werd hier al eerder uitgebreid aandacht aan besteed (Volkan, 2002a, 2002b); voor nu volstaat het om een aantal kenmerken van de door Volkan genoemde regressieve tendensen kort weer te geven. Allereerst verliezen groepsleden bij regressie hun individualiteit en scharen zij zich blindelings achter de leider. De groep creëert een duidelijke verdeling in wij versus zij, en de wijgroep wordt hoe langer hoe meer bestraffend tegenover diegenen die als oppositioneel ervaren worden (zij). De groep gebruikt extensieve introjectieve en projectieve mechanismen en kan massale veranderingen van stemming ondergaan, van gemeenschappelijke depressieve gevoelens tot collectieve paranoïde verwachtingen. De groep voelt zich gerechtigd wat dan ook te doen om de eigen identiteit te handhaven, waarbij groepsleden steeds meer magisch gaan denken en de werkelijkheid verdoezelen. Er ontstaat een nieuwe moraliteit, waarbij ongewenste elementen worden weggezuiverd. Groepsleden gaan symbolen van de groep

als protosymbolen gebruiken, waarbij vijandige groepen geassocieerd worden met vuil, afval, demonen of met *Untermensch*-gelaatstrekken. De groep gaat zich op overdreven wijze bezighouden met het begrip 'bloed' en een daarmee samengesteld homogeen of gezuiverd bestaan, en gaat bloed zien als de drager van de mentale en fysieke identiteit. De groep heeft moeite om wat mooi is te onderscheiden van wat lelijk is. Ten slotte verandert de groep in regressie zijn omgeving in een grijsbruine, amorfe structuur (verwoest landschap, achterlaten van puin en troep, modderwegen) als symbool voor wat psychoanalytici bij het individu anaal sadisme zouden noemen: het vervuilen van hun omgeving alsof zij de aarde met hun eigen feces verontreinigen. In regressieve groepen waar de leider zijn autoriteit niet kan handhaven ontstaat uiteindelijk chaos. Seksualiteit en agressie gaan hand in hand, hetgeen tot verkrachtingen en sadistische wreedheden kan leiden.

Regressie in de video-installaties van Mik

Wat zien we hiervan terug in *Training Ground* van Mik? Het gaat bij hem zoals eerdergenoemd om grote groepen, waarbij leiderschap wel aanwezig lijkt te zijn, maar de leider zich niet weet te handhaven en er rolverwarring en chaos ontstaat. In *Training Ground* zijn er momenten dat de ene subgroep zich agressief tegenover de andere subgroep opstelt, en zich gerechtigd lijkt te voelen om te doen wat

nodig is om de scheiding tussen wij en zij te handhaven. Er is een leider in een net pak, de politieagenten dragen groene uniformen en onderscheiden zich daarmee van de illegalen die ze opsporen en naar het midden van het plein leiden. Wat begint met een rustig verlopende controle van reisdocumenten en bagage, ontardt al snel in een vernederende houding van de politie versus de illegalen: de politieagenten trekken zeer ostentatief latex handschoenen aan om de illegalen te fouilleren en hun bagage te doorzoeken. De suggestie is duidelijk: de ander is vies of kan een besmettelijke ziekte bij zich dragen. Ook neemt de agressie toe: de illegalen worden gedwongen op de grond te gaan liggen, en hun bagage wordt op hun rug gezet, een zinloze daad die vooral lijkt te dienen ter vernedering en dus als sadistisch gezien kan worden. Dat ze gedwongen worden op het grijze beton, het zanderige en hier en daar zelfs modderige terrein te gaan liggen, lijkt aan te sluiten bij Volkans observatie dat de groep in regressie zijn omgeving tot een grijsbruine amorfe structuur maakt. Aan de rand van het plein zien we hoe de vrachtwagenchauffeurs modder aan hun gerechten toevoegen, en dat vervolgens opeten, waarmee de anale agressie zichtbaar wordt. Het bloed als drager van de eigen identiteit ontbreekt in de beelden van Mik, maar hij laat wel andere lichaams-sappen zien: het speeksel dat als schuim op de mond komt te staan. Hierbij is de associatie veeleer van iets vies, iets wat dierlijk en laag is, een kwijlend wezen, een *Untermensch* dus.

Modder

In een van zijn andere video's, getiteld *Osmosis and Excess*, laat Mik het lelijke en vieze, het grijsbruine amorfe nog veel explicieter in beeld komen: eerst zien we beelden van een grote moderne apotheek, strak geordend, met een smetteloos witte vloer die glimt en glanst. Later zien we dat de witte vloer is veranderd in een modderbank, met bouwafval en oude steigerplanken, waar kinderen, besmeurd met de modder, zittend tussen de bouwtroep en gevallen flacons en pillenstrips aan het klieren zijn. En in de video *Lumber*¹ liggen mensen lethargisch, alsof alle energie weggezogen is, op luchtbedden, handdoeken en plaids in de modder alsof ze aan het strand liggen. Mik zelf geeft in de tentoonstellingscatalogus aan dat het concept entropie hierbij een grote rol speelt, waar hij onder verstaat dat alles letterlijk terug in de aarde verdwijnt. Regressie *in ultima forma* zou je dus kunnen zeggen.

Op basis van haar veldonderzoek bij Afrikaanse stammen over rituelen rond voedsel, reinheid, taboes, vuil en bevuiling schreef antropologe Mary Douglas (1966/2002) in haar boek *Purity and danger* onder meer het volgende: taboes binnen een gemeenschap beschermen de consensus over hoe die gemeenschap georganiseerd is; het beschermt tegen sociale of intellectuele wanorde. Als er sprake is van ambiguïteit, is er ook vaak sprake van gevoeld ongemak of zelfs dreiging. De aanwezigheid van vuil staat nooit op zichzelf; met andere woorden: vuil is nooit toevallig

¹ De video *Lumber* was overigens niet te zien in de tentoonstelling *Communitas*.

aanwezig, maar duidt op een destructief systeem. Als een bestaande orde gehandhaafd dient te worden, dient vuil vermeden te worden. Wanorde is destructief ten aanzien van de bestaande orde, en symboliseert zowel gevaar als macht.

