

De nieuwe politieke dimensie van kunst

Over schokkende beelden

Cornée Jacobs

Massamedia als krant, tijdschrift, televisie en internet confronteren ons dagelijks met schokkende beelden. Schokkende beelden hebben een dubbele werking: ze zijn tegelijkertijd afschrikwekkend en fascinerend. De beelden kluisteren ons; ze vergroten onze angstgevoelens en twijfels over onze veiligheid; ze richten ons denken en vormen een schier onuitputtelijke bron voor beschouwingen en debatten; ze brengen financiële markten en beurskoersen uit evenwicht; ze sturen het politieke handelen van mensen in de westerse democratieën en ze worden steeds opnieuw in de beeldenstromen gezogen en verspreid door het doorgaande proces van reflectie in de westerse cultuur. Dit blinde proces van de zichzelf reproducerende beelden heeft een gigantische invloed. Het specifieke karakter van de beelden is echter onvoldoende doordacht. Wat is de status van deze beelden? Hoe kunnen we ze analyseren en beoordelen? Zijn ze vergelijkbaar met andere cultuurproducerende artefacten uit de geschiedenis? Welke plaats willen we voor ze reserveren? Moet er een museum van ongelukken komen, zoals Paul Virilio (2002) voorstelt?

Twee belangrijke kenmerken karakteriseren onze cultuur: snelheid en ongelukken, aldus Paul Virilio. We leven in een cultuur van incidenten, ongelukken en catastrofes, ze zijn onlosmakelijk verbonden met onze hoogtechnische samenleving. Een catastrofe is geen toeval, het hoort erbij. Hoewel we telkens opnieuw worden verrast door catastrofes kunnen we er in feite op wachten. Elke menselijke uitvinding brengt zijn eigen ongeluk met zich mee. Door de versnelling in transport van goederen, mensen en informatie worden de ongelukken en catastrofes groter. Elke industrie, elk medium van transport draagt zijn eigen ongeluk als noodzakelijkheid in zich. Ongelukken gebeuren in het transport van mensen en goederen: met auto, trein, schip, vliegtuig, raket en shuttle; in transport van informatie: op internet en bij de media; in transport van waarden: bij beurseffecten en opties. Het hedendaagse leven vormt een caleidoscoop, en in de spiegel, of beter gezegd, in de gebroken spiegel begrijpen we wat er gebeurt in de wereld die ons aangaat. We worden geconfronteerd met een soort automatisme van het ongeluk waardoor we dat wat in feite onacceptabel is toch accepteren. Het wordt tijd, om met Virilio te spreken, dat we ons rekenschap geven van wat er met onze

waarneming en ons bewustzijn gebeurt in een wereld waarin we omringd zijn door schokkende beelden. **[einde pagina 35]**

De schokkende beelden waarover ik spreek zijn in eerste instantie geen kunstwerken, maar nieuwsbeelden. Het betreft foto's en video's die via kranten, televisieprogramma's en op internet worden verspreid. Het is een dagelijkse stroom van stilstaande en bewegende beelden. De schokkende beelden worden via internationale media ook onder het Nederlandse publiek verspreid. Het gaat om beelden die voor korte of langere periode de grote massamedia beheersen. Ze komen in het nieuws en worden na een eerste vertoning in tal van verschillende contexten herhaald tot het onderwerp, dat de aanleiding voor de beelden vormde, voldoende is besproken en/of wordt verdrongen door nieuwe schokkende beelden die zich aandienen. Nieuws met minder schokkende impact verschuift steeds naar de marges van de nieuwsvoorziening, via televisie wordt het als een enkel beeld vertoond onder de rubriek kort nieuws en in de gedrukte media verschijnt het zonder beeld als een artikeltje van één kolom.

