

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (2004)
Heft:	70: Collaborations Christian Marclay, Wilhelm Sasnal, Gillian Wearing
Artikel:	Choreography of chaos : Aernout Mik's In Two Minds = Choreographie des Chaos : Aernout Miks In Two Minds
Autor:	Boogerd, Dominic van den / O'Brien, Beth / Aeberli, Irene
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680467

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Choreography of Chaos

DOMINIC VAN DEN BOOGERD

In 2003 the Dutch artist Aernout Mik produced *IN TWO MINDS* at the Stedelijk Museum, together with theater company Toneelgroep Amsterdam. The work is a cross between theater, video, and installation—what the artist calls “a fifty-five-minute live exhibition.”¹⁾ Mik has become known for his video installations in which projection screens are incorporated into an architectonic *mise en scène*. Along with Doug

Aitken, Eija-Liisa Ahtila, and Douglas Gordon, he belongs to a generation of artists who explore the possibilities of split-screen cinema in a spatial setting. With *IN TWO MINDS* Mik returns to some of his earlier works, such as *BLUE SINKHOLE* (1995), which also involve live performances.²⁾

IN TWO MINDS bears no resemblance to conventional theater. On entering we see no stage, no seats, but a real-life supermarket, complete with refrigerated compartments, shopping carts, and a rather grimy-looking prefab ceiling with built-in fluorescent

DOMINIC VAN DEN BOOGERD is an art critic and director of De Ateliers, Amsterdam.



AERNOUT MIK, IN TWO MINDS, 2003, video stills from 55-minute live installation, coproduction with Toneelgroep and Stedelijk Museum, Amsterdam / VERUNSICHERT, Videostills aus der 55-minütigen Live-Installation.

Aernout Mik's IN TWO MINDS

lights. All around us are shelves crammed with cans of olive oil, bottles of soda, packages of toilet paper. The merchandise is arranged without much logic. The stale interior surrounds us entirely; an exterior seems not to exist. A glass wall divides the space into two halves. Visitors find seats on boxes and crates and then peer through the glass.

The performance begins with the dull rumble of a current surge. All at once the glass wall turns into a projection screen. There appear video images that have been shot in the same supermarket. When the

projection stops, the glass wall becomes transparent again and we are looking at events that take place behind it. The switch will occur countless times, always at unexpected moments—too fast, too late. We look at filmed scenes and live action alternately—both involving the same actors in the same surroundings. The video images show the environment as being slightly larger than it actually is. And so with each shift from projection surface to transparent wall, there is a shift in scale, as though the space is contracting and expanding. We get to see much more

video than theater, but that is hardly noticeable. The two realities merge imperceptibly. In retrospect it is impossible to reconstruct what has happened live and what has been shown on the screen. Reflected in this is the way in which the mind works. In many of our recollections, after all, it is not clear what is based on our own experience and what is taken from secondhand information.

The supermarket is difficult to place. It could be a grocery store with marked-down lots of goods, perhaps in some "low-wage country," as they are called in the language of global capitalism. The airy clothing of those present suggests, in any case, a warm climate. Though supermarkets may be geared to local needs, they respond worldwide to a single order. Au-



*AERNOUT MIK, MIDDLEMEN, 2001, stills
from video installation, Galerie Gebauer, Berlin /
MITTELSMÄNNER, Videostills.*



tomatically, the visitor inspects the products on the shelves. Everything is within reach. Do I want this? Consumerism never sleeps.

IN TWO MINDS unfolds before us like a mesmerizing theater of movement. A narrative line is absent or is at most suggested by a succession of schematic situations, as is often the case in Mik's work. It begins quietly. We see some employees kneeling on the floor, their heads hidden between the shelves, nearly swallowed up by the setting, and some clad in khaki, crawling around on their hands and knees. Others seem not to belong there: the half-naked youths, surrounded by empty bottles, bits of clothing, and cigarette butts, who are huddled together on mattresses and in sleeping bags. They look like squatters who have just found a new place to stay. Their pseudo-erotic cavorting is languid, blasé, halfhearted—if any people were ever in doubt about whether to do it or not, they certainly are. A hint of the illegal is distinctly evident. Repeatedly walking through the picture is a boy who has pulled his shirt over his head, as if he wanted to remain unrecognizable.