Douglas verwijst naar Sartres essay over viscositeit. Viscositeit of stroperigheid is een tussenvorm, een toestand tussen vaste vorm en vloeibare vorm. Het is als de dwarsdoorsnede in een veranderingsproces. Overgangsfasen zijn gevaarlijk omdat ze noch de ene toestand, noch de andere zijn. Ze zijn ondefinieerbaar. De persoon in transitie is zelf in gevaar, en brengt het gevaar ook over op anderen. Het gevaar wordt gecontroleerd door rituelen, die hem separeren van zijn oude status, die hem voor een periode afscheidt van de rest, en hem dan publiekelijk doet toetreden tot de nieuwe status. Bij veel stammen betreft deze overgangsfase (*coming of age*) een marginale periode waarin de persoon in transitie als een outcast wordt gezien, los van de stam, en van hem verwacht wordt dat hij zich a-sociaal gedraagt, waarbij stelen en verkrachten gelegitimeerd is. Leven in de marge wordt zo geassocieerd met leven in contact met gevaar en met macht, waarvan vuil, obsceniteit en wetteloosheid relevante symbolen zijn.

Ook dit lijkt aan te sluiten bij het begrip *communitas*, de overgangsfase naar het (tijdelijk) wegvallen van sociale ongelijkheid, waarbij tegenstellingen (vast versus vloeibaar, volwassen versus kind, legaal versus illegaal, rijk versus arm etc.) wegvallen zijn.

Omstanders

Ten slotte nog een opmerking over de rol van de vrachtwagenchauffeurs in *Training Ground*. Ze zijn – net als de kijker – toeschouwers, getuigen die passief blijven. Hun positie is te verklaren vanuit het fenomeen van het omstanderseffect: ‘hoe meer omstanders getuige zijn van een in nood verkerend slachtoffer, des te geringer de kans dat zij hulp bieden’ (Hojtink, 2001, p. 18). Door de aanwezigheid van anderen worden persoonlijke gevoelens van verantwoordelijkheid verdund en voelt men zich niet persoonlijk aangesproken, waardoor de impuls om te helpen verdwijnt. In dit verband wordt ook wel gesproken van omstandersapathie. Naarmate de situatie meer ambigu is, en niet precies duidelijk is wat er aan de hand is, lijkt de eigen passiviteit gerechtvaardigd. Deze passiviteit gaat vervolgens als een model werken: omstanders zien elkaars passiviteit en concluderen ten onrechte dat er kennelijk niet zo veel aan de hand is, anders zou men wel ingrijpen. ‘De collectieve passiviteit werkt dus als geruststelling’ (Hoitink, 2001, p. 51). De vrachtwagenchauffeurs zitten er inderdaad rustig (gerustgesteld) bij, ze eten en drinken er zelfs bij, en koken hun potje, alsof het picknickend publiek bij een vriendschappelijke sportwedstrijd betreft.

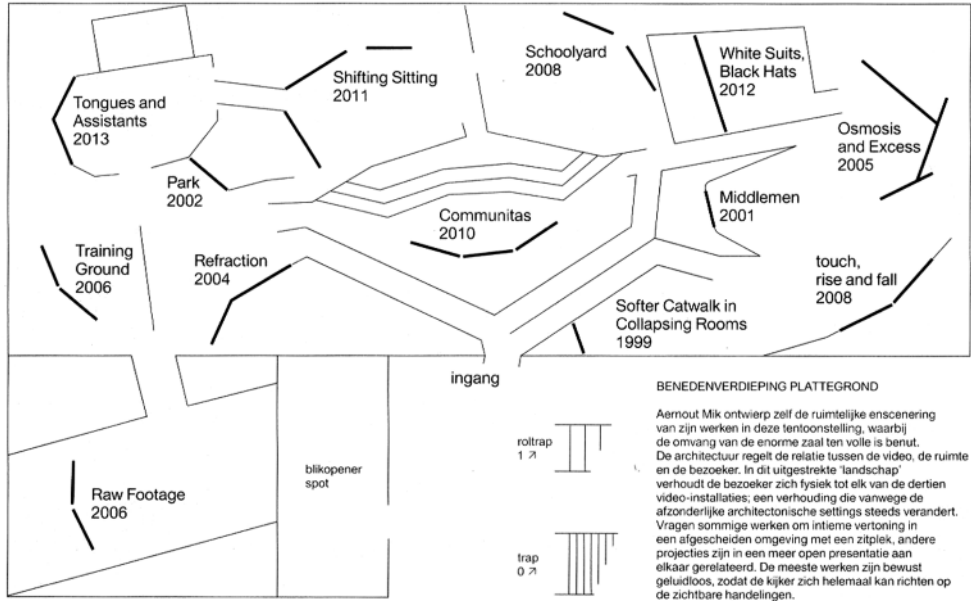
Tot slot

In de video-installaties van Mik is voor de groepsdynamics veel waar te nemen. Subgroepvorming, wij-zijdichotomieën,

leiderschap en autoriteiten, regressiefenomenen, het omstandereffect, chaos en hergroepering, het zit er allemaal in. Overigens zou het de moeite waard zijn om bij een volgende tentoonstelling van het werk van Mik een aantal groepstherapeuten te laten observeren, en hun indrukken vervolgens naast elkaar te leggen.