De verspreiding van schokkende beelden is wereldwijd. Overal waar televisieontvangst is of waar men internet kan raadplegen zijn de beelden zichtbaar. Tegelijkertijd worden mensen op verschillende plaatsen op de wereld geconfronteerd met dezelfde schokkende beelden. Dit wil niet zeggen dat er sprake is van een wereldwijd netwerk van persbureaus en journalisten die alle gebieden in de wereld volledig bedekken. Er zijn zwaartepunten, plekken waar veel meer journalistieke activiteiten plaatsvinden en plekken waar nauwelijks nieuwsvoorzieningen zijn. Grofweg kunnen we zeggen, dat in Nederland veel beelden worden vertoond van gebeurtenissen die zich afspelen in Europa, Amerika, het Nabije Oosten en de gebieden waar Nederland of zijn relaties direct bij zijn betrokken. Gebeurtenissen in Aziatische landen, Zuid-Amerika en Afrika worden iets minder snel in de dagelijkse stroom beelden opgenomen. Er zijn ook plaatsen waar geen persbureaus of nauwelijks journalisten werkzaam zijn om over nieuws te berichten. Eerst als een bepaalde gebeurtenis wereldnieuws is geworden trekken er journalisten heen en verschijnen er beelden over zo'n afgelegen gebied. Denk bijvoorbeeld aan de berichtgeving over Afghanistan kort na september 2001. Was er voor de dramatische gebeurtenissen in New York nauwelijks aandacht voor berichten uit deze regio, door de Amerikaanse belangen in Afghanistan en de zoektocht naar Osama Bin Laden werd via de massamedia ook het Nederlandse publiek uitvoerig geïnformeerd over dit land. Een tweede reden waarom de berichtgeving over bepaalde gebieden ontbreekt is dat men minder belang hecht aan bepaalde gebeurtenissen en daarom minder snel aandacht besteed aan nieuws uit zo'n gebied. Als de ramp, het ongeluk of de aanslag in weinig besproken gebied groot genoeg is dan wordt het wereldnieuws en de

gemaakte beelden worden onmiddellijk opgenomen in de beeldenstroom. Denk bijvoorbeeld aan de gijzeling van de schoolkinderen in Beslan. Een drama dat zich afspeelde in een stad in een afgelegen gebied in de Kaukasus. Recent beheersten beelden uit de gebieden rondom de Indische Oceaan het wereldnieuws nadat een enorme zeebeving een verwoestende werking had op alle kusten van de oceaan. **[einde pagina 36]**

De beelden die ons schokken kunnen we onderverdelen in verschillende soorten. Ik gebruik hiervoor het materiaal van de tentoonstelling *Ce qui arrive*, die in de *Fondation Cartier pour l'art contemporain* te Parijs (Virilio 2002) te zien is geweest. Het is een verzameling foto's en video's die in de twintigste en eenentwintigste eeuw een verpletterende indruk hebben gemaakt als beelden van verschrikkelijke gebeurtenissen en als symbolen van datgene wat ze verbeelden. Het gaat over beelden van natuurrampen als aardbevingen, overstromingen en vulkaanuitbarstingen; van rampen door menselijk falen als industriële rampen, ecologische rampen, milieurampen, scheepsrampen, treinrampen en vliegtuigongelukken en door mensen met opzet veroorzaakte acties als aanslagen en terreurdaden met enorme schade.

Dergelijke gebeurtenissen met een grote dramatische impact komen steeds voor. Voor een deel is dat niets nieuws. Denk bijvoorbeeld aan de grote natuurrampen. De mensheid wordt voor zolang we weten af en toe getroffen door grote rampen en mensen zoeken daarna naar passende symboliseringen. Bijvoorbeeld, het verhaal van de zondvloed komt in oude talen als het Sumerisch, Akkadisch en Babylonisch in verschillende versies voor (Vanstiphout 1998). Catastrofes die door mensen worden bewerkstelligd zoals oorlogen komen in de hele geschiedenis van de mensheid voor en ook deze vormen een onuitputtelijke bron van inspiratie voor vertellers en beeldende kunstenaars, bijvoorbeeld de *Illias* van Homeros. Grote rampen, bijvoorbeeld een ziekte als de pest, komen ook in vroegere tijden voor en zorgden voor symboliseringen in de literatuur en schilderkunst.

Nieuw zijn grote industriële rampen en transportrampen. Door de industrialisering komen er in de industrie rampen van ongekende omvang en met enorme gevolgen voor. Denk bijvoorbeeld aan de ramp in de kernreactor van Tchernobyl in Oekraïne. Na een explosie in een van de reactoren op 26 april 1986 kwamen er radioactieve stoffen vrij, die volgens de officiële statistieken 3,2 miljoen mensen in Oekraïne besmette; over heel Europa werden radioactieve nevels verspreid. Met de versnelling van de transportmiddelen worden de rampen die er mee gebeuren groter. Een ongeluk met een auto is al vaak fataal voor de betrokkenen, bij een vliegtuigongeluk is dat vrijwel zeker het geval.

Relatief nieuw is de beeldende berichtgeving over grote rampen en ongelukken. Sinds het bestaan van de visuele media krijgen we beelden van grote gebeurtenissen steeds sneller voor ogen. De afgelopen vijftig jaar zijn we door de massamedia praktisch onmiddellijk een soort getuigen van **[einde pagina 37]** grote drama's die zich ergens op de wereld voltrekken. Beelden van dramatische gebeurtenissen worden in eindeloze herhaling via de media vertoond en hervertoond zodat ze diep in het collectieve geheugen worden opgeslagen.