After these relatively calm scenes, the tempo suddenly accelerates. We see video images of a restless crowd busy removing items or tearing them out of their packaging. Also behind the glass wall there is some sense of feverish activity. Men and women are stuffing all kinds of things under their shirts, taking as much as they can. At the premiere, in early 2003, these scenes were particularly reminiscent of television images of social upheaval in Buenos Aires during the currency crisis. Such registrations of society's derailment, broadcast on television every night of the week, have become so familiar that they fail to stand out any longer. Aernout Mik discovers their unwritten choreography. People run back and forth, storage racks are knocked down. In the writhing mass, everyone seems overwhelmed and totally absorbed by the circumstances. The rapidly spreading decline makes the order among bodies, furniture, products less and less relevant.

There seems to be no end to the riot. In the work of Aernout Mik, disintegration is permanent. As we look at the images of people sitting on the floor, dazed in the midst of an unimaginable mess, the loud thumping of the plunderers can still be heard.

In his novel *In the Country of Last Things*, Paul Auster writes, "What strikes me as odd is not that everything is falling apart, but that so much continues to be there. It takes a long time for a world to vanish, much longer than you would think."³⁾ With Mik the derailment is irreparable, the decline interminable. We are faced with a continual loss of coherence and energy.

Two moments stand out. First, the moment at which the hectic film images suddenly stop and we stand eye to eye with several actors who stare at us motionlessly. Here the work of Dan Graham comes to mind, in particular his installations in which the roles of spectator and performer are reversed. The moment confronts us with the inactivity and the silence of the audience, with our "frozen vision" as Serge Daney called it. And second, a striking scene toward the end, when the bodies of the performers coagulate, as it were, into a compact group. This shuffling mass of sleepwalkers forms an "internally divided, heterogeneous organ" (Mik), comparable to the *Lebende-Leute-Skulptur* of ManfreDu Schu. Here we can discern Mik's preoccupation with the spatial, almost sculptural presence of the human body. Automatically our thoughts go back to Gilbert & George's THE SINGING SCULPTURE (1969), a five-hour performance held on the very museum stairway that led to IN TWO MINDS.

The behavior that is being displayed here is more predetermined than intentional. The movements seem slightly neurotic, compulsive. They escalate and de-escalate, as though driven by the remote control of some unknown force—inexplicably in our view, but evidently as a matter of course to those carrying out the movements. Actually, it shouldn't surprise us. The conduct of a specific group of people simply complies with a logic that is not always discernible to outsiders. Mik has tested the elasticity of social cohesion time and again in his works, with stockbrokers (MIDDLEMEN, 2001) and demonstrators (GLUTINOSITY, 2001). In all of his works, motives and aims are less important than body language. The motoric movements are somewhat mechanical. Professional acting, as found in the video installations of Catherine Sullivan or Stan Douglas, is hardly evident here. It could be considered ironic that several of the country's best actors, including Joop Admiraal and

Lineke Rijxman, participated without playing roles of significance: they have no lines, don't act, and don't portray anything. They operate merely within set conditions—as people do all their lives.

Here man is a “walk-on” rather than a personality, a nameless part of the crowd. In the writings of Samuel Beckett, man lives in a world which he has not created and which resists his efforts to make sense of it. Under the direction of Aernout Mik, it has become a fluid world, one of resilience, contracting and expanding but never changing fundamentally.

In the final scene of *IN TWO MINDS*, the video image switches unexpectedly from the cramped supermarket to a wave pool. The rhythm slows down. The heaving water is covered with dozens of mats, sloshed together like driftwood. Through the noise of the water, we hear the murmuring of actors stationed against the back wall. The incoherent sounds come closer, then become faint, rising and fading away. At the end of the performance, the group is suddenly standing in open space. Like the movable room in *ORGANIC ESCALATOR* (2000) this supermarket is a space that undergoes a metamorphosis: unnoticeably, the back wall has receded.

With *IN TWO MINDS* Aernout Mik creates a delicate balance between projected video images and

live events, between recorded time and real time. Sometimes reality and the registration run parallel; sometimes one runs ahead of the other. As soon as we are on the verge of becoming engrossed in the film, we are confronted with the living reality of theater, and vice versa. We live in two worlds, the real and the unreal, the then and the now, that of facts and that of imagination—never knowing precisely which of the two we inhabit.

As in many of Mik's video installations, the relationship between cause and effect is gone. This is a world in full operation, yet without consequences. After every important movement, each decisive act, the course of events immediately backtracks or the focus shifts to minor considerations, to what Mik calls “occurrences that arise unintentionally in the body.” This incessant delay of crucial developments produces an awareness that what is really going on here, what really matters, will remain elusive and unknowable. The great drama is taking place elsewhere, off screen as it were. Actions, movements are drawn out endlessly until they finally congeal and come to a halt.