Literatuur

- Douglas, M. (1966, 2002). *Purity and danger. An analysis of concept of pollution and taboo*. London, New York: Routledge Classics.
- Freud, S. (1921). *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Wenen: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Haans, T. (2006). Parallelprocessen in organisaties. Begrippen, herkennen en aanpak. *Werken met groepen*. Houten: Bohn Stafleu Van Loghum.
- Hirschbiegel, O. (2001). *Das Experiment*. Independent Film.
- Holten-Basch, H. van (1999). Projectieve identificatie. Wegwijzers en valkuilen. *Tijdschrift voor Psychotherapie*, 25 (1), 75-85.
- Hojtink, T.A.E. (2001). *De kracht van groepen. Normen en rollen*. Houten: Bohn Stafleu van Loghum.
- Nitsun, M. (1996). *The anti-group. Destructive forces in the group and their creative potential*. London: Routledge.
- Volkan, V.D. (2002a). 11 September en maatschappelijke regressie. *Groepspsychotherapie*, 36 (3), 151-167.
- Volkan, V.D. (2002b). 11 September en maatschappelijke regressie (vervolg). *Groepspsychotherapie*, 36 (4), 224-235.
- Volkan, V.D. (2006). Large Group psychodynamics and massive violence. *Nordisk Tidsskrift for Psykoterapi*, 23, 95-114.
- Zimbardo, P.G. (1972). *A simulation study of the psychology of imprisonment conducted at Stanford University*. www.prisonexp.org.



Deel II

Kunstkritische aspecten

Inleiding

In het eerste deel van dit artikel heeft psychotherapeut Arnout ter Haar een groepsdynamische analyse van de inhoud van één van de video's (*Training Ground*) gegeven. In dit tweede deel geeft beeldend kunstenaar Dineke Blom haar persoonlijke ervaring weer als toeschouwer bij het betreden van de door Mik zorgvuldig geregisseerde opstelling van zijn video-installaties. Aan het slot zullen beide perspectieven geïntegreerd worden.

Communitas

Mik is opgeleid als schilder en beeldhouwer maar heeft zich vrij vroeg in zijn kunstenaarschap geconcentreerd op het werken met video. Zijn werk laat een vloei-

ende lijn zien naar de keuze voor dit specifieke medium. Sculpturale onderdelen uit vroege werken laten zich lezen als rekvisieten die zijn achtergebleven na een performance. Andersom is in de latere video's een element van performance aanwezig,

vaak met onderdelen die weer herinneren aan het vroegere werk. Performance zie je trouwens niet alleen binnen het werk zelf maar ook letterlijk eromheen, in de zalen waar de video's worden vertoond. Zo ook op de tentoonstelling in het Stedelijk, waar de suppoosten die rondliepen bij het werk *Tongues and Assistants* onderdeel uitmaakten van het werk. Het is een voorbeeld van de artistieke middelen die Mik inzet. Een ander voorbeeld is de ruimtelijke enscenering van *Communitas*, waarmee Mik wil bereiken dat je je als bezoeker 'bewust bent van je omgeving, van andere bezoekers, van de wisselwerking met de video's' (Van Lent, 2013). Maar ook camerabeweging, geluid en stilte vallen eronder. Samen vormen deze aspecten een kader waarbinnen Mik je laat kijken. Van een verhaallijn, zo zal duidelijk worden, is bij zijn video's nauwelijks sprake en voor zover aanwezig is het slechts één van de aspecten die voor betekenis zorgen. Bovendien zijn de video's cyclisch van aard, ze hebben weliswaar een bepaalde lengte maar je kunt op ieder moment beginnen met kijken, zoiets als vroeger bij de Cineac; ze worden afgespeeld in een continue *loop*. Des te meer reden voor mij om te focussen op het 'hoe', op de niet-narratieve aspecten van de werken.

Ik zal onderzoeken hoe ook ik mij als bezoeker van de tentoonstelling 'bewust werd van mijn omgeving, van andere bezoekers, van de wisselwerking met de video's'. Mijn verhaal is het verslag van een zoektocht, geen kunsthistorische duiding. Ik loop de tentoonstelling als het ware nog een

keer door vanuit de gedachte dat mijn gang langs de werken parallel liep met het onttrafelen van hun inhoud, of beter gezegd van hun werking. Bovendien kan ik zo duidelijk maken hoe begrippen die Mik expliciet noemt in verband met zijn werk, zoals disbalans, ambivalentie, echt/niet echt, op mij als kijker werden overgebracht [www.arttube.nl/nl/Stedelijk/Aernout_Mik]. Mik legt spelregels voor aan de bezoeker van zijn tentoonstelling en deze verhouden zich op een bepaalde manier tot de (spel)regels in de video's. Daar worden situaties geënsce-neerd die juist lijken voort te komen uit het ontbreken van regels, zoals duidelijk wordt aan de hand van onze weergave van *Training Ground* in deel 1 van dit artikel. Een bezoek aan deze tentoonstelling, en schrijven over het werk, betekent dan ook voortdurend switchen tussen de inhoud van de video's en de opzet van de tentoonstelling. Een aantal vragen komt aan bod. Zoals de vraag hoe de geënsceeneerde groepssituaties binnen de video's zich verhouden tot de werkelijkheid buiten de museummuren. Van welke 'omgeving' word ik mij bewust? En, wie zijn eigenlijk die 'andere bezoekers' waar Mik het over heeft? Blijven die beperkt tot de bezoekers van *Communitas* of loop ik straks, na mijn bezoek aan de tentoonstelling met een 'Aernout Mik-bril' op door mijn eigen ver-trouwde omgeving?