De vraag naar de status van deze beelden brengt ons bij de analyse van deze beelden. Hoe kunnen we beelden van verre gebeurtenissen waar we zelf geen getuigen van zijn geweest analyseren? Ten eerste moeten we ons realiseren dat de beelden géén directe vensters op de werkelijkheid zijn. Beelden zijn geen directe informatiebronnen die zonder enige vorm van interpretatie hun boodschap kunnen overdragen. Het zijn symbolen die een bepaalde gebeurtenis ensceneren en die vervolgens moeten worden geïnterpreteerd (Flusser 1984).

In die zin zijn beelden op zich niet nieuw. Beelden om de wereld te begrijpen en voor te stellen zijn zo oud als onze cultuur. Denk bijvoorbeeld aan de rotstekeningen zoals die in Lascaux en Altamira zijn teruggevonden. Ook schokkende beelden zijn in de westerse cultuur absoluut niet nieuw. Het christendom, een religie en leefwijze die Europa bijna twee millennia heeft beheerst, kent een groot aantal schokkende beelden. Ik noem er één: de stervende Christus aan het kruis. Een man is gemarteld en gepijnigd tot de dood erop volgt. Het is het icoon bij uitstek van het christelijke Europa. Huiveringwekkende beelden kent de westerse cultuurgeschiedenis voldoende. Nieuw is de manier waarop de beelden tot stand komen. Technisch geproduceerde beelden als foto's en video's zijn beelden van na het schrift. Een technisch geproduceerd beeld is niet een eenvoudige code voor een object, een situatie of een gebeurtenis, zoals de tekening van een bizon of een hert; het is een code gebaseerd op teksten. De camera is een technisch gereedschap, ontwikkeld uit de kennis van de optica en film uit de kennis van de chemie. De camera is een industrieel product, ontwikkeld om er tweedimensionale beelden mee te produceren. De cameraleens verbetert het oog, en daarmee het zintuig van het zicht.

Wij leven in een driedimensionale wereld. Er zijn geen beelden in de ons omringende fysieke werkelijkheid. Wij creëren beelden door een gedeelte van die werkelijkheid in te kaderen. Het kader is vergelijkbaar met de reflectie van een spiegel. De spiegel is het kader zelf. Het is een projectiescherm waar op de oppervlakte het beeld verschijnt. Het fotografische beeld is een tweedimensionale presentatie van een vierdimensionale gebeurtenis. De dimensies van ruimte en tijd zijn in de oppervlakte van het beeld gestold. Bij foto's wordt alleen ons zintuig van het zicht aangesproken, bij video's de zintuigen van zicht en gehoor.

Alle andere sensaties, of de mogelijkheid van het hebben van andere sensaties, zijn in de reductie verloren gegaan. De verloren dimensies herstellen we zodra we het beeld zorgvuldig bekijken. Het bestuderen van een foto verschilt van het lezen van een tekst. Lezen is een lineair proces, het bekijken van een foto is een niet-lineair of circulair proces. Een foto is een twee dimensionaal beeld. In het bekijken van de foto herstellen we de verloren dimensies van ruimte en tijd. Als we technische beelden bekijken dan verdient elk detail onze aandacht.

Bij het bekijken van technische beelden is het nodig dat we het conceptuele niveau of de symbolische betekenis leren onderscheiden. Het lijkt of foto's en video's geen ontcijfering nodig hebben, maar dat hebben ze net zo goed als teksten. Het lijkt alsof ze automatisch hun betekenis op de oppervlakte drukken, zoals bijvoorbeeld vingeraf- **[einde pagina 38]** drukken. De lens pakt licht en drukt het af op de lichtgevoelige oppervlakte en als resultaat heb je een technisch beeld. De technische beelden zijn niet objectief, alsof het onderwerp is gezien door de ogen van de ontvanger zelf. De kijker kijkt naar een tweedimensionaal oppervlak.

Bovendien, voordat de kijker het beeld te zien krijgt zijn er tal van subjectieve keuzes gemaakt. Keuzes die te maken hebben met de camera, de lens, het perspectief, het kader, de belichting enzovoorts, kortom keuzes van de fotograaf en de mogelijkheden van de apparatuur waarmee hij werkt. Nadat de fotograaf keuzes heeft gemaakt en zijn materiaal heeft verspreid volgen er nieuwe groepen beslissers die keuzes maken, zoals mensen van persbureaus, fotoredacties en tot slot de distributeurs van de beelden. Ook de context waarbinnen een beeld wordt gepresenteerd maakt uit hoe we het beeld begrijpen en er betekenis aan geven. Het maakt een verschil waar een foto of een video wordt gepresenteerd, bijvoorbeeld in een krant, een magazine, op televisie of in een galerie op een witte wand. Een goed voorbeeld van de fotokritiek die ik veel meer zou willen zien is gegeven door Hans Aarsman.