Though it may sound a bit desperate, the regime of minor considerations has a more or less tranquilizing effect in the work of Aernout Mik. In Mik's

AERNOUT MIK, *ORGANIC ESCALATOR*, 2000,
still from video installation, Galerie Gebauer, Berlin /
ORGANISCHE ROLLTREPPE, Videostill.





AERNOUT MIK, *BLUE SINKHOLE*, 1995, live installation at the exhibition "Wild Walls,"
Stedelijk Museum, Amsterdam / BLAUES SENKLOCH, Live-Installation in der Ausstellung «Wild Walls».
(PHOTO: JANNESEN LINDERS, ROTTERDAM)

branch of global commerce, man survives on reflexes and automatisms, responding to some persistent, ruthless system. The derailments that we know from television images are stripped of their topical, social meaning. They have transformed into a ritual dance, a softly rocking *tableau vivant* that sharply conflicts with our notion of what is reasonable and sensible. Not only does the familiar supermarket resemble a wilderness; the subversive undermining of the consumer paradise—the stealing, plundering, squatting, destruction—has the effect of an anesthetic, as though no difference exists between the sight of an aquarium and television images of rebel-

lion. It just keeps going on and on and on. "Droll thing life is," wrote Joseph Conrad, "that mysterious arrangement of merciless logic for a futile purpose."⁴⁾

(Translation from the Dutch: Beth O'Brien)

1) This and all further quotes by the artist come from a conversation with the author in November 2002.

2) The live performance was carried out under the co-direction of Marjoleine Boonstra.

3) Paul Auster, *In the Country of Last Things* (London: Faber & Faber, 1987), pp. 28–29.

4) Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (1902) (London: Penguin Classics, 1985), p. 112.



Choreographie des Chaos

DOMINIC VAN DEN BOOGERD

Im Jahr 2003 erarbeitete der niederländische Künstler Aernout Mik zusammen mit der Theatergruppe Toneelgroep Amsterdam im Stedelijk Museum IN TWO MINDS (Verunsichert). Es handelt sich um eine Mischung aus Theater, Video und Installation – der Künstler bezeichnet das Werk als «55-minütige Live-Schau.»¹⁾ Mik hat sich mit Videoinstallationen

DOMINIC VAN DEN BOOGERD ist Kunstkritiker und Direktor von De Ateliers, Amsterdam.

einen Namen gemacht, in denen Projektionsflächen zu integralen Bestandteilen einer architektonischen Inszenierung werden. Wie Doug Aitken, Eija-Liisa Ahtila und Douglas Gordon gehört er einer Generation von Künstlern an, welche die Möglichkeiten der auf mehrere Leinwände verteilten Projektion im Rahmen der Rauminstallation erkundet. Mit IN TWO MINDS nimmt Mik Bezug auf frühere Werke wie BLUE SINKHOLE (Blaues Senkloch, 1995), die ebenfalls mit Live-Performances einhergingen.²⁾



*Left/Links: AERNOUT MIK, IN TWO MINDS, 2003,
55-minute live installation, coproduction with Toneelgroep
and Stedelijk Museum, Amsterdam, installation view /
VERUNSICHERT, 55-minütige Live-Installation, Momentaufnahme.
(PHOTO: LEO VAN VELZEN)*

*AERNOUT MIK, IN TWO MINDS, 2003, video
still from 55-minute live installation, coproduction
with Toneelgroep and Stedelijk Museum,
Amsterdam / VERUNSICHERT, Videostill aus
der 55-minütigen Live-Installation.*

Aernout Miks IN TWO MINDS

IN TWO MINDS hat keinerlei Ähnlichkeit mit konventionellem Theater. Wenn man den Raum betritt, sieht man weder eine Bühne noch Zuschauerränge, sondern einen echten Supermarkt samt Tiefkühlbereich, Einkaufswagen und einer schmutzig wirkenden, vorgefertigten Decke mit eingelassenen Neonröhren. Man ist von Regalen umzingelt, die voll gepackt sind mit Olivenölkannistern, Mineralwasserflaschen und Toilettenpapier. Die Anordnung der Waren ist nicht besonders logisch. Der muffige

Innenraum umschliesst uns vollkommen, als gäbe es überhaupt keine Außenwelt. Der Raum wird in der Mitte durch eine Glaswand unterteilt. Die Besucher nehmen auf Kisten und Kartons Platz und spähen durch das Glas auf die andere Seite.

Die Performance beginnt mit dem dumpfen Grollen brandender Wellen. Unvermittelt wird die Glaswand zur Projektionsfläche. Es erscheinen Videobilder, die im selben Supermarkt aufgenommen wurden. Sobald die Projektion aufhört, wird die

Glaswand wieder durchsichtig und man sieht, was dahinter vorgeht. Dieser Wechsel findet unzählige Male statt, immer unerwartet – zu früh oder zu spät. Wir schauen uns abwechselnd die gefilmten Szenen und das Live-Geschehen an – es handelt sich jedoch immer um dieselben Darsteller in derselben Umgebung. Auf den Videobildern ist der Raum etwas grösser dargestellt als in Wirklichkeit. Daher findet bei jedem Wechsel von der Projektionsfläche zur transparenten Wand eine Massstabsveränderung statt, als würde sich der Raum abwechselnd ausdehnen und wieder schrumpfen. Wir bekommen weitaus mehr Videobilder als Theaterszenen zu sehen, aber das ist kaum wahrnehmbar. Die beiden Realitäten vermischen sich und im Rückblick ist es unmöglich zu sagen, was live geschah und was auf der Projektionswand gezeigt wurde. Darin widerspiegelt sich die Art, wie unser Gehirn funktioniert: Bei vielen Erinnerungen lässt sich nämlich nachträglich nicht mehr klar ausmachen, was wir selbst erfahren haben und was aus zweiter Hand stammt.

Der Supermarkt lässt sich nur schwer lokalisieren. Es könnte ein Lebensmittelgeschäft mit herabgesetzter Ware sein, vielleicht in einem «Billiglohnland», wie das in der Sprache des globalen Kapitalismus heisst. Die leichte Kleidung der Anwesenden lässt jedenfalls auf ein warmes Klima schliessen. Auch wenn Supermärkte auf lokale Bedürfnisse ausgerichtet sind, folgen sie doch weltweit denselben Regeln. Der Besucher begutachtet automatisch die Waren in den Regalen. Alles ist in Reichweite. Möchte ich das kaufen? Das Konsumbedürfnis kommt nie zur Ruhe. IN TWO MINDS entfaltet sich vor unseren Augen

wie ein faszinierendes Bewegungstheater. Eine Handlung fehlt oder wird, wie oft in Miks Arbeiten, allenfalls durch eine Abfolge schematischer Situationen angedeutet. Das Werk beginnt ruhig. Wir sehen am Boden kniende Angestellte, deren Köpfe hinter den Regalen verschwinden, so dass sie fast ganz von der Umgebung verschluckt werden. Einige sind khakifarben gekleidet und kriechen auf allen Vieren herum. Andere scheinen nicht hierher zu gehören: halbnackte Jugendliche, die, umgeben von leeren Flaschen, Kleidungsstücken und Zigarettenkippen, dicht aneinander gedrängt auf Matratzen und in Schlafsäcken herumsitzen. Sie sehen aus wie Hausbesetzer, die soeben eine neue Bleibe gefunden haben. Ihre pseudoerotischen Spielereien sind träge, gelangweilt, halbherzig – wenn jemals jemand unschlüssig war, ob er es tun sollte oder nicht, dann sie. Ein Hauch von Illegalität hängt in der Luft. Immer wieder läuft ein Junge durchs Bild, der sein Hemd über den Kopf gezogen hat, als wolle er unerkannt bleiben.

Nach diesen relativ ruhigen Szenen beschleunigt sich das Ganze plötzlich. Wir sehen Videobilder einer hektischen Menschenmenge, die damit beschäftigt ist, Waren aus Regalen und Verpackungen zu reissen. Auch hinter der Glaswand herrscht fieberhafte Aktivität. Männer und Frauen stopfen alle möglichen Dinge unter ihre Hemden und raffen zusammen, was sie kriegen können. Bei der Premiere Anfang 2003 fühlte man sich unweigerlich an Fernsehbilder von Plündereien in Buenos Aires während der Währungskrise erinnert. An diese allabendlich im Fernsehen ausgestrahlten Bilder einer aus den

AERNOOT MIK, GLUTINOSITY, 2001,
stills from video installation,
Galerie Gebauer, Berlin /
KLEBRIGKEIT, Videostills.



Fugen geratenen Gesellschaft haben wir uns so sehr gewöhnt, dass sie uns gar nicht mehr besonders aufrütteln. Aernout Mik macht ihre ungeschriebene Choreographie sichtbar. Die Leute rennen hin und her, Regale werden umgestossen. In der wogenden Masse scheinen alle vom Geschehen überwältigt und total absorbiert zu sein. Durch die rapide fortschreitende Zerstörung wird jede bestehende Ordnung von Körpern, Einrichtungsgegenständen und Waren zunehmend bedeutungslos.

Der Tumult scheint kein Ende zu nehmen. In Aernout Miks Arbeiten ist der Zerfall ein Dauerzustand. Während wir Bilder von Leuten sehen, die wie betäubt inmitten eines unvorstellbaren Chaos auf dem Boden sitzen, ist immer noch der Lärm zu hören, den die Plünderer veranstalten. In seinem Roman *Im Land der letzten Dinge* schreibt Paul Auster: «Was mir merkwürdig vorkommt, ist nicht, dass alles in die Brüche geht, sondern dass so vieles sich erhält. Es dauert lange, bis eine Welt verschwindet, viel länger, als man meinen sollte.»³⁾ Bei Mik ist die Entgleisung irreparabel, der Niedergang unaufhaltsam. Wir haben es mit einem fortlaufenden Verlust an Kohärenz und Energie zu tun.

Zwei Momente stechen heraus. Erstens, der Augenblick, als die hektischen Filmbilder plötzlich zum Stillstand kommen und wir Aug in Auge mehreren Schauspielern gegenüberstehen, die uns regungslos anstarren. Man fühlt sich dabei an Dan Grahams Arbeiten erinnert, vor allem an jene Installationen, bei denen die Rollen von Zuschauer und Darsteller vertauscht werden. Wir sind in diesem Moment mit der stummen Untätigkeit des Publikums konfron-

tiert, mit unserem «starren Blick», wie Serge Daney es nannte. Zweitens, die beeindruckende Szene gegen Ende der Performance, als die Körper der Darsteller gleichsam zu einer kompakten Masse verschmelzen. Diese träge Masse von Schlafwandlern bildet ein «innerlich gespaltenes, heterogenes Organ» (Mik), vergleichbar mit der *Lebende-Leute-Skulptur* von ManfreDu Schu. Hier zeigt sich Miks Faszination für die räumliche, beinahe skulpturale Präsenz des menschlichen Körpers. Automatisch erinnern wir uns an THE SINGING SCULPTURE (Die singende Skulptur, 1969) von Gilbert & George, eine fünfstündige Performance, die auf derselben Museumstreppe stattfand, über die man zu IN TWO MINDS gelangte.

Das hier gezeigte Verhalten ist mehr vorgegeben als intentional. Die Bewegungen wirken etwas neurotisch, zwanghaft. Sie werden heftiger und wieder schwächer, wie von einer unbekannten Macht gesteuert – für uns unerklärlich, aber für jene, die sie ausführen, ganz selbstverständlich. Das sollte uns eigentlich nicht überraschen. Das Verhalten einer bestimmten Gruppe von Menschen folgt oft einer Logik, die sich Aussenstehenden nicht erschliesst. Mik hat in seinen Arbeiten wiederholt die Elastizität des sozialen Zusammenhalts erkundet: in MIDDLEMEN (Mittelsmänner, 2001) mit Börsenmaklern und in GLUTINOSITY (Klebrigkei, 2001) mit Demonstranten. In seinem ganzen Werk sind Motive und Ziele immer weniger wichtig als die Körpersprache. Die motorischen Bewegungen sind dabei eher mechanisch. Professionelle Schauspielerei wie in den Videoinstallationen von Catherine Sullivan oder Stan Douglas ist hier kaum erkennbar. Man könnte



es als Ironie auffassen, dass einige der besten Schauspieler des Landes, etwa Joop Admiraal und Lineke Rijkman, mitwirkten ohne bedeutende Rollen zu spielen: Sie haben keinen Text, spielen nicht und stellen nichts dar. Sie bewegen sich bloss innerhalb vorgegebener Bedingungen – wie Menschen es oft ihr ganzes Leben lang tun.

Hier ist der Mensch mehr Statist als Persönlichkeit, ein namenloses Gesicht in der Masse. In Samuel Becketts Stücken lebt der Mensch in einer Welt, die er nicht geschaffen hat und die sich seinen Bemühungen, ihr einen Sinn abzugewinnen, widersetzt. Unter der Regie von Aernout Mik wird die Welt fliessend und elastisch; sie schrumpft und wächst, ändert sich aber niemals grundlegend.

In der Schlusszene von IN TWO MINDS wechselt das Videobild überraschend vom überfüllten Supermarkt zu einem Wellenschwimmbecken. Der Rhythmus verlangsamt sich. Auf der wogenden Wasserfläche schwimmen Dutzende von Matten, die wie Treibholz gegeneinander schwappen. Durch das Wassergeräusch hindurch ist das Gemurmel von Schauspielern zu hören, die der Rückwand entlang Aufstellung genommen haben. Die unzusammenhängenden Geräusche kommen näher, werden schwächer, schwollen an und verklingen wieder. Am Ende der Performance stehen die Darsteller plötzlich im offenen Raum. Wie der bewegliche Raum in ORGANIC ESCALATOR (Organische Rolltreppe, 2000) macht auch der Supermarkt eine Verwandlung durch: Die Rückwand ist unbemerkt zurückgewichen.

Aernout Mik erzeugt mit IN TWO MINDS ein fragiles Gleichgewicht zwischen Videobildern und Live-Geschehen, zwischen aufgezeichneter Zeit und Echtzeit. Manchmal laufen Wirklichkeit und Film parallel, dann wieder eilt das eine dem anderen voraus. Kaum beginnt uns der Film zu fesseln, werden wir wieder in die Live-Realität des Theaters gestossen – und umgekehrt. Wir leben in zwei Welten, der realen und der irrealen, der einstigen und der jetzigen, der Welt der Tatsachen und jener der Phantasie, und wir wissen dabei nie genau, in welche der beiden wir gehören.

Wie in so vielen von Miks Videoinstallationen ist die Verknüpfung von Ursache und Wirkung verschwunden. Es ist eine voll funktionierende Welt, die

aber jeglicher Konsequenz entbehrt. Nach jedem wichtigen Vorgang, jeder entscheidenden Handlung, nehmen die Ereignisse eine Kehrtwendung oder die Aufmerksamkeit verschiebt sich auf nebensächliche Faktoren, auf Dinge, die, so Mik, «unwillkürlich im Körper ablaufen». Dieses unaufhörliche Hinauszögern jeder entscheidenden Entwicklung erweckt den Eindruck, dass das, was hier wirklich vorgeht und zählt, sich uns immer entziehen und rätselhaft bleiben wird. Das grosse Drama spielt sich anderswo ab, sozusagen im Off. Alle Handlungen und Bewegungen werden endlos in die Länge gezogen, bis sie schliesslich erstarren und zum Stillstand kommen.

Es mag etwas verzweifelt klingen, aber die Dominanz der nebensächlichen Faktoren hat in Aernout Miks Arbeiten eine mehr oder weniger beruhigende Wirkung. In Miks Filiale der globalen Handelswelt überlebt der Mensch, indem er mit Reflexen und Automatismen auf ein gleichbleibend unbarmherziges System reagiert. Die chaotischen Szenen, die wir aus dem Fernsehen kennen, haben hier ihre aktuelle, gesellschaftliche Bedeutung eingebüsst und sind zu einem rituellen Tanz geworden, einem sanft wogenden *Tableau vivant*, das unserer Vorstellung davon, was vernünftig und sinnvoll ist, aufs Heftigste widerspricht. Nicht nur gleicht der vertraute Supermarkt einer Wildnis; das subversive Unterlaufen des Konsumparadieses – das Stehlen, Plündern, Besetzen, Verwüsten – hat auch eine narkotisierende Wirkung, als gäbe es keinen Unterschied zwischen dem Anblick eines Aquariums und Fernsehbildern von sozialen Unruhen. Es geht einfach immer weiter und weiter und weiter. «Eine seltsame Sache, das Leben», schrieb Joseph Conrad, «diese geheimnisvolle Anordnung gnadenloser Logik für ein nichtiges Ziel.»⁴⁾

(Übersetzung aus dem Englischen: Irene Aeberli)

1) Dieses und alle weiteren Zitate des Künstlers stammen aus einem Gespräch mit dem Autor vom November 2002.

2) Bei der Live-Performance führte Marjoleine Boonstra gemeinsam mit dem Künstler Regie.

3) Paul Auster, *Im Land der letzten Dinge*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 37.

4) Joseph Conrad, *Herz der Finsternis*, Haffmans Verlag, Zürich 1992, S. 135.