Binnen en buiten

Het spreekt voor zich dat een tentoonstelling van videowerken een andere aanpak

vraagt dan wanneer het om een presentatie van schilderijen of sculpturen zou gaan. Allereerst is er de vraag hoe om te gaan met het geluid waarmee video's die naast elkaar staan opgesteld elkaar in de weg kunnen zitten. Wat je vaak ziet is een koptelefoon die uitnodigend naast een monitor hangt. Of de werken worden gepresenteerd in een afgeschermd ruimte die je binnengaat door een zwaar gordijn opzij te schuiven dat het geluid dempt. Muren, duisternis en gordijnen hebben voor video's een functie die is te vergelijken met de lijst om een schilderij: ze bieden een kader – ze markeren waar, hoe en op welk moment je het werk ondergaat. Bovendien benadrukken ze het individuele karakter van de afzonderlijk werken. Kortom, kiezen voor een specifieke manier van presenteren is niet alleen een praktische keuze maar is ook een inhoudelijke ingreep.

De ruimtelijke enscenering van *Comunitas*, die zoals gezegd door Mik zelf werd ontworpen, is zo een praktische en inhoudelijke ingreep. Het bestaat uit een parcours van gangenstelsels waardoorheen je naar de video's loopt (afb. 1). Soms zijn meerdere werken zichtbaar in één grote ruimte. Een andere keer vernauwt de gang zich tot een smalle strook waarop aan het einde tussen de twee wanden een video geklemd zit. De wanden reiken niet tot aan het plafond maar zijn net iets hoger dan de videoschermen. Misschien is het mede dankzij deze ontsnapping naar boven dat ik geen claustrofobisch gevoel kreeg maar eerder een gevoel van intimiteit. Op de tentoonstelling heerst stilte: op de laatste video

na, die dan ook wat verder weg in het parcours geplaatst is, ontbreekt geluid. Miks ontwerp is geen labyrint, zo vertelde hij aan een interviewer. 'Maar je moet als bezoeker wel bepalen hoe je door de ruimte gaat. [Ik heb] bewust voor drie doorgangen gekozen. Dat voedt de onzekerheid, zoals mensen die in mijn video's voelen.' (Van Lent, 2013). Dat deze tentoonstelling geen aangelegenheid is waarbij de bezoeker buiten schot blijft wordt duidelijk nog voordat je het eerste werk hebt gezien. Meteen bij het begin van de tentoonstelling sta je voor die driesprong die je voor de keuze stelt: neem ik de gang naar links of neem ik een van de twee gangen naar rechts. Alleen links is er in de verte een schemering van bewegend beeld te zien.

Ik heb de tentoonstelling meerdere keren bezocht. Vooral tijdens mijn derde en laatste bezoek kwam de tentoonstelling over als één geheel, een organisme waar je als bezoeker in opgenomen wordt. Op een bepaald moment was ik beland in een kleine ruimte waarvan twee muren bestonden uit de achterkanten van video-werken: aan de ene kant *Park* en op de tegenovergestelde wand *Shifting Sitting*. Ik had het gevoel in het binnenste van de tentoonstelling te staan, in de buik van het organisme als het ware. Iets vergelijkbaars gebeurde wanneer er over de geprojecteerde beelden de schaduw van een figuur verscheen die, zo ontdek je later, aan de achterkant van het scherm langs de video liep. De enscenering nodigt uit om te denken in termen van een 'binnen' en een 'buiten'.

Ook stilte versterkte het gevoel deel uit te maken van een geheel. Op een tentoonstelling van schilderijen of sculpturen is stilte in de zalen vanzelfsprekend. Bij bewegend beeld verwacht je geluid en wordt de afwezigheid ervan instrumenteel. In *Communitas* heeft stilte niet alleen de functie die wordt vermeld op de begeleidende plattegrond: ‘zodat de kijker zich helemaal kan richten op de zichtbare handelingen’. De afwezigheid van geluid verenigt de bezoekers en creëert zo een groep: wij bewegen ons samen door een niet vanzelfsprekende stilte. Eenmaal zo verenigd word ik me bewust van ons bewegen als zodanig: we lopen, hangen in zitzakken of beklimmen de treden van een tribune, en wanneer we stilstaan draaien we met ons hoofd en verplaatsen we ons gewicht van het ene been naar het andere. Iedereen beweegt. Mik wijst ons ook expliciet op ons bewegende zelf: de muur tussen de twee gangen aan het begin van de tentoonstelling verspringt van ondoorzichtig naar transparant, zodat ik het ene moment mijzelf zie lopen, en het volgende moment een mede-bezoeker zie opdoemen aan de andere kant van de muur. Ik kan me voorstellen dat dit benadrukken van bewegen als zodanig, je ontvankelijk maakt voor het bewegen dat zichtbaar is op de video’s, los van hun verhalende inhoud.

Mik lijkt erop uit te zijn om middels zijn enscenering een groep te laten ontstaan. Het bijbehorende gevoel dat hij mij meegeeft zal net zo ambivalent blijken te zijn als het gevoel dat de kijker bekruipt (zie deel I van dit artikel onder ‘subgroepen’).

Ik voel mij aangesproken als individu (‘sla je linksaf of rechtsaf?’), vervolgens heb ik de sensatie onderdeel te zijn van één geheel, verbonden met mijn medebezoezers en zelfs in bepaalde mate met de personages in de video’s. En uiteindelijk zal mij het gevoel bekruipt dat ik aan mijn lot word overgelaten, groepsgevoel of niet.