Hans Aarsman is fotograaf en bespreekt in de kunstbijlage van de Volkskrant elke donderdag een foto (Aarsman 2004). Het betreft een foto van Anatoly Zhdanov/EPA die op 3 september 2004 is gemaakt in Beslan en die via verschillende persbureaus is verspreid. Op de foto is een soldaat te zien met een gewond kind in zijn armen dat hij wegdraagt na het beëindigen van de gijzeling. De foto toont een bijzonder beeld door de weergave van het mooie kind, haar wapperende haar, de speciale blik in haar ogen, haar enigszins gewonde lichaam met hier en daar een veeg bloed. Gelukkig is het kind niet te erg gewond, dat zou angst, walging en schaamte oproepen en de ontvangst van de foto bemoeilijken. Ze is niet menonterend gewond en daarom kunnen en willen we het beeld bekijken. Het stelt ons enigszins gerust, overigens, terwijl we door andere berichten weten dat talloze kinderen bij

deze actie zijn omgekomen. Ook valt de ontspannen houding van de soldaat op. Hij verwijderd zich snel uit de school en van de andere hulpverleners. Opvallend is verder dat hij een brandende sigaret in zijn mondhoek heeft. Op de achtergrond zien we andere hulpverleners en militairen, waartussen één militair bij wie de schrik over het drama van zijn gezicht afstraalt en speciaal aan zijn ogen is te zien hoezeer de man geschokt is door wat hij heeft aangetroffen. Ook deze militair draagt een licht gewond kind naar buiten. Dat kind kijkt bijzonder angstig. De geschokte militair en het angstige kind zijn vaker gefotografeerd, terwijl juist zij op de voorgrond traden. Hun foto kwam uiteindelijk in een groot aantal kranten terecht. De ‘mooie’ foto redde het niet. Aarsman denkt dat de sigaret de boosdoener is. Dat detail van de foto maakt dat dit beeld niet verder komt dan op de bureaus van de verschillende fotoredacties.

Het kader van de schokkende beelden, zoals ik die nu bespreek is dat van de nieuwsvoorziening. Dat de een of de andere zender zijn eigen stempel drukt op de **[einde pagina 39]** manier waarop het nieuws wordt gepresenteerd, is bij deze beelden minder van belang. Dat ze er zijn en in eindeloze herhalingen steeds opnieuw worden getoond is van groter belang. De grootste piek van de vertoning ligt op de eerste dag van een dramatische gebeurtenis. Dan verdringen de dramatische beelden alle andere berichten van die dag. De beelden kluisteren mensen aan het scherm. De eerste keer dat men aan de buis was gekluisterd en elke moment de nieuwsuitzendingen van CNN volgde was bij het uitbreken van de eerste Golfoorlog in 1991. Via de televisie zouden we getuigen zijn van dramatische gebeurtenissen, die de wereld zouden veranderen. Televisie schreef geschiedenis en wij, de kijkers, waren getuigen. Toen later bleek dat we maar een fractie hadden gezien van wat er zich aan oorlogshandelingen had afgespeeld en dat de berichten door de betrokken regeringen zo werden gecensureerd dat de zaken heel anders werden voorgesteld dan wat er zich werkelijk had afgespeeld, verloren we het naïeve vertrouwen dat we via de media werkelijk ooggetuigen zouden kunnen zijn.

Jean Baudrillard heeft zich vanaf het begin van de Golfoorlog kritisch opgesteld tegenover de oorlogsverslaggeving via de televisie. Hij schrijft een drietal essays tijdens de ontwikkeling en escalatie van het Golfconflict en de eerste Golfoorlog in 1991 met de veelzeggende titel ‘de Golfoorlog heeft nooit plaatsgevonden’ (Baudrillard 1991). Ongetwijfeld is de volledige ontkenning van de oorlog een te vergaande stelling geweest; hij is daarvoor uitgebreid bekritiseerd. Waar Baudrillard op doelt, is dat we in ieder geval via de media nauwelijks iets wijzer zijn geworden over de ware aard en omvang van het conflict. We waren geen directe ooggetuigen van de Golfoorlog, maar van een reeks mediagebeurtenissen.