Zichtbare handelingen, denkbeeldige observator

In de stilte die heerst kan ‘de kijker zich helemaal [...] richten op de zichtbare handelingen’ (citaat uit de folder). Ik ga ervan uit dat hier wordt bedoeld op de handelingen binnen de werken zelf. Deze behoeven nadere omschrijving. Ik zou kunnen volstaan met een beschrijving van de handelingen die de personages verrichten. Dat zal ik verderop in dit stuk doen, aan de hand van twee à drie video’s. Maar eerst wil ik een vraag opwerpen: hoe zou je ‘handelingen’ in deze video’s definiëren en door wie of door welke instantie worden ze verricht? Door de personages die lopen, stilstaan, gesticuleren, opspringen, zou ik zeggen, maar niet alleen door hen. Als ik mij de tentoonstelling weer voor de geest haal en in mijn verbeelding het geheel overzie vanaf een denkbeeldig punt hoog in de zaal, dan zie ik beweging: zwenkende, schokkerige, vloeiende bewegingen, soms stopgezet, soms in slow-motion of in een abrupte versnelling, ogenschijnlijk zonder enig verband. Ze ogen anders dan wat een beveiligingscamera zou registreren. Ook anders dan het

soort camerabewegingen in een documentaire, waar je meteen een samenhang in ziet.

Waar ik bij de golvende, schokkerige zee van beelden in *Communitas* aan moest denken is de Google Glass, een bril met geïntegreerde camera. Terwijl je loopt, fietst of je anderszins door de omgeving beweegt met dit apparaat op, kun je onbespied (tenzij iemand je Google Glass herkent) de beelden vastleggen die je oog/camera-oog registreert. Het apparaat heeft overeenkomsten met een ander apparaat: de simulator. Bij beide maak je gebruik van een zogeheten *head mounted display*; hoe je je hoofd ook draait, je blik blijft binnen het beeldkader. Een belangrijk verschil tussen beide apparaten is dat je door de Google Glass naar beelden kijkt in de werkelijke wereld, terwijl de beelden die je door de display van een simulator ziet zich bevinden in een virtuele wereld. In *The New Yorker* van 5 augustus 2013 vertelt Gary Shteyngart, een van de eerste Google Glass-dragers, hoe hij zijn bril nerveus instructies geeft: 'O.K., Glass, take a picture. O.K., Glass, record a video.' Hij holt achter de feiten aan, zwenkt snel naar de plek waar nieuwe actie is. Dan weer zoomt hij in op een detail dat om nadere inspectie vraagt omdat het onbegrijpelijk en/of fascinerend is, en steeds is hij op zoek naar betekenis of op zijn minst naar samenhang tussen de beelden. In een aantal van Miks video's bespeur ik een vergelijkbare onrust. De beelden zijn zó beweeglijk, zó schokkerig, dat dit aspect allereerst op je inwerkt, nog los van de handelingen die de gefilmde

personages verrichten. Daarom zou ik willen stellen dat 'handelingen' in de video's van Mik in eerste instantie worden gedefinieerd door de bewegingen van de camera. Wie de camera aanstuurt is een tweede. Deze camerapersoon lijkt opgenomen te worden in de gefilmde scènes zelf; ik zal hem/haar de denkbeeldige observator noemen.

De drager van de Google Glass plofte aan het eind van de dag doodvermoeid neer op zijn bed, verslagen door de overweldigende hoeveelheid beelden en de onmogelijkheid om snel samenhang te zien en daarmee rust voor zichzelf te creëren. Ik kan me voorstellen dat hetzelfde geldt voor de denkbeeldige observator die de camera aanstuurt in Miks video's. Zelf heb ik, rondlopend door de tentoonstelling, een vergelijkbare drang om samenhang te creëren tussen de beelden. Maar anders dan de rusteloze Google Glassdrager geef ik me vooralsnog over aan de complexe situatie; de beelden hebben me naar zich toe gezogen. Ik beweeg als het ware met ze mee.

Meebewegen

Via de camerabewegingen heeft zich een subtiele conditionering van de kijker voltrokken. Wanneer ik op een video afloop lokken de beelden mij door hun eigen cadans naar zich toe. Bij mijn laatste bezoek sloeg ik bij de driesprong aan het begin van de tentoonstelling rechtsaf en het eerste werk dat ik zag was *Softer Catwalk in Collapsing Room*. Ik reconstrueer de manier waarop ik dit werk en de video

ernaast: *touch, rise and fall*, in mijn vizier kreeg. Het projectiescherm van *Softer Catwalk in Collapsing Room* zit geklemd tussen twee muren en vormt zo het einde van een smalle gang, zoals te zien is op de plattegrond. Ik ging zitten op de bank die ervoor stond, na enige tijd stond ik op en liep af op *touch, rise and fall*. Mijn blik volgde de licht schuin aflopende muur. Vanuit dit zijdelingse perspectief liep ik op het werk af. *Touch, rise and fall* bestaat uit twee in de breedte uitgerekte projectieschermen die in een hoek van ongeveer 160° tegen elkaar zijn geplaatst, dus met de lichte kromming van de muur mee. Deze zichtlijn eindigt in het niets, dat wil zeggen, voorbij het einde van de muur keek ik de donkere ruimte van de tentoonstellingszaal in. Mijn blik kon dus zonder veel storende afleiding gezogen worden in de richting van de video, naar de 'zichtbare handelingen'. Vanuit mijn positie bestonden deze in eerste instantie uit beweging als zodanig, met een bepaald ritme, een eigen cadans die ongemerkt een meebewegen afdwingt. Dit meebewegen is die subtiele conditionering en het brengt je in de tovercirkel van het werk. Wanneer dit gebeurt ben je als kijker minder geneigd om af te haken als blijkt dat de zichtbare handelingen die de personages verrichten nogal wat vragen oproepen.

Zintuiglijke ervaring

Touch, rise and fall laat een aantal scènes zien, in kleur en zonder geluid, die zich afspelen op een luchthaven. Reizigers

worden onderworpen aan een controle door luchthavenpersoneel. Gedwee ondergaan ze de uitgebreide inspectie van zowel hun lichaam als van hun bagage. Ze staan met de armen gespreid onder detectiepoorten; een eindeloze hoeveelheid spullen rolt traag over de lopende band naar de röntgenapparatuur. Beveiligingsbeambten inspecteren deze prullaria. Ze gaan sloom maar grondig te werk: sommige spullen worden kapot geknipt en de inhoud wordt van alle kanten bekeken. De camera zwenkt van detail naar overzicht, van links naar rechts en weer terug, waarbij moeilijk is vast te stellen of Mik de beelden volgens een bepaalde logica over de twee schermen laat verlopen. Wat opvalt is dat er nauwelijks een poging wordt gedaan om de personen 'goed' in beeld te krijgen. Hun hoofden zijn dan weer voor de helft, dan weer helemaal uit het beeld gevallen; de cameravoering lijkt niet bedoeld om een ordening aan te brengen in wat belangrijk en wat onbelangrijk is.

De scène verplaatst zich naar een ruimte waar het luchthavenpersoneel zo te zien pauzeert. Er hangt een melige sfeer, in kleine groepen spelen ze spelletjes; iemand ligt te rusten op een stapelbed midden in de ruimte. Anderen zijn in de weer met kleine voorwerpen die ze uit elkaar halen en dan weer op een andere manier lijken op te lappen. De acteurs vallen nooit uit hun rol, dat wil zeggen, ze komen volkomen geloofwaardig over, hoe absurd de situatie waarin ze zich bevinden ook is. Alles, van plukken aan onnozele voorwerpen tot lijdzaam bewegen in de richting van detectiepoorten,

maakt een authentieke indruk zodat je denkt: dit gebeurt echt en dit gebeurt *niet* echt. Beide gedachten houden elkaar perfect in balans. Natuurlijk kunnen we ons vandaag de dag maar al te goed verplaatsen in het lamplendige wachten in de hal van een internationale luchthaven. Daar speelt Mik op in maar hij kruipt ook onder de huid van de kijker. De handelingen van aanraken, optillen en laten vallen worden steeds herhaald, door steeds andere handen die horen bij andere lijven. Samen vormen ze een choreografie van verplaatsingen door een ruimte. De handelingen of liever gezegd de bewegingen culminereren in niets. Zoeken naar een ‘oplossing’ voor deze hoeveelheid handelingen is zinloos. Mik merkte in een interview (Kellerhuis, 2013) op dat zijn kijker zich voor zijn werk, waarin een verhaal ontbreekt, ‘misschien iets meer [moet] openstellen. [...] het is naast een cognitieve ook een heel erg zintuiglijke ervaring’. En inderdaad, ik merk dat ik overschakel naar een andere manier van kijken, niet primair gericht op begrijpen, maar op ervaren. Het proces dat Mik schetst zou trouwens heel goed omgekeerd kunnen verlopen; de rol die zijn installatie als geheel, dus videowerken en ruimtelijke enscenering samen, hierbij speelt is niet te onderschatten. In eerste instantie stelt *die* zich open voor de kijker, en loop ik op het werk af als naar een hand die wenkt.

Simulatie, interactie

Een ‘wenkende hand’ voelde ik ook sterk bij het werk *Tongues and Assistants*. Ik zag

het vroeg op een ochtend, ik was een van de eerste bezoekers. In een hoek stonden plastic stoelen opgestapeld. Ik stond een tijdje te kijken naar het werk en nam toen als vanzelf een stoel van de stapel en schoof die, weer als vanzelf, dicht op de twee grote projectieschermen. Het verkleinen van de afstand had een verrassende uitwerking. Van drie meter afstand ‘kijk je naar’ het werk en op anderhalve meter afstand voel je je er fysiek in opgenomen. Ook het ontbreken van geluid was behulpzaam. Geluid zou mij al hebben omhuld en wellicht was dan de uitnodiging om nog dichter op de beelden te gaan zitten minder dwingend van het werk uitgegaan. Het zal trouwens geen toeval zijn dat de stoel waarop ik zat identiek was aan de stoel die ik zag op de video.

De beelden op *Tongues and Assistants* zijn niet geënceneerd. Ze zijn een registratie van een grote bijeenkomst van de Pinkstergemeente in São Paulo, Brazilië. Als ik ooit het cliché ‘een oorverdovende stilte’ zou willen gebruiken, dan is het wel bij *Tongues and Assistants*. De twee schermen laten een deinende massa zien van mensen die luisteren naar de opzweepende woorden van een predikant. Je ziet hoe ze in trance raken, hoe hun extase weer afzwakt, om dan onverwachts weer op te laaien. Ook focust de camera op heel ander gedrag, van mensen die wat afwezig voor zich uit staren, hun mobieltje checken of bezig zijn met iets dat lijkt op het inzamelen van geld of bonnen. De camera zwenkt alle kanten op, inzoomend op gezichten, handen, schoenen en uitzoo-

mend naar een totaalbeeld van de verhitte menigte. Op een bepaald moment bewoog de camera over de hoofden van de menigte en accelereerde daarbij plotseling. Het deed me denken aan beelden uit een natuurfilm, wanneer je een kudde dieren voorbij ziet galopperen in een weids landschap. De helikopter van waaruit het geheel wordt gefilmd scheert rakelings over ze heen, met hen mee in dezelfde richting. En ineens schiet hij omhoog, snelheid vermeerderend, en voelt het alsof je wordt opgetild, mee in de beweging. In *Tongues and Assistants* geven dit soort manoeuvres, in combinatie met de aard van de beelden zelf, mij het gevoel in een simulator te zitten, zó meeslepend zijn de beelden en zó dicht zit ik op de gebeurtenissen.