Deze mediagebeurtenissen maken wel indruk. Ze weven mee aan ons lot omdat ze ons aangrijpen, gevoelens bij ons losmaken en ons aan het denken zetten. De mediabeelden vormen een onlosmakelijk onderdeel van onze directe leefwereld, de beelden zelf zijn een deel van onze werkelijkheid. Volgens Baudrillard voldoet het traditionele filosofische onderscheid tussen subject en object niet langer om de invloed van de media te duiden. Alles wordt meegezogen in de beeldenstroom en manipuleert de beelden en de toeschouwers, ook de makers en distributeurs van beelden worden meegezogen in dit proces. Elke gebeurtenis wil worden verbeeld en eenmaal opgenomen in de beeldenstroom kan de verbeelding van een bepaalde gebeurtenis eindeloos worden herhaald. Om de mediabeelden te onderscheiden van andere beelden, bijvoorbeeld van schilderijen en sculpturen, noemt Baudrillard (1986) ze *simulacra*. Mediabeelden simuleren gebeurtenissen. De werkelijkheid die ons aangaat is sinds het mediatijdperk, een onlosmakelijke vermenging van fysieke aangelegenheden en technisch geproduceerde beelden. Deze nieuwe realiteit met zijn overdreven aandacht voor dramatische gebeurtenissen waarover schokkende beelden worden geproduceerd, noemt Baudrillard de hyperrealiteit.

Sinds internet een grote vlucht heeft genomen en steeds meer mensen bereikt, vanaf ongeveer half jaren negentig, wordt berichtgeving op internet van steeds toene- **[einde pagina 40]** mend belang. Internet blijkt een van de snelste media te zijn. Bovendien is het een bijzonder laagdrempelig medium. Iedereen die over een computer en telefoonaansluiting beschikt kan publiceren: teksten, foto's en video's, muziek en geluid etc. Er zijn op internet vaak geen andere beslissers werkzaam dan degene die het materiaal op internet plaatst. De eis van analyse en beoordeling wordt hierdoor meer noodzakelijk dan ooit tevoren. Traditionele massamedia als radio en televisie kennen verschillende beslissers voordat materiaal wordt uitgezonden. Binnen deze massamedia heerst een gezonde zelfkritische houding die op internet veelal nog ontbreekt. Journalisten vinden berichten op internet die ze overnemen voor andere massamedia als televisie en radio. Bijvoorbeeld, de berichten over wangedrag van Amerikaanse soldaten in gevangenissen in Irak zijn eerst via internet verspreid, voor ze werden overgenomen door andere massamedia.

Schokken de gebeurtenissen ons of de beelden die ervan worden gegeven? Anders gezegd, zouden we minder geschokt reageren als het nieuws in een andere vorm aan ons werd aangeboden? Het lijkt erop dat wij dat vinden. Beelden van de verschrikkingen in Ruanda waar duizenden mensen zijn vermoord hebben ons nauwelijks bereikt, wel is daar schriftelijk verslag van gedaan. Ook de meest verschrikkelijke beelden van Beslan, die er gezien de verdere berichtgeving moeten zijn gemaakt, zijn niet in de massamedia als beelden vertoond.

Waarom worden de beelden eindeloos herhaald? Om uiting te geven aan de schrik die ons bevangt als we worden geconfronteerd met een dramatische gebeurtenis? ‘Wat voor genot immers steekt er in het zien van een verminkt lijk dat om van te gruwen is’, vraagt Augustinus (1998, X.55, 252) zich al af. ‘Desondanks snellen mensen toe om bij het aanzien er van te verbleken en er ziek van te worden’, vervolgt hij. De fascinatie voor het gruwelijke is er altijd geweest. De behoefte aan het sensationele heeft al sinds de antieke oudheid een vorm gevonden in het theater. Verhalen over gruwelijke gebeurtenissen vormen de grondslag voor de thematiek van de Attische tragedie. Onze cultuur heeft er een plaats bij gekregen voor deze verhalen: de massamedia. De media hebben de rol van berichtgever over gruwelijke gebeurtenissen grotendeels op zich genomen.