Dit brengt me weer bij de denkbeeldige observator die de camera aanstuurt in Miks video's. In het werk *Training Ground* zien wij de beelden door zijn ogen. Als er iemand bovenop de gebeurtenissen zit, is hij het wel. Wat levert die eersterangs positie hem eigenlijk op? Ik zie hoe hij probeert de nerveuze bewegingen van de personages in de scène te volgen. Dat is blijkbaar een onmogelijke opgave want al te vaak is slechts een flits te zien van een handeling, gezicht of van het terrein waar de scène zich afspeelt. Als kijker móet ik zijn ogen wel volgen, ik heb verder geen houvast; de beelden zijn geen documentair verslag van een absurd ogende situatie. Integendeel, dit is een subjectieve weergave door iemand wiens zoeken ik voel. De verontrustende boodschap lijkt te zijn dat er *helemaal* geen positie is van waaruit je een

coherente kijk op de gebeurtenissen, de 'handelingen' kan krijgen.

De blik van deze cameraman zal, zo voelt het, nooit buiten het beeldkader vallen. Ik ben vastgeklonken aan zijn blik en zo word ik zelf meegezogen in een cyberspace, in een werkelijkheid waarin gedrag wordt gesimuleerd. De bedoeling van een simulatie is je bepaald gedrag te ontlocken. Maar wat voor interactie wordt van mij verwacht? Ik sta weliswaar in de 'interactie modus', zoveel heeft Mik inmiddels bereikt, maar zinvolle interactie wordt moeilijk wanneer je het gedrag van de personages om je heen niet begrijpt.

Binnen en buiten de museummuren

Deze vaststelling is een opmaat naar het werk *Raw Footage*. De beelden van *Raw Footage* zijn 'echt', dat wil zeggen, Mik heeft gebruikgemaakt van documentair materiaal over de oorlog in voormalig Joegoslavië dat om de een of andere reden niet op tv is vertoond. Op een van de fragmenten zien we mensen door een straat rennen. Een man houdt zijn aktetas beschermend boven zijn hoofd, een vrouw haar plastic boodschappentas. Hoe weet je of deze mensen wegrenden voor de kogels van een sluipschutter, of voor een dreigende regenbui? Het fragment is zonder geluid dus we horen niet of er geschoten wordt. Op een ander fragment kun je zachte geluiden horen, we zien mannen rondhangen in een kapotgeschoten gebouw, geweren binnen handbereik. Ze staan er net zo losjes bij als de beveiligingsbeambten in

touch, rise and fall. Kristina, een bevriende kunstenaar uit Servië met wie ik de tentoonstelling een van de drie keren bezocht, vertaalde een paar nauwelijks verstaanbare woorden: ‘Zullen we schieten?’ waarop de groep tot actie overging, uit verveling, zo leek het. De beelden komen akelig overeen met die op andere werken in de tentoonstelling. De personages in *Softer Catwalk in Collapsing Rooms*, bijvoorbeeld, die als slaapwandelaars laveren tussen vallende brokstukken van een instortend huis, bevinden zich in dezelfde toestand van existentiële onzekerheid als de ‘echte’ mensen die rennend beschutting zoeken in een straat in Joegoslavië. Die bestaansonzekerheid loopt als een rode draad door de tentoonstelling en vooral *Raw Footage* geeft aan het geheel een ernstige ondertoon. De televisiebeelden uit *Raw Footage* zijn in potentie explosief omdat je weet dat ze niet geënceneerd zijn en bovendien gemaakt in een oorlogssituatie. Paradoxaal genoeg staan ze ook op veilige afstand omdat het televisiebeelden zijn: tele-visie betekent per definitie dat wat je ziet niet direct naast de deur is, schrijft Wiesing in zijn boek *Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory* (Wiesing, 2010, p. 82). Je

hebt de keuze om je aan de werkelijkheid achter de beelden te onttrekken. Maar mijn stelling in verband met de video’s van Mik is dat je als kijker al bereid bent tot interactie met de beelden die je ziet. De tentoonstelling als geheel (video’s en installatie samen) heeft je geleidelijk aan in die gemoedstoestand gebracht. Het is moeilijk om dan nog vrijblijvend te kijken.

In een simulatie, schrijft Wiesing, ‘wordt iets uitgetest, niet empirisch, maar imaginair, zij het met behulp van het beeld’ (2010, p.101). Miks werk daagt uit om met de kracht van de verbeelding na te denken, inderdaad niet puur cognitief maar zintuiglijk, zoals hij zelf al aangaf. Het is nogal wat om je met die inzet de complexe en vaak pijnlijke situaties die je in de video’s ziet voor te stellen, als het ware mee te ervaren. Als vanzelf krijg je dan, staand tussen de videowerken, de wereld buiten de museummuren voor je geestesoog. Daar zie ik die ‘andere bezoekers’. Ik zie ze in mijn omgeving die uiteindelijk minder vertrouwd blijkt te zijn. In mijn ogen is dit de ‘Aernout Mik-bril’ die hij zijn kijkers opzet en waardoorheen ze naar de eigen situatie, of misschien moet ik zeggen onze collectieve situatie, kunnen kijken.