Schokkende beelden slaan ons met machteloosheid. Het zijn niet alleen gevoelens van afschuw die worden gewekt. Bijvoorbeeld in het geval van de instorting van het World Trade Centre in New York hebben veel mensen heimelijk of onverholen gewezen op de esthetische en gruwelijke schoonheid van de beelden. Stockhausens verwerpelijke reactie ging waarschijnlijk het verst in dit geval met zijn exclamatie dat hij getuige was geweest van het grootste kunstwerk tot nog toe. Foto’s die daar zijn gemaakt sluiten aan bij het repertoire aan beelden, bijvoorbeeld van het minimalisme in de kunst, dat bekend is. Maar springende mensen uit een in brand staande wolkenkrabber of men- **[einde pagina 41]** sen die met een laag wit stof zijn bedekt zijn niet bezig met een performance, maar met leven, overleven of ten ondergaan aan een hun aangedaan geweld. De schokkende beelden ervan stichten verwarring. De verwarring schommelt tussen ontzetting, verbijstering en machteloosheid. Het roept vragen op over de aard van de gebeurtenissen: zijn het ongelukken, of fouten, of is er sprake van boos opzet. De vragen zijn tekens van de verwarring die de beelden hebben opgeroepen. Alle beelden hebben eenzelfde beeldtaal. De beelden worden in een hoog tempo aangeboden waardoor ze iedere vorm van reflectie tijdens het kijken zelf uitschakelen. De beelden slaan in ons geheugen neer zonder dat we de tijd hebben ze te beoordelen en te waarderen. Omdat het bij de presentatie te snel gaat zouden we extra waakzaam moeten zijn en in een analyseproces achteraf de nodige vragen erover moeten stellen. Met andere woorden, er kan niet genoeg nagedacht en gedebatteerd worden over de beeldenstroom.

De beelden schokken ons omdat ze getuigen van menselijke drama’s. Het is niet de materiële schade die is aangericht bij een ramp, ongeluk of aanslag die ons schokt. Het is het leed dat mensen wordt aangedaan dat tot de verbeelding spreekt. Het confronteert ons met onze eigen eindigheid en met die van de door ons geliefden. Het zijn *memento mori*.

De fatale verwarring in het denken ontstaat ook omdat er bij bepaalde acties geen wapens worden gebruikt, maar eenvoudige transportvoertuigen als auto's en in het geval van New York van vliegtuigen om bepaalde plaatsen en mensenlevens te vernietigen. Deze vorm van strijd, uitgevoerd door fanatieke zelfmoordcommando's, stelt het denken voor raadsels en brengt de verwarring in de werking tussen de terreurdaad en het fatale ongeluk voort. De verwarring ontstaat doordat de strijders gebruikmaken van de taal en de vorm van het ongeluk. De verwarring ontstaat ook omdat met de minachting voor het eigen leven onschuldige levens van anderen worden geslachtofferd. Deze vorm van strijd gaat voorbij aan elke bestaande grens en voorbij elke bestaande ethiek (Virilio 2002).

De verwarring die door dergelijke beelden teweeg wordt gebracht levert strategieën op om dergelijke beelden te verspreiden. De media vormen een grote factor bij de strijd van wie dan ook: machthebbers, pressiegroepen, machtelozen, terroristen en misdadigers. Bij de oude strategieën waren er duidelijke aanvallers en verdedigers, die met elkaar een bepaald conflict uitvochten. Nu groeit er door de constante stroom van schokkende beelden een algeheel gevoel van ongemak. Een verwachtingspatroon is door angst over de wereld gekleurd. Het ongeluk of de aanslag kan op elk moment en op elke plaats plaatsvinden, we zijn er niet op voorbereid en toch verwachten we het. We leven op de rand van de afgrond, als in een totale oorlog, aldus Virilio. Het vreselijke kan elk moment op elke plaats toeslaan. Onnodig te zeggen dat deze door vrees gekleurde verwachting allerlei uiterst reactionaire krachten in de westerse samenlevingen heeft losgemaakt en nog altijd losmaakt. **[einde pagina 42]**

Omdat de beeldenstroom iedereen raakt in zijn denken, willen en voelen, werken mensen en dus ook kunstenaars, vanuit deze horizon. Onze realiteit is een hyperrealiteit. In de *Documenta X* zagen we de vraag naar het politieke in de kunst centraal gesteld vanuit het politieke engagement van de kunstenaars (David en Chevrier 1997). De catalogus begint met beelden en citaten uit het veld van de kunsten. Het is de opmaat voor een politieke houding bij kunstenaars die vanaf het einde van de tweede wereldoorlog in de kunst gestalte krijgt. De makers van *Documenta XI* gaan een stap verder (Enwezor 2002). De catalogus van *Documenta XI* begint met een foto-essay van bestaande persfoto's. De persfoto's zijn beelden van gebeurtenissen van de periode 1997 tot 2002. Afgebeeld zijn humanitaire, sociale en politieke kwesties die in deze periode een grote rol hebben gespeeld. Vele van deze foto's vertonen schokkende beelden. Het zijn beelden van de wereld waarin wij leven en waar we via de massamedia mee geconfronteerd werden. Het foto-essay opent vóór het voorwoord, de kunsthistorische en filosofische beschouwingen, en de presentatie van de kunstenaars en hun werk; en dus voor de eigenlijke catalogus.

Het toont de invloed van de wereld en de media waarmee kunstenaars aan de slag gaan. De beelden van de massamedia laten onuitwisbare indrukken achter in het collectieve geheugen. Bovendien worden door de makers van *Documenta XI* producten die worden uitgezonden via de massamedia getoond naast de meer traditionele vormen van kunst. Documentaires en tv-programma's die op een manifestatie voor kunst worden getoond doen twee dingen: ze breiden het gebied van de kunsten uit met nieuwe disciplines, zoals de documentaire of de reportage, en ze rekken het begrip kunst op, misschien zo ver dat we beter kunnen spreken van artistieke praktijken dan van kunsten. Voorbeelden van de sterke invloed van de massamedia zien we ook in de hedendaagse theatervoorstellingen.

Twee voorbeelden van de invloed van de massamedia op de kunsten: het eerste voorbeeld stamt uit de late jaren tachtig, het tweede uit 2004. Het eerste voorbeeld is een politiek kunstwerk, dat eind jaren tachtig veel stof deed opwaaien. Het betreft de schilderijenreeks *18. oktober 1977* van Gerhard Richter (1989). Richter heeft in de loop van 1988 een reeks van 15 schilderijen gemaakt. Het zijn grijze schilderijen naar aanleiding van zwart-wit foto's die in kranten zijn verschenen. Onderwerp van de foto's zijn leden van de Baader-Meinhoffgroep. Drie leden van deze groep vonden in oktober 1977 de dood in de Stammheim-gevangenis, waar ze waren opgesloten. Zelfmoord luidde de officiële doodsoorzaak. De Baader-Meinhoffgroep bestond uit linkse radicalen, die een aantal aanslagen op hun naam hadden staan. Ze werden in die tijd beschouwd als staatsvijand nummer één. Richter, die uit Oost-Duitsland was gekomen en zijn heil in het westen had gevonden, begreep hun aversie tegen de consumptiemaatschappij aanvankelijk nauwelijks. Het lot van deze groep mensen, die na grote klopjachten werden gevangen genomen en ten slotte hun dood vonden in de gevangenis, maakte grote indruk op hem. **[einde pagina 43]** Hij verzamelde krantenfoto's van hen. Het kader van elke foto bepaalde hij opnieuw voordat hij de afbeeldingen op grote doeken schilderde. Er ontspon zich meteen een heftige discussie over het werk van Richter. Zijn schilderijen hadden altijd al het medium zelf tot onderwerp, zo ook deze reeks met zijn zwaarbeladen onderwerp. Nu behandelde hij een onderwerp uit de recente geschiedenis van Duitsland. Een politiek bijzonder geladen onderwerp waarover de meningen uiterst verdeeld waren en waarover de publieke opinie nog lang niet tot rust was gekomen. Ik zie de reeks schilderijen als een vorm van rouwverwerking. Ook zie ik de reeks als een beeldende verwerking van de vluchtige krantenfoto's om de herinneringsbeelden, die al in de collectieve herinnering waren opgeslagen, een andere plaats te geven. Een plaats van rust en contemplatie om ze te ontrukken aan de vergetelheid. Een herdenkingsmonument in dit geval.

Een heel recent voorbeeld is de voorstelling *Looking for a missing employee* van de Libanese theatermaker Rabih Mroué (2004). In deze voorstelling wordt een verhaal verteld over een verdwenen ambtenaar aan de hand van krantenberichten over een periode van een paar maanden. Vanaf het moment van zijn vermissing tot aan de vondst van zijn zwaar verminkte lichaam is de berichtgeving erover goed gedocumenteerd. De verhalenverteller is zelf niet rechtstreeks op het toneel zichtbaar. Zichtbaar zijn drie videoschermen en een leeg bureau. Op een van de schermen verschijnt de verteller recht in de camera kijkend terwijl hij vertelt. Op het tweede scherm toont hij schriften met ingeplakte krantenknipsels over de verdwenen man en de politieke verwickelingen die daar aanleiding toe hebben gegeven en die er het gevolg van waren. Op een derde scherm tekent een medewerker van de verteller de belangrijkste feiten op in staatjes en schema's. De voorstelling bestaat uit de gebeurtenissen op de drie schermen en de acties van de twee acteurs die zich midden tussen het publiek bevinden. De verteller of acteur zelf is ook verdwenen en hoort bij de toeschouwers. Op het eind van de voorstelling verdwijnt de verteller uit het publiek. Op het scherm loopt de vertelling gewoon door alsof er geen enkele verandering is. De beelden van deze voorstelling zijn vergelijkbaar met mediabeelden. De beelden schrijven zich in het beeldend universum in. De voorstelling heeft een bijzondere esthetische vorm en is door zijn onderwerp politiek geladen. Aan het begin en het eind van de voorstelling wordt nadrukkelijk gesteld dat er geen stelling wordt genomen ten aanzien van de gebeurtenissen en dat de makers niemand willen vrijpleiten of beschuldigen. Met grote omzichtigheid wordt een groot menselijk drama aan de orde gesteld.