Deel I en II een geïntegreerde blik

Miks inscenering van zijn video-installaties voedt, zoals hij zelf aangeeft, de onzekerheid van de bezoekers, net zoals de mensen in zijn video’s in onzekerheid worden

gebracht. Het nodigt de bezoeker uit te denken in termen van binnen versus buiten, wij versus zij. De ruimte waarin de video’s gepresenteerd worden lijkt ontworpen te

zijn om van de bezoekers een groep te maken. De afwezigheid van geluid verenigt de bezoekersgroep, er wordt door een niet vanzelfsprekende stilte bewogen en gekeken. Zo ontstaat er een parallelproces tussen de bezoekersgroep en de groep mensen in de video's, verbonden in onzekerheid en verwarring. Er is ook sprake van subgroepvorming; in de beelden van Mik zijn die bij aanvang vaak duidelijk te onderscheiden, al vervagen de grenzen gaandeweg. Bij de bezoekers ontstaan eveneens subgroepen. Vluchtige subgroepen weliswaar, gedefinieerd door het tijdelijk samen in een zitzak of een plastic stoel naar dezelfde beelden te kijken, of door deze juist te passeren en helemaal niet stil te staan, of door de gedeelde emotie die het zien van de beelden oproept. Tegelijkertijd bekruipt je als bezoeker het gevoel dat je aan je lot wordt overgelaten, en ook dat lijkt een parallel te vormen met wat de mensen in zijn beelden uitstralen. Het roept een verlangen op om ordening en samenhang te gaan aanbrengen in wat je ziet. Kennelijk zien we liever een overzichtelijke orde – ook al is die inhoudelijk abject – dan te blijven hangen in het vacuüm van de wanorde die vervreemding oproept.

Freud beschreef al dat in grote groepen in regressie – door idealisering en sterke identificaties in de groep – de egofuncties van de groep afnemen, waarbij cognitie verzwakt wordt en heftige impulsen aan de oppervlakte kunnen komen. Ook Volkan en Nitsun geven gedetailleerde beschrijvingen van de regressieve tendensen in groepen. We beschreven hierboven hoe hun gedachte-

goed aanknopingspunten biedt bij het vat krijgen op de beelden van Mik, maar tegelijkertijd maakt Mik je als kijker ook onderdeel van wat hij laat zien. In *Communitas* stelt hij de kijker behoorlijk op de proef. Hij verwacht dat deze zich meer zal moeten openstellen voor zijn werk omdat het verhaal (de ordening) ontbreekt. We komen er niet uit met onze cognitieve functies, we moeten ons voor de beelden openstellen, het gaat om het ervaren. Door deze ervaring – dus door verder te kijken dan we begrijpen – breiden we zo onze waarneming uit en wordt onze intuïtie toegankelijker, hetgeen prettig en verrijkend is. Alleen, als dat gebeurt, worden we ook direct geconfronteerd met minder aangename gevoelens, namelijk onze eigen regressieve of beangstigende impulsen, die we liever weggestopt houden. Zo weet Mik de kijker zowel te verleiden als te ontregelen.

Niet alleen de kijker zelf moet zich openstellen, ook de encenering van de expositie lijkt zich open te stellen: Mik nodigt je uit in zijn installatie met verontrustende beelden, alsof je uitgenodigd wordt iemands psyche te betreden, en uitvergroot op beeld ziet wat er in die psyche allemaal aanwezig is aan angst, agressie, macht en vuiligheid. Zoals gezegd appelleert hij sterk aan het ervaren, niet aan het begrijpen. Een gevolg is dat we ons op een dieper niveau verhouden tot de beelden. En gezien de aard van die beelden worden we geconfronteerd met bestaansonzekerheid, of anders gezegd, een fundamentele existentiële angst. Om aan de paniek te ontsnappen gaan grote groepen narcistische en

paranoïde kenmerken vertonen en reorganiseren ze zichzelf met behulp van primitieve mentale mechanismen. Ook de bezoeker van de tentoonstelling moet zich bij het zien van Miks beelden reorganiseren om niet overweldigd te worden. Om fragmentatie van ons zelf tegen te gaan, bedienen we ons van splitsing als afweer, en zoeken we houvast in de beelden om te bepalen met wie we ons kunnen identificeren (wij) en wie we buiten onszelf kunnen plaatsen (zij). Gelukkig kan je als bezoeker voldoende afstand tot de beelden bewaren om niet verder in de regressie meegezogen te worden. We laten ons niet werkelijk besmetten met het vuil en de modder, we hernemen ons en zijn ons bewust van het feit dat we toeschouwers zijn, vrijwillig binnengetrepen in Miks universum, en dat we op ieder moment weer weg kunnen gaan.

In een interview in *de Volkskrant* (Pontzen, 2013) zei Mik dat het in zijn werk 'altijd [gaat] om de verhouding tussen een museumbezoeker en de groep mensen die ik in mijn videobeelden laat zien. Dat de motieven en handelswijze van die groep overslaan op de kijker. Zowel psychologisch als fysiek.'

Bij het verlaten van de tentoonstelling en het betreden van de buitenwereld stappen we weer in de ons zo vertrouwde realiteit, waar ordening en overzicht is, en de cognitie de impulsen weer de baas is. Toch is er wat verschoven: bij nader inzien lijkt de vertrouwde realiteit net wat minder overzichtelijk, met de Mik-bril op aanschouwen we de mensenstromen om ons heen anders

dan voorheen. Mik laat je ervaren wat we in de regel liever vermijden: een diepe kijk in onze eigen psyche, onze existentiële angsten en onze primitieve afweer.

► Reageren?

ahaar@chello.nl; dinekeblom@telfort.nl

Literatuur

Lent, D. van (2013). Een video-installatie van 1000 m². *NRC Handelsblad*, 2 & 3 mei 2013.

Kellerhuis, T. (2013). Interview met Aernout Mik. *Het Parool*, 4 mei 2013.

Pontzen, R. (2013). Interview met Aernout Mik. *de Volkskrant*, 3 mei 2013.

Shteyngart, G. (2013). O.K., Glass: Confessions of a Google Glass Explorer. *The New Yorker*, 5 augustus 2013.

Wiesing, L. (2010). *Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory*. Palo Alto: Stanford University Press.