Het zijn enkele voorbeelden van een politieke houding van kunstenaars. In beide gevallen reageren de kunstenaars op nieuwsberichten die via de massamedia zijn verspreid. Zowel in het geval van Richter als in het geval Mroué, wordt tegelijkertijd het onderwerp breed aan de orde gesteld en tevens wordt er duidelijk en scherp afstand genomen van de politieke kant van de gebeurtenis. Beiden claimen een poëtische vrijheid voor de politieke dimensie in hun kunst. **[einde pagina 44]**

Is het politieke terug in de kunsten? Ja, zoals we hebben gezien in een directe reactie op berichtgeving via de massamedia. Daarmee verandert met name de vorm waarin de kunstwerken worden gepresenteerd. Ook is er een verscherpt bewustzijn ten aanzien van de rol van de massamedia in de cultuur. Richter neemt afstand van de media en in de rust van het atelier schildert hij de onderwerpen van de krantenfoto's op linnen. Zijn eigen positie wordt niet rechtstreeks in het werk betrokken. De theatrale vertelling van Mroué is een reflectie op hemzelf als ontvanger van de berichten van de massamedia. Aan de ene kant lijkt er geen

verschil tussen de receptie van de mediabeelden door hem en door zijn publiek. Beiden weten zich opgeslokt en gemanipuleerd door de beelden. Toch schept Mroué een kritische distantie ten aanzien van het beeldend universum door als maker lijfelijk aanwezig te zijn en tegelijk als beeld te verschijnen. Bovendien verdwijnt hij in de loop van de voorstelling uit het publiek terwijl op dat moment de beelden van hem naadloos doorlopen. Hierdoor wordt ook zijn aanwezigheid tot beeld gereduceerd. Net als de man uit de vertelling is de verteller verdwenen uit het verhaal en beiden zijn beeld geworden.

Niet alleen in het verwerken van mediagebeurtenissen schuilt de nieuwe politieke dimensie. Het is een van de mogelijke posities. Bijvoorbeeld, de aandacht voor het subjectieve en singuliere is een tegenstroom en die is bijzonder sterk, maar het was niet het onderwerp dat ik hier aan de orde wilde stellen. Hier ging het om het visuele bombardement waarbinnen we leven en de directe reacties daarop.

Willen we aparte plaatsen voor de schokkende beelden? Musea voor nieuwe media hebben veel aandacht voor gestileerde vormen en mediamusea zijn er intussen. We zouden met Virilio aandacht kunnen vragen voor het schokkende beeld en niet alleen voor de gestileerde vormen ervan. Maar speciale plaatsen ervoor reserveren lijkt me minder nodig dan een voortdurende media-analyse en mediakritiek. Hoe beter we leren kijken, analyseren en beoordelen hoe beter. We hebben teksten leren analyseren en beoordelen. Dat is een langdurig proces geweest. Nu wordt het nodig dat we beelden, stilstaande en bewegende beelden, leren analyseren en beoordelen.

Referenties

- Aarsman, H. (2004) fotobespreking in *de Volkskrant*, 16 september 2004.
- Augustinus (1998) *Belijdenissen*. Amsterdam: Ambo.
- Baudrillard, J. (1986) *In de schaduw van de zwijgende meerderheden*. Amsterdam: Sua.
- Baudrillard, J. (1991) *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris: Éditions Galilée.
- David, C. en J.-F. Chevrier (1997) *Politics-Poetics Documenta X, the book*. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag. [einde pagina 45]
- Enwezor, O. (2002) *Documenta XI_Platform 5: Exhibition. Catalogue*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz publishers.

- Flusser, V. (1984) *Towards a philosophy of photography*. Göttingen: European Photography.
- Mroué, R. (2004) *Looking for a missing employee*. Theatervoorstelling vertoond als onderdeel van de Internationale Keuze van de Rotterdamse Schouwburg in September 2004.
- Richter, G. (1989) *18. Oktober 1977*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Vanstiphout, H. (1998) *Helden en goden van Sumer*. Nijmegen: Sun.
- Virilio, P. (2002) *Ce qui arrive*. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain.