

## DANKWOORD

Ik maak graag van deze gelegenheid gebruik om mijn dankbaarheid te uiten naar de mensen toe die mij steeds hebben omringd en gesteund bij het tot stand komen van deze scriptie. Een dergelijk project is nooit het werk van één iemand. Het schrijven van deze scriptie ging met heel wat (persoonlijke) twijfels aan de voltooiing gepaard. De onvoorwaardelijke, morele steun van deze mensen vormt één van de belangrijkste pijlers bij de realisatie ervan.

Deze scriptie wil ik opdragen aan mijn overleden moeder. Ik ben haar dankbaar voor de opvoeding en kansen die zij mij gaf. Bij mijn leven zal zij in mijn herinnering voortleven. Daarnaast wil ik mijn vader danken voor de niet aflatende en tevens logistieke steun die hij mij bood doorheen mijn studie in de Kunstwetenschappen. Tijdens de zomerstage stond hij me al bij met het opmeten van de collectie gipsen beelden in het KASK, voor deze scriptie hielp hij me bij het inscannen van de vele afbeeldingen, waarvan een deel weliswaar de publicatie niet zag in de definitieve vorm van deze scriptie. De grootste erkenning die ik hem kan geven, is deze scriptie naar behoren af te werken.

Ik dank ook mijn vrienden voor het leven, Ann en Kim. Zij hebben mij steeds opgevangen in moeilijke momenten, de twijfels die daarmee gepaard gingen ondervangen en dankzij hen is een groot deel van deze scriptie tot stand gekomen. Zij stonden mij met logistieke raad en daad bij bij de verwerking en het printen van de illustraties en het branden van de videofragmenten op DVD in bijlage.

Mijn metekindje Nelis en neefje Branko dank ik omdat hun aanwezigheid mij steeds deed inzien dat er belangrijker dingen in het leven zijn dan het schrijven van een Masterscriptie.

Mijn goede vriend en studiegenoot Peter P., onder wiens auspiciën de realisatie van deze scriptie tot stand is gekomen en die tevens instond voor de eindredactie van de tekst. Ik ben hem dankbaar voor het mooie parcours dat we samen hebben afgelegd. Aan zijn succes en eruditie kon ik mij laven, evenals aan zijn humor. Het klikte van bij de eerste kennismakingsdag aan de UGent, en zal dat ongetwijfeld nog lang doen. Ik wens hem hierbij veel succes met zijn doctoraatsstudie!

Ook volgende mensen ben ik bijzonder erkentelijk: Maite voor de gedeelde frustraties, Véronique, voor haar enthousiasme, en de langdurige bruikleen van enkele boeken. Medestudent en vriend Peter B., voor de gesprekken, kritische commentaar en het spirituele gidsen. Bibliothecaris Benn, voor de boeiende gesprekken over kunstenaar Bill Viola, en zijn gevoeligheid en liefde voor kunst in het algemeen. Het forum dat hij biedt aan hedendaagse kunstenaars in een omgeving als de kunstbibliotheek, maakt deze laatste tot een unieke reflectieruimte. Lieve, voor de mooie metafoor van het 'niet laten vieren' en het 'zeilen aan de wind' voor het afronden van dit project.

En tot slot wil ik vooral mijn promotor prof. dr. Claire Van Damme danken. Voor haar interesse die zij aan de dag legde voor het onderwerp van deze scriptie, de uren van persoonlijke begeleiding voor haar inbreng bij de structuur van deze scriptie. Zij gaf mij de kracht door te zetten, het beste in mezelf naar boven te halen en mezelf meermaals te overstijgen. Ik wens haar al het moois en geluk voor de toekomst!

Tevens ben ik dankbaar dat mijn levenspad mij naar de Kunstwetenschappen heeft geleid. Deze universitaire studie heeft mij blijvend gevormd en vooral de droom helpen realiseren die ik sinds lang koesterde: deze studie aan te vatten.

Tot slot wil ik ook mijn oud-collega's in het Pand en nieuwe collega's op de Facultaire Studentenadministratie danken voor hun begrip en blijvende steun.

Ik hoop op mijn beurt in mijn functie op de Facultaire Studentenadministratie studenten te blijven ondersteunen. Als geen ander besef ik waar ze tijdens hun studie doorheen moeten. De administratieve ballast die met hun studie gepaard zoveel mogelijk tot een minimum beperken, is dan ook het minste wat ik kan doen.

Mei 2011



## INHOUDSTAFEL

INLEIDING.....P. 7

HOOFDSTUK I. BILL VIOLA EN DE RECENTE BELANGSTELLING VOOR KUNST EN SPIRITUALITEIT.....P.11

1. Biografische bijzonderheden
2. Situering van Bill Viola binnen een artistieke omgeving met gelijkaardige affiniteiten

HOOFDSTUK II. EEN COMPLEXE MATERIE HERLEID TOT EEN WERKZAAM BEGRIPPENKADER.....P. 16

1. Probleemstelling
2. Begrippenkader
  - a. Spiritualiteit
  - b. Religie
  - c. Mystiek
  - d. Traditie van het sublieme
    - i. Edmund Burke (1729-1797)
    - ii. Immanuel Kant (1724-1804)
    - iii. J.F. Lyotard (1924-1998)
3. Het belang van het ‘metaverhaal’

HOOFDSTUK III. BILL VIOLA’S BEGEESTERING VOOR HET MEDIUM VIDEO.....P. 28

1. Een bewuste voorkeur voor video
2. Technische eigenschappen en expressiemogelijkheden van video
  - a. Iconische beeldvorming en beeldimpact
    - i. Beeldimpact en *Memoria* (2000)
    - ii. Close-up en *Dolorosa* (2000)
  - b. Suggestie van transformatie en metamorfose en *The Reflecting Pool* (1977-79)
  - c. Introductie van de tijdsdimensie
    - i. Tijd en *Catherine’s room* (2001)
    - ii. Slow motion en *The Greeting* (1995)
3. De fascinatie voor de mystieke taal van het medium

HOOFDSTUK IV. DE ONTWIKKELING VAN EEN METAVERHAAL. IMPACT VAN OOSTERSE INSPIRATIE, HET TRADITIONALISME EN DE PHILOSOPHIA PERENNIS.....P. 43

1. Too far East is West
  - a. Jalalludin Rumi (1207-1273) en de gesluisde werkelijkheid
  - b. D.T. Suzuki (1870-1966) en de pure ervaring
  - c. Ananda K. Coomaraswamy (1877-1947) en de onderlinge verbondenheid van wereldreligies en – tradities
2. De Philosophia Perennis en het Traditionalisme
3. Seyyed Hossein Nasr (°1933) en het holistische systeem van filosofie, religie en wetenschap
4. De video-installatie als belichaming van *The Sense of Unity*
5. Iconografische diversiteit vanuit een cultuurpluralistische visie
  - a. *Hatsu-Yume (First Dream)* (1981) en de Japanse droom van voorspoed en geluk
  - b. *Anthem* (1983) echo's van een religieus Joods gezang
  - c. *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986) met referenties aan Vedanta
  - d. *Going Forth by Day* (2001) geïnspireerd door het Egyptische Dodenboek
  - e. *Observance* (2002) en de teloorgang van een rouwcultuur
  - f. *Ocean without a Shore* (2008) ontleend aan het werk van Andalusisch Soefi-mysticus Ibn Arabi (1165 – 1240)

HOOFDSTUK V. DIGITALE BAROK.  
BILL VIOLA'S HERONTDEKKING VAN DE WESTERSE MYSTIEK EN ARTISTIEKE BELICHAMING ERVAN DOOR FRANCISCO DE ZURBARAN.....P. 58

1. Voorstelling en situering van de kunstenaar Francisco de Zurbarán
2. Impact van Victor Stoichita's studie over het visionaire in de kunst van de Spaanse Gouden Eeuw
  - a. John Bulwer's chirogrammaticale tabel, het rituele gebaar en de visionaire retoriek *Four Hands* (2001)
  - b. Inzicht in het empathische vermogen van de barokke 'kunstgreep' *Observance* (2002)
3. Inspiratie van het oeuvre van Francisco de Zurbaràn
  - a. Het *Visioen van Petrus Nolasco* van Zurbaràn en *Stations* (1994) van Viola
  - b. Zurbaràn's mystieke stillevens en *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986)
  - c. De late jaren 1630 of Zurbaràn's "mystieke" periode

HOOFDSTUK VI. BILL VIOLA GESPIEGELD AAN MARK ROTHKO.  
DE CONDITIO HUMANA EN RAAKVLAKKEN MET HET SUBLIEME.....P. 74

1. Biografische bijzonderheden van Mark Rothko
2. Raakvlakken met het sublieme in de kunst van Bill Viola en Mark Rothko
  - a. Mark Rothko en de ‘Geboorte van de Tragedie’
  - b. Het sublieme in de kunst van Bill Viola
3. Bill Viola’s videogebruik ter evocatie van de *conditio humana*
4. De omhullende ruimtes van de *Rothko-kapel* (1967) en de installatie *Five Angels for the Millennium* (2001) van Bill Viola

CONCLUSIE.....P. 93

## INLEIDING

Het was mijn affiniteit met de kunst van de Vlaamse Primitieven die me in mei 2007 naar het Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen bracht. Tweeluiken van Vlaamse meesters als Rogier Van der Weyden, Hans Memling, Jan Van Eyck, Dieric Bouts, en vele andere, welke sinds enkele honderden jaren van elkaar gescheiden waren, zouden hier opnieuw verenigd, tentoongesteld worden.<sup>1</sup>

Mijn ontzag voor zovele oude kunstwerken samen, het respect voor de minutieus uitgewerkte paneeltjes ontstaan als vrucht van geduldig vakmanschap, riepen een bijna sacraal gevoel bij mij op.

De goudkleurig, geponste achtergrond in een tweeluikje van Dieric Bouts, *Mater Dolorosa* (ca. 1475-1500) trok mijn aandacht. Het visionaire verdriet van de nog jonge moeder Maria voor het voorvoelde noodlot van haar zoon, een universeel en blijvend actueel thema, wist me te beroeren.

Wat ik niet had verwacht was op mijn pad doorheen de tentoonstelling met een hedendaags kunstwerkje geconfronteerd te worden. Iets verder, stond een digitaal tweeluikje opgesteld waarvan de figuratie bijzonder traag bewoog. Het verdriet op het gelaat van een jonge, roodharige vrouw, en de smartelijk en smachtende blik van een mediterraan getinte man in spijkerhemd, riepen onmiskenbaar connotaties bij me op met de *Mater Dolorosa* van Dieric Bouts. De titel van het werkje, *Dolorosa* (2000) (afb. 8), bevestigde mijn intuïtief aanvoelen van dit thema. Alleen was hier de representatie onmiskenbaar hedendaags. Gefascineerd staarde ik naar dit traag bewegende kunstwerk. Overweldigd door emoties stond ik aan de grond genageld. Was het de context die verantwoordelijk was voor mijn beroering? Ongetwijfeld had die deel aan mijn ontroering. Maar ook de traag bewegende beelden, de grafische en esthetische perfectie en het vertrouwde formaat van het diptiekje droegen bij tot mijn bewogenheid.

Deze bijzondere ervaring overtuigde mij bij mijn keuze voor het onderwerp van Bachelorproef en Masterscriptie: het onderzoek naar de religieus geïnspireerde kunst van de Amerikaanse videokunstenaar Bill Viola. Voor mezelf draagt ze de essentie in zich waaraan kunst bij voorkeur moet beantwoorden. Niet alleen het emotioneel beleven ervan, maar ook het kunsthistorisch voortborduren op oude kunst en het verbeelden van universele thema's. Verdere literatuur over de kunstenaar sterkte mij in mijn overtuiging: Viola toont belangstelling voor thema's die mij voortdurend bezighouden: leven en dood, de zin van het leven, kortom de 'grote vragen', die mij sinds het overlijden van mijn moeder als jong volwassen vrouw tot een 'zoekend' mens hadden gemaakt. Van religie echter had ik mij sinds lang afgekeerd. Dat mijn 'zoeken' in de literatuur als 'spiritueel' werd bestempeld, riep een huiver bij me op omwille van de connotatie met new age en andere, 'zwevende' praktijken. De ontdekking van de boeken van professor Ulrich Libbrecht vormden dan ook een dankbare openbaring omwille van de wetenschappelijke, filosofisch vergelijkende aanpak.<sup>2</sup>

Na overleg met promotor Prof. dr. C. Van Damme, resulteerde de vraagstelling van deze scriptie in het onderzoek naar de spirituele dimensies in het oeuvre van Bill Viola. Vooral de Oosterse inspiratiebronnen zullen onderzocht worden, gezien de kunstenaar in interviews

---

1 De tentoonstelling 'Vlaamse Primitieven: de mooiste tweeluiken' liep van 3 maart tot 27 mei 2007 in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen.

2 LIBBRECHT U., *Is God dood? Zoektocht naar de kern van spiritualiteit*, Tielt, Lannoo, 2004 en IDEM., *Drakenaders van mijn landschap. Wat ik van het Oosten leerde*, Tielt, Lannoo, 2003.

voortdurend bronnen en namen citeert uit het Oosten.

Vooreerst dient er echter klaarheid geschept te worden in het begrip ‘spiritualiteit’ en is er nood aan een werkzaam begrippenkader, gezien de complexiteit van gerelateerde begrippen als religie, mystiek.

Hierna zal de spirituele dimensie in het oeuvre van Bill Viola onderzocht worden. Deze component is dermate prominent aanwezig, dat ze soms juist het punt van kritiek op zijn kunst vormt. Viola’s kunst zou, aldus critici, té expliciet, niet-intellectueel en visceraal zijn. Enerzijds houdt deze bewering enigszins steek: zijn oeuvre, is nog meer dan bij enig ander kunstenaar opgebouwd uit sequensen, een herhaling van dezelfde themata.<sup>3</sup>

De kritiek op het niet-intellectuele gehalte van Bill Viola’s kunst wil ik echter weerleggen door enkele werken uit zijn oeuvre iconografisch te onderzoeken: zij herbergen cultuur-pluralistische betekenislagen die de niet-ingewijde toeschouwer ontgaan.

Thematisch ligt vaak de Middeleeuwse devotiekunst en kunst uit de Renaissance aan de basis van zijn oeuvre. Daarnaast zal ik aantonen dat Bill Viola een techniek in zijn kunst ontleent aan de religieuze, zeventiende-eeuwse barokkunst.

De keuze voor de kunstenaars waaraan ik mijn vraagstelling wil toetsen, zal misschien in eerste instantie bij de lezer vragen oproepen: Francisco de Zurbarán, een schilder uit de vroegbarok van de Spaanse Gouden Eeuw, en Mark Rothko, Abstract-Expressionist uit de Colorfield van de twintigste eeuw – hoewel laatst vermelde kunstenaar bezwaarlijk vrede zou hebben gehad met voornoemde epitheta. Van elke vorm van expressionisme voelde hij als intellectueel immers een instinctieve afkeer, en Colorfield roept dan weer teveel connotatie op met het kleurgebruik, iets waar het in zijn kunst niet enkel om draait.

Kunstenaars uit een heel verschillend tijdsgewricht dus: Zurbarán, vrucht van de vroegbarok, diende zich bij zijn schilderkunst te bewegen binnen het strikt religieus afgebakende kader dat door de Contrareformatie werd vastgelegd. Rothko daarentegen was in een seculiere, rationeel georiënteerde maatschappij actief waarin het trauma van twee wereldoorlogen, als dieptepunt van de menselijke beschaving, nog nazinderde.

Francisco de Zurbarán omwille van het feit dat hij zowat de kunstenaar bij uitstek is van religieuze taferelen die de kunstgeschiedenis, en in het bijzonder de Spaanse barokkunst heeft voortgebracht. De toewijzing echter van een expliciet mystieke periode in het oeuvre van de kunstenaar wist mijn bijzondere aandacht te trekken, naast de vermelding van de mystieke kracht van zijn stilleven in het oeuvre van de kunstenaar.<sup>4</sup>

Deze mystieke periode en de stilleven, tot nog toe weinig onderzocht, zal ik aan een dieper onderzoek onderwerpen. De relatie Viola – Zurbarán kan ik staven aan de hand van het onderzoek dat Victor Stoichita deed naar de uitbeelding van het visionaire in de kunst van de Spaanse zeventiende eeuw, en dat tevens mee aan de basis lag voor Viola’s reeks van ‘The Passions’, waar het eerder besproken werkje *Dolorosa* deel van uitmaakt.

Mark Rothko wist vooral mijn aandacht te trekken met zijn concept van de Houston-kapel. Niet alleen omwille van de al dan niet religieuze inhoud van dit project, maar ook omwille van haar karakter als proto-installatie; twee componenten die een belangrijk element vormen binnen de videokunst van Viola.

Maar niet enkel de Houston-kapel wist mij te intrigeren bij Mark Rothko. Ook zijn ‘donkere’ werken, beduidend minder bestudeerd dan zijn ‘klassieke’ werken en waartoe tevens de reeks

---

<sup>3</sup> NEUMAIER O. (2004), p. 59

<sup>4</sup> SORIA M.S. (1944a), SORIA M.S.(1944b) en ALCOLEA I GIL S. (2008)



van de kapel wordt gerekend, riepen bij mij vragen op.

Waren deze donkere werken de vooraankondiging van zijn vroegtijdige dood?

In navolging van Nietzsche, introduceerde Rothko tevens het concept van 'het tragische' in zijn kunst. Moest dit dan gezien worden als uiting van zijn eigen tragiek?

Viola en Rothko hebben daarnaast onder meer met elkaar gemeen dat zij in een tijdsbestek actief zijn en waren, waarin een zekere huiver voor religie bestaat.<sup>5</sup>

Ook ik ervaar een zekere schroom bij dit onderwerp van mijn Masterscriptie. Gezien het huidige tijdsclimaat waarin aanzienlijke budgetten worden vrijgemaakt ter verdediging van de Evolutieleer, maar ook Intelligent Design een opmars kent en Creationisten en aanhangers van de Evolutieleer lijnrecht tegenover elkaar staan, wens ik me te distantiëren van dergelijke debatten. Met dit onderwerp wil ik vooral aantonen dat religie en spiritualiteit een belangrijke inspiratiebron was en nog steeds is voor kunstenaars.

Een wetenschappelijke motivatie van mijn onderzoeksvraag vond ik in het voorwoord van de tentoonstellingscatalogus '*Heilig Vuur*', waarin Museumdirecteur Gijs van Tuyl filosofen Derrida, Vattimo en Habermas vermeldt die in 1993 het 'fenomeen van de terugkeer van religie' als meest urgente onderwerp opperden voor het Europees filosofisch jaarboek. Dit gaf aanleiding tot het seminarie in 1994 op het eiland Capri met als centraal thema de relatie of tegenstelling tussen Wetenschap, Rede, Verlichting enerzijds en Geloof, Mythe en Wetenschap anderzijds.<sup>6</sup>

Een bijkomende verantwoording meen ik te kunnen vinden in de filosofie: op grond waarvan ik het kunstwerkje *Dolorosa* heb ervaren, meen ik gelijkenissen te zien met de ervaring van het sublieme. Hoogleraar Cynthia Freeland, treedt mij hierin bij door in de publicatie '*The Art of Bill Viola*' haar bijdrage te wijden aan het sublieme in de kunst van Bill Viola, dit naar aanleiding van haar persoonlijke, 'sublieme' confrontatie met de kunstwerkjes *Observance* en *Dolorosa*.

De relatie van het religieuze met het sublieme, onderzoek ik kort aan de hand van de traditie van het sublieme: haar ontstaan in de redenaarskunst bij Longinus, de Angelsaksische traditie bij Edmund Burke, vervolgens het noumenale bij Kant om te eindigen bij het postmodernisme bij Lyotard. Het picturale programma van de Rothko-kapel wijst in de richting van een postmodernistisch 'sublieme voorbij het schone'. En ook vooraanstaande critici uit de tijd van de Contrareformatie zochten al naar een manier om het visionaire toonbaar te maken.

Een sociaal-maatschappelijk belang van dit onderzoek, meen ik te mogen zien in het toenemende succes van tentoonstellingen met spirituele inhoud die telkens publiekstrekking bleken te zijn. Een eerste aanzet vormde de tentoonstelling uit 1987 'The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985'.

Bij mijn onderwerpskeuze van Bachelor- en Masterscriptie leek de actualiteit me stilaan in te halen: 'Traces du Sacré' in het Centre Pompidou was een toptentoonstelling in de zomer van 2007. Tijdens het najaar van 2008 stond de eerder vermelde tentoonstelling 'Heilig Vuur' in de Nieuwe Kerk in Amsterdam volop in de belangstelling; een kleinere tentoonstelling 'Engelen' in het Utrechtse Sint-Katarinaklooster sloot hierbij aan. De kleine, maar verfijnde

---

<sup>5</sup> Wat Nodelman als reden aandraagt waarom een project als de Rothko-kapel lange tijd onbestudeerd bleef.

NODELMAN S. (1997)

<sup>6</sup> VAN GUYS T. (2008), p. 3

najaarstentoonstelling van 2009 in the National Gallery: 'The Sacred Made Real' werd op haar beurt een topper.

Ook bij de keuze van 'mijn' kunstenaars leek de 'goddelijke voorzienigheid' wel gemoeid: Tate Modern programmeerde in de winter van 2008 een Rothko-tentoonstelling, gewijd aan zijn 'Dark paintings', De Pont in Tilburg bracht in de herfst van 2009 een kleine overzichtstentoonstelling van de kunst van Bill Viola 'Intimate Work', en als kers op de taart kon ook Francisco de Zurbarán niet ontbreken in de najaarstentoonstelling 'The Sacred Made Real' in the National Gallery.

Vanzelfsprekend heb ik van deze gelegenheden dankbaar gebruik gemaakt om de tentoonstellingen te bezoeken en zodoende bij mijn onderzoek voor de kunst van Bill Viola te putten uit het persoonlijke contact met het kunstwerk, tenzij anders vermeld.

Laatst vermeldde tentoonstellingen vormen trouwens één van de redenen voor het Masterjaar dat ik nam voor het indienen van deze scriptie.

## HOOFDSTUK I. BILL VIOLA EN DE RECENTE BELANGSTELLING VOOR KUNST EN SPIRITUALITEIT

### 1. Biografische bijzonderheden

Bill Viola, geboren in 1951 in Flushing, New York, woont en werkt in Long Beach, California, en beoefent de videokunst sinds haar ontstaan in het begin van de jaren 1970.<sup>7</sup> Vanuit zijn belangstelling voor ‘nieuwe media’, groeit de kunstenaar als het ware met het medium video mee. Hij volgt aan de Syracuse University, naast enkele vakken over elektronische muziek, de richting ‘nieuwe media’, waarin hij in 1973 aan de Experimental Studios afstudeert.<sup>8</sup>

Wanneer hij in de zomer van 1973 op een workshop David Tudor ontmoet, een gerespecteerd avant-garde pianist en medewerker van John Cage, werkt hij mee aan zijn compositie *Rainforest*, een geluidsinstallatie en tevens performance die de resonantie van materiële voorwerpen onderzoekt. Er volgt een tournee door de V.S. en Europa, die tot in de vroege jaren 1980 zal reizen.<sup>9</sup>

Nog tijdens zijn studies werkt hij als videotechnicus aan het Everson Museum in Syracuse, onder het curatorschap van David Ross.<sup>10</sup> Hier krijgt hij de kans videokunstenaars als Nam June Paik en Peter Campus te assisteren bij de voorbereiding van hun tentoonstellingen. Begin jaren 1970 maakt Bill Viola, als elektronisch muzikant en geluidstechnicus, deel uit van Tudor’s *Rainforest* ensemble.<sup>11</sup>

Tussen 1974 en 1976 werkt Viola als videotechnicus voor het onafhankelijke videoproductiehuis Art/Tapes/22 in Firenze, onder leiding van Maria Gloria Conti Bicocchi.<sup>12</sup>

In 1977 ontmoet hij in Australië fotografe Kira Perov, tevens verantwoordelijke voor kunstprojecten aan La Trobe University, in Melbourne. Op haar uitnodiging stelt de kunstenaar daar zijn werk tentoon. Perov zal zijn levenspartner, moeder van hun twee kinderen, en – vanuit haar onvrede met het fotomateriaal over video’s en installaties – artistiek medewerker en uitgever van zijn publicaties en video’s worden.<sup>13</sup>

Nieuwsgierig naar de spirituele praktijken van andere volkeren, reist Viola in een tijdspanne van tien jaar – tussen 1976 en 1986 – naar afgelegen streken als de Salomoneilanden (1977), de Sahara in Tunesië (1979), Japan (1980-81), de Fiji-eilanden (1984) en bezoekt hij monnikenkloosters in India en Tibet.<sup>14</sup>

Zijn reizen omschrijft hij als een zoektocht naar een ‘innerlijk landschap’.<sup>15</sup> Tevens voelt hij een sterke behoefte aan desolate landschappen, wat in 1973 een aanvang neemt in de Mojave woestijn in California,<sup>16</sup> en een hoogtepunt bereikt in 1979 wanneer hij in de uitgestrektheid

---

<sup>7</sup> [http://www.haunhofvenison.com/en/#page=home.artists.bill\\_viola](http://www.haunhofvenison.com/en/#page=home.artists.bill_viola). Laatst geraadpleegd op 2 juni 2009, zie bijlage pp. 21-22. Sinds enige tijd heeft Bill Viola de samenwerking met deze galerie stopgezet. Het vermelde document is sindsdien niet meer opvraagbaar.

<sup>8</sup> WALSH J. (2003), p. 26

<sup>9</sup> OBIGANE A. (2006), pp. 166-167

<sup>10</sup> ROSS D.A. (1998), p. 20

<sup>11</sup> IBIDEM

<sup>12</sup> IBIDEM

<sup>13</sup> OBIGANE A. (2006), p.162

<sup>14</sup> IBIDEM

<sup>15</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 189

<sup>16</sup> ROSS D.A. (2006), p. 28

van de Tunesische Sahara fata morgana's filmt. Hij keert er terug voor een tweede verblijf in 1987.<sup>17</sup>

Als eerste 'artist-in-residence' aan de Atsugi-fabriek van Sony in 1981, brengen Viola en echtgenote Kira een periode van anderhalf jaar in Japan door. Het echtpaar wordt er door Zenmeester Daien Tanaka geïnitieerd in de meditatietechnieken van het Zenboeddhisme en het Sumi-e inkschilderen.<sup>18</sup>

Dergelijke reizen liggen aan de basis van video's als *Chott El-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* (1979), en *Hatsu-Yume (First Dream)* (1981). Eerstgenoemde videotape is Soefistisch geïnspireerd, terwijl bij *Hatsu-Yume* het Boeddhistische principe van het simultaan naast elkaar bestaan van gelijkheid en verschil aan de basis ligt.<sup>19</sup>

In de videotape *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986) laat Bill Viola het Hindoeïstische vuurloopritueel in. Dergelijke werken illustreren reeds de interesse van de kunstenaar voor etnische en mythische thema's.<sup>20</sup>

In 1994 creëert Viola op vraag van het Ensemble Modern de video *Déserts* voor de gelijknamige muziekcompositie van avant-garde componist Edgard Varèse (1885-1965). In persoonlijke notities had de componist immers de wens geuit naar een ontbrekende visuele component bij het muziekstuk.<sup>21</sup> De video gaat in 1994 in het Wien Modern Konzerthaus in première. Het Ensemble Modern wordt geleid door dirigent Peter Eötvös.<sup>22</sup> Datzelfde jaar is het werk zowel te zien in het Duitse Guggenheim in Berlijn als het Guggenheim in New York.<sup>23</sup>

Op de zesenvestigste biënnale van Venetië in 1995 vertegenwoordigt Viola de Verenigde Staten met de vijfdelige video-installatie *Buried Secrets*.<sup>24</sup> Vooral met de videoprojectie 'The Greeting', die deel uitmaakt van de installatie, gooit Viola hoge ogen.

Naar aanleiding van zijn vijfentwintigjarig kunstenaarschap in 1997 organiseert het Whitney Museum of American Art een rondreizende retrospectieve. Deze doet zes musea aan in de Verenigde Staten en Europa, waaronder het Stedelijk Museum in Amsterdam in 1998.<sup>25</sup>

1998 staat hoofdzakelijk in het teken van het onderzoeksjaar dat Bill Viola, als wetenschappelijk medewerker aan het Getty Research Institute, in Los Angeles doorbrengt. Datzelfde jaar realiseert de kunstenaar tevens een driedelig videowerk voor de wereldtournee van de rockband Nine Inch Nails.<sup>26</sup>

Op uitnodiging van het Duitse Guggenheim Museum in Berlijn creëert Viola in 2002 de video-installatie *Going Forth by Day*, die hij opvat als een vijfdelige, digitale frescocyclus. Het wordt zijn meest ambitieuze project tot dan toe.<sup>27</sup>

Het onderzoeksjaar in het Getty Institute kent haar apotheose in 2003 met de tentoonstelling 'Bill Viola: The Passions', in het J. Paul Getty Museum, Los Angeles.<sup>28</sup>

---

<sup>17</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 189

<sup>18</sup> TEN GROTENHUIS E. (2004), p.161

<sup>19</sup> WALSH J. (2003), p. 28

<sup>20</sup> ZBIKOWSKI D. (2000), p. 29

<sup>21</sup> <http://www.eai.org/title.htm?id=1145>. Laatst geraadpleegd op 27 mei 2011, zie bijlage p. 23

<sup>22</sup> IBIDEM

<sup>23</sup> IBIDEM

<sup>24</sup> [http://www.haunhofvenison.com/en/#page=home.artists.bill\\_viola](http://www.haunhofvenison.com/en/#page=home.artists.bill_viola). Laatst geraadpleegd op 2 juni 2009, zie bijlage pp. 21-22

<sup>25</sup> IBIDEM

<sup>26</sup> IBIDEM

<sup>27</sup> IBIDEM

<sup>28</sup> IBIDEM

In samenwerking met regisseur Peter Sellars, dirigent Esa-Pekka Salonen en producer Kira Perov, vat Viola in december 2004 een nieuwe productie aan van Wagner's opera 'Tristan en Isolde' voor het Los Angeles filharmonisch orkest.<sup>29</sup> De opera gaat in april 2005 in wereldpremière in de Opéra National de Paris.<sup>30</sup> De gelijknamige tentoonstelling 'Love/Death: The Tristan Project' (2006), weet door middel van het indrukwekkende arsenaal van beeld en geluid als een Gesamtkunstwerk op de toeschouwer in te spelen. Voor zijn deelname aan de Biënnale in Venetië in 2008, pakt Viola uit met de speciaal voor de site ontworpen video-installatie *Ocean without a Shore*, in de vijftiende-eeuwse kerk van het Oratoria San Gallo.<sup>31</sup> In september 2009 wijdt het museum De Pont, Tilburg, de kleine, maar fijne overzichtstentoonstelling 'Intimate Work' aan de inmiddels internationaal gereputeerde videokunstenaar.<sup>32</sup>

Bill Viola kenmerkt zich als een diep spiritueel en religieus kunstenaar. Deze algehele spiritualiteit uit zich aanvankelijk vooral conceptueel, in zijn beschouwingen over het medium video, waarvan hij de eigenschappen spiritueel exploreert. De uitgebreide aantekeningen van de kunstenaar – reflecties over het beeld, herinnering, geluid, tijd, perceptie en ruimte – vinden hun neerslag in de bundel 'Reasons for Knocking at an Empty House' (1973-1994) en bieden een inzicht in de verschillende tradities waarin de kunstenaar zich sinds zijn jeugd heeft verdiept.

Aanvankelijk maakt Bill Viola vooral 'structurele video's':<sup>33</sup> een term die moet begrepen worden in de zin van de 'structurele film', een avant-garde stroming uit de jaren 1960, met cineasten als Hollis Frampton, Stan Brakhage en Michael Snow. Zij onderzochten de formele eigenschappen van film; iets waar het Bill Viola aanvankelijk bij het medium video ook om te doen is.<sup>34</sup> Vanuit zijn belangstelling voor perceptie en cognitie, onderzoekt hij de waarnemingszin om via die weg tot zelfinzicht te komen.

Later, vanaf de jaren 1990 oriënteert hij zijn kunst meer naar directe referenties aan de kunstgeschiedenis, in het bijzonder de middeleeuwse devotiekunst en de kunst van de Renaissance.

Zijn kunst heeft universele menselijke ervaringen als geboorte, dood en de ontwikkeling van het bewustzijn tot onderwerp. Hij put hiervoor uit de kunst uit het Oosten en Westen, en uit spirituele tradities als het Zenboeddhisme, Soefisme en Christelijke mystiek.

De kunstenaar, die in het verleden verschillende eretitels en prijzen te beurt viel, ontving recent nog in maart 2009, de 'Eugene McDermott Award in the Arts' van het prestigieuze MIT, Cambridge, (Massachusetts, VS) en in juni 2009 werd hem in Barcelona, de eenentwintigste 'Catalunia International Prize' toegekend.<sup>35</sup>

---

<sup>29</sup> GRANT S. (2006), p. 7

<sup>30</sup> IBIDEM

<sup>31</sup> <http://www.oceanwithoutashore.com> Laatst geraadpleegd op 27 mei 2011, zie bijlage pp. 1-2

<sup>32</sup> 'Intimate Work' liep in De Pont van 12 september 2009 tot 10 januari 2010

<sup>33</sup> SYRING M. L. (1993), p.25

<sup>34</sup> [http://www.donshevey.com/arts\\_articles/bill\\_viola.html](http://www.donshevey.com/arts_articles/bill_viola.html) Laatst geraadpleegd op 27 mei 2011, zie bijlage pp.

33-35 en <http://waysofseeing.org/struct.html> Laatst geraadpleegd op 27 mei 2011, zie bijlage pp. 12-19

<sup>35</sup> <http://www.haunhofvenison.com/media/11361/catalunya%20prize%202009.pdf> Laatst geraadpleegd op 27 mei 2011, zie bijlage pp. 20

## 2. Situering van Bill Viola binnen een artistieke omgeving met gelijkaardige affiniteiten

In zijn exploratie van het spirituele staat Bill Viola niet alleen. Hij weet zich omringd door het eminente gezelschap van hedendaagse kunstenaars als Anish Kapoor, Marina Abramovic en Christian Boltanski, om maar enkele te noemen. Kunstenaars als Yves Klein (1928-1962) en Barnett Newman (1905-1970) gingen hem vooraf.

Zoals in de inleiding aangehaald, kenmerkt de twintigste eeuw zich door een toenemende aandacht voor spiritualiteit, dit ondanks het overwegend seculiere wereldbeeld in de Westerse maatschappij. Dit wordt tevens aangetoond door recente tentoonstellingen met een spirituele inhoud, die stevast publiekstrekkers blijken te zijn.

Deze trend die algemeen beschouwd wordt als een uiting van ongenoegen met de moderniteit welke een aanvang nam met de industrialisatie, en door Max Weber (1864-1920) de onttovering van de wereld werd genoemd, kenmerkt zich enerzijds in de nood aan een utopisch ideaal en anderzijds door een teruggrijpen naar een bepaald soort primitivisme, daar waar voordien religie in deze noodzaak voorzag.<sup>36</sup>

De breuk met traditioneel christelijke kunst kwam er met de Romantiek, mede nadat Friedrich Schleiermacher (1768-1834) innerlijke vroomheid boven uiterlijk vertoon had gesteld en hiermee aanzet gaf tot een privébeleving van religie.<sup>37</sup> Met de Romantiek namen bepaalde kunstvormen dan ook deze rol over, zo constateert ook S. Morley.<sup>38</sup>

Van de Romantiek naar de abstracte kunst blijkt een kleine stap, zoals Rosenblum met zijn boek *'Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko'* (1975) aantoonde. Hij voert aan dat de abstracte vormtaal in het verlengde ligt van de Romantiek en er geen breuk mee vormt. Kunstenaars als Caspar David Friedrich en Joseph Turner die hun landschappen met een goddelijke dimensie wisten te verrijken, bleken dezelfde opzet te hebben als abstracte kunstenaars: hoe, in een seculiere wereld, een overtuigende manier te vinden om religieus geïnspireerde gevoelens te uiten, zonder daarbij beroep te moeten doen op religieuze iconografie.

De tentoonstelling 'The Spiritual in Art, abstract painting 1890-1985' die reisde door Amerika en in 1987 ook in het Gemeentemuseum van Den Haag te zien was, toonde aan dat aan de basis van de abstracte kunst spiritualiteit ligt. De tentoonstelling ging op zoek naar zowat alle mogelijke spirituele, waaronder mystieke en occulte bronnen in de abstracte kunst waarbij de term 'spiritualiteit' bijzonder ruim werd opgevat. De thematisch rijk gevarieerde tentoonstelling behandelde thema's gaande van alchemie, kabbala, neoplatonisme en rozenkruiserij tot theosofie en zenboeddhisme. Alle hebben met elkaar gemeen dat ze de werkelijkheid zoals we die waarnemen als een schijnwereld beschouwen waarachter de realiteit schuilgaat. De tentoonstelling omvatte zo'n honderd kunstenaars, gaande van Gauguin tot Joseph Beuys.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> <http://www.religion-online.org/showarticle.asp?title=1065> Laatst geraadpleegd op 27 mei 2011, zie bijlage pp. 28-32

<sup>37</sup> IBIDEM

<sup>38</sup> MORLEY S. (2010), p. 15

<sup>39</sup> <http://www.religion-online.org/showarticle.asp?title=1065> Laatst geraadpleegd op 27 mei 2011, zie bijlage pp. 28-32

Algemeen wordt Wassily Kandinsky (1866-1944), met zijn essay *Über das Geistige in der Kunst* (1912) als de grondlegger van de abstractie beschouwd. Maar ook Piet Mondriaan (1872-1944) wordt als één van de peetvaders van de abstracte kunst en haar spirituele dimensie erkend. Kasimir Malevitch (1878-1935) en Frantisek Kupka (1871-1957) sluiten het rijtje van deze pioniers af.

De continuïteit in het zoeken naar spirituele dimensies in de kunst wordt bij uitstek geïllustreerd met de door het Parijse Centre Pompidou georganiseerde tentoonstelling 'Traces du Sacré' (van 7 mei 2008 tot 11 augustus 2008) waarin stelselmatig de 'sporen van het sacrale' werden onderzocht sinds Kandinsky. Ook een hedendaagse kunstenaar als Damien Hirst verwijst met zijn *Forgive me Father For I have sinned* expliciet naar de christelijke connotatie in zijn kunst.

Met de expositie 'Heilig vuur' in het najaar 2008 trok het Stedelijk Museum in de Nieuwe Kerk in Amsterdam voluit de kaart van het spirituele. Het Stedelijk Museum dat aan een langdurige verbouwing was begonnen, kon op die manier een deel van haar collectie tijdelijk voor het publiek beschikbaar stellen.

Bill Viola's 'The Greeting' werd er onder meer omringd door topstukken van Mondriaan, Malevich, Chagall, Rothko, Gilbert & George, Mike Kelley en Marlène Dumas.

## HOOFDSTUK II. EEN COMPLEXE MATERIE HERLEID TOT EEN WERKZAAM BEGRIPPENKADER

### 1. Probleemstelling

In mijn inleiding en doorheen de verschillende hoofdstukken van deze scriptie hanteer ik herhaaldelijk begrippen als ‘**spiritualiteit**’ en ‘**religie**’. Van belang is deze dan ook nader toe te lichten. Dat dit niet zo vanzelfsprekend is als op het eerste zicht mag lijken, bevestigt ook etymoloog en theoloog Bart Mesotten die in ‘*Van Aalmoes tot Zwitserse garde: etymologie en betekenis van duizend woorden rond religie*’ (2005) opmerkt: “*De heilige Augustinus moet ooit gezegd hebben: Iedereen weet wat “tijd” is, maar als iemand mij vraagt naar de bepaling van het begrip “tijd”, dan kan ik daarop niet antwoorden.*” *Ongeveer hetzelfde doet zich voor met het begrip ‘religie’. Iedereen weet zo ongeveer wat religie is, maar als je om een precieze bepaling vraagt, dan krijg je meestal geen of geen bevredigend antwoord. Er zijn bijna zoveel bepalingen en omschrijvingen van ‘religie’ als er mensen zijn die er ernstig over nagedacht hebben.*”<sup>40</sup>

Mijn inziens is ‘spiritualiteit’ een omvattender, meer overkoepelend begrip dat eerder relateert aan het transcendente en het metafysische, terwijl ‘religiositeit’ meer boogt op een traditie en praktijk.

Het ‘*intertekstueel woordenboek van het postmodernisme*’ leert dat het transcendente refereert aan het bovennatuurlijke, aan iets ongrijpbaars, dat aan de taal of het denken ontsnapt, en daarom als onbenoembaar wordt beschouwd.<sup>41</sup> Wat ik dan weer spontaan met **mystiek** associeer, en meer bepaald de negatieve theologie. Deze laatste beklemtoont immers dat we over God enkel in negatieve termen kunnen spreken: het goddelijke is immers onbenoembaar en evenmin met een gedachte of een begrip te duiden.<sup>42</sup>

Voor het onderzoek naar de kunst van Bill Viola is het van belang ook mystiek een plaats te geven, gezien hij in interviews herhaaldelijk mystici citeert.

Daarnaast wordt in de literatuur over zijn oeuvre de kunst van Viola vaak met **het sublieme** geassocieerd. Er zijn dus ook raakvlakken met het sublieme, vooral in de zin van het transcendente, als datgene wat ons overstijgt en met de rede niet te bevatten valt.

Om bovenstaande begrippen duidelijk van elkaar te onderscheiden, besluit ik volgende auteurs te raadplegen: Rik Pinxten, hoogleraar in de antropologie, Ulrich Libbrecht, professor emeritus in de Oosterse en comparatieve filosofie en de Nederlandse videokunstenaar Arent Weevers, videokunstenaar en als predikant onderlegd in de materie.

Rik Pinxten wist in zijn colleges vergelijkende religiestudies mijn aandacht te trekken omwille van zijn publicatie ‘*Goddelijke fantasie: over religie, leren en identiteit*’ (2000), waarin hij naast een godsdienstvergelijkende aanpak, de ‘oorsprong van religie’ traceert. Hij onderkent religie als een identitair zoekproces, waarbij kennis en kunst de andere pijlers van de identiteitsvorming bij de mens uitmaken.<sup>43</sup>

Bij de bespreking van het fenomeen religie, stelt hij enkele definities van religieuze begrippen voorop, die interessant zijn in het kader van deze scriptie.

Ulrich Libbrecht toetst dan weer via de comparatieve filosofie onze Westerse, Griekse filosofie aan Oosterse tradities als het Taoïsme, Confucianisme, Boeddhisme en Zen.

---

<sup>40</sup> MESOTTEN B. (2005), p. 435

<sup>41</sup> VAN DEN BRAEMBUSSCHE A.A. (2007b), p. 308

<sup>42</sup> IDEM, p. 217

<sup>43</sup> PINXTEN H. (2000), p. 20



Eén van deze tradities, het Zenboeddhisme, neemt een prominente plaats in in het oeuvre van Bill Viola. Tevens brengt Libbrecht deze tradities met mystiek in verband.<sup>44</sup> Bij hem besluit ik te rade te gaan voor een omschrijving van het begrip mystiek.

Auteur Arent Weevers behandelt in zijn boek *'Spiritualiteit bij Bill Viola. Inleiding mystieke invloed op zijn videokunst'* (2004) een gelijkaardige thematiek als ikzelf. Ook hij ondervindt de nodige problemen bij het formuleren van duidelijke definities. Bij hem hoop ik een duidelijke definitie van het begrip spiritualiteit te vinden.

Wellicht ligt wat hoogleraar Pinxten de *"uitputting of de uitholling van de onto-theologische kosmologie"* noemt, aan de oorsprong van het onderscheid dat ik meen te moeten maken tussen religie en spiritualiteit.<sup>45</sup> Ik verklaar dit nader.

Sinds de filosofie, en meer bepaald Nietzsche, God dood heeft verklaard, zo stelt Pinxten, voelt de mens zich op zichzelf teruggeworpen. Ook de theologie doet niet langer dienst bij het beantwoorden van fundamentele vragen, aldus Pinxten, gezien de wetenschappen inmiddels de nodige antwoorden weten aan te reiken.<sup>46</sup>

Hierbij wil ik volgende kanttekening plaatsen: Bill Viola stemt met bovenstaande bewering geenszins in. Hij meent dat de exacte wetenschappen op heel wat vragen een rationele, maar vooral *beschrijvende* verklaring wisten te geven, terwijl op de fundamentele vraag van het 'waarom' nog geen sluitende antwoorden werden verstrekt.<sup>47</sup>

Net als de kunstenaar stel ik vast dat ook het 'waarom' van de meest fundamentele levensvragen nog niet verklaard kon worden. De 'moderne' mens is bijgevolg nog steeds 'zoekende' en 'niet-wetende'.

Meer nog, ik meen dat het 'mysterie' van dergelijke onopgeloste vragen juist een belangrijke instigatie vormt tot het religieuze gevoel en spiritualiteit in het algemeen. Op vragen waar religie, in haar vorm van 'godsdienst', 'praktijk' of 'traditie', diezelfde zoekende mens in de huidige tijd geen antwoord (meer) weet te bieden, brengt een algemene vorm van 'spiritualiteit' wel menigeen soelaas.

Opmerkelijk is verder dat Pinxten elke vorm van religie koppelt aan het proces van identiteitsvorming *"in de mensvreemde wereld waarin we als mens worden geboren"*.<sup>48</sup>

Pinxten gaat er dan ook van uit dat dit evolutionaire kenmerk de basis vormt voor alle bestaansvormen van religie. Ook kennis en kunst rekent hij tot de identiteitsdynamieken: zij bieden ons de mogelijkheid ons de wereld eigen te maken.<sup>49</sup> Als gemeenschappelijke basis delen ze de typische menselijke faculteit van de fantasie.<sup>50</sup> Waarmee de dualiteit of spanning die ik eerder in de inleiding meende te zien tussen religie en wetenschap, zichzelf opheft.

Gezien Pinxten deze faculteit overal terug vindt, duidt hij het religieuze als een 'metafenomeen': ze manifesteert zich zowel in de christelijke ervaring, als de Indiaanse

---

<sup>44</sup> LIBBRECHT U. (2004), p. 298 Waar hij mystiek definieert als de diepste kern van het Zijn en de religie.

<sup>45</sup> PINXTEN H. (2000), p. 13

<sup>46</sup> IBIDEM

<sup>47</sup> Bill Viola duidt dit fenomeen met het begrip 'Newton's Sleep' (naar William Blake), waarmee bedoeld wordt dat Newton wel aan de hand van de zwaartekracht een verklaring verschaftte voor hoe een appel naar de aarde valt, maar het antwoord op de vraag waarom dit gebeurt, onbeantwoord liet. Volgens Viola zou Newton zich hiervan bewust geweest zijn. VIOLA B. (1995), p. 273

<sup>48</sup> PINXTEN H. (2000), p.16

<sup>49</sup> IDEM, p. 14

<sup>50</sup> IDEM, p. 20

ceremonies, en andere praktijken, overtuigingen of tradities.<sup>51</sup>

Daarnaast stelt Pinxten dat religie onmogelijk een individuele aangelegenheid kan zijn: religie is immers het onderwerp van leerprocessen in groepen of gemeenschappen.<sup>52</sup> Daarom maakt religie als onderwerp van overdracht door leerprocessen onderdeel uit van culturele tradities.<sup>53</sup> Religie vormt dan ook het middel bij uitstek om een grote heilheid te bereiken.

Als opmerking wil ik het belang van het individu bij de mystieke ervaring onderstrepen. Mystiek valt dus, aldus Pinxten, niet onder religie, als ik het goed begrijp. Mystiek mag dan wel losstaan van enig instituut of gemeenschap, toch kunnen we constateren dat doorheen de geschiedenis godsdiensten steeds getracht hebben deze individuele vorm van religieuze beleving te recupereren.

Bij zijn poging om religie ook etymologisch te onderzoeken, geeft Pinxten verstek: de term is immer afkomstig van het Latijnse *'religere'*, dat *'uitkiezen'* of *'uitlezen'* betekent. In het middeleeuwse Latijn zou er de bastaardterm *'religare'* ontstaan zijn, die als *'verbinden'* wordt vertaald, merkt hij op.<sup>54</sup> In de literatuur van de godsdienstwetenschappen wordt die laatste term vaak aangehaald als wortel voor 'religie'. Maar, zo besluit hij: *"'Religare' is kerklating en kan dus niet als etymologische referentieterm gebruikt worden."*<sup>55</sup> Tot slot stelt hij dat religie een omvattende term is, waarbij 'godsdienst' enkel naar een bijzondere vorm van religie verwijst.

In *'Is God dood? Zoektocht naar de kern van spiritualiteit'* (2004) koppelt hoogleraar Ulrich Libbrecht religie onlosmakelijk aan mystiek. Hij ziet immers elke religie en elke filosofie als de oppervlaktestructuur van een beschaving.<sup>56</sup> Als oppervlaktestructuur profileert religie zich in bepaalde vormen, woorden en beelden die eigen zijn aan die cultuur. Zodoende is religie moeilijk in haar totaliteit te beschrijven, omdat haar verschijningsvormen heel divers zijn. Daarom stelt hij voor om vanuit de bestaande religies op zoek te gaan naar een dieptestructuur.<sup>57</sup> Voorwaarde voor een dergelijke dieptestructuur is dat deze het karakter aanneemt van een universeel 'symbool' en toepasbaar is op elke religie. Dergelijke dieptestructuur vindt hij in de mystiek. Vandaar dat hij mystiek definieert als *"de kern van elke religie"*.<sup>58</sup> En voortbouwend op zijn eerdere bevinding in verband met de diverse verschijningsvormen van religie, besluit hij religie tot slot te definiëren als *"de gestalte die de mystieke ervaring aanneemt binnen de context van een bepaalde cultuur"*.<sup>59</sup>

Wanneer ik Weevers' publicatie raadpleeg voor een sluitende definitie voor het begrip 'spiritualiteit', bemerk ik dat hij mijn moeilijkheden deelt. Hij constateert echter dat de vele omschrijvingen die hij doornam *"alle de gerichtheid op het Niet-zichtbare in zich hebben"*.<sup>60</sup> Ik meen dat dit bij mijn aanvankelijke formulering in de inleiding van dit hoofdstukje, namelijk het transcendente en metafysische karakter van spiritualiteit onderstrepd, aansluit. Weevers onderscheidt in zijn boek naast de 'meer alomvattende spiritualiteit', nog een vorm

---

<sup>51</sup> IDEM, p. 22

<sup>52</sup> IDEM, p. 23

<sup>53</sup> IDEM, p. 43

<sup>54</sup> PINXTEN H. (2000), p. 55

<sup>55</sup> IBIDEM

<sup>56</sup> LIBBRECHT U. (2004), p. 23

<sup>57</sup> IDEM, p. 24

<sup>58</sup> IBIDEM

<sup>59</sup> IBIDEM

<sup>60</sup> WEEVERS A. (2004), p. 35

van ‘meer persoonlijke spiritualiteit.’<sup>61</sup> Hij duidt deze als “*de spirituele dimensie van persoonlijkheid en niet als een te bestuderen fenomeen*”. Begrijpelijkerwijs besluit ik dan ook hier niet nader op in te gaan.

## 2. Begrippenkader

Vanuit de noodzaak aan een werkzaam begrippenkader binnen de context van deze scriptie besluit ik voor de begrippen ‘spiritualiteit’, ‘religie’, en ‘mystiek’ de omschrijvingen te gebruiken uit *‘Laat heb ik je liefgehad. Christelijke mystiek van Jezus tot nu’* (2002), een publicatie van Boris Todoroff.

Deze klassieke filoloog in middeleeuwse studies maakt tevens een onderscheid tussen religie, spiritualiteit en mystiek, welke, zo merkt hij op, een verschillende betekenis hebben volgens de periode waarin ze voorkomen en vaak met elkaar worden verward.<sup>62</sup> Hiermee wordt mijn inleidende probleemstelling nogmaals onderschreven.

Todoroff hanteert volgende definities :

### a. Spiritualiteit

Naar analogie met Pinxten’s definitie van het religieuze, definieert Todoroff spiritualiteit als, “*een algemene term voor het zoeken naar geestelijke verdieping en zingeving als antwoord op de ontoereikende antwoorden van de wetenschappen (en soms ook religie) op de existentiële vragen: ‘waartoe leven we?’, ‘waarom sterven we?’, ‘hoe, waartoe, waarom is de wereld ontstaan?’*”.<sup>63</sup>

### b. Religie

Voor het begrip ‘religie’ draagt Todoroff volgende definitie aan, welke ik, gezien ze aansluit bij andere auteurs, wens te onderschrijven: “*Men kan stellen dat religie een georganiseerde vorm van spiritualiteit is; ze kent vaak een (kerkelijke) hiërarchie en rituelen, een aantal gedragscodes (morele voorschriften en verboden), en heeft soms ook een openbaringsgeschrift als grondslag.*”<sup>64</sup>

Bovenstaande definitie sluit tevens aan bij de omschrijving van Marty Bax, die in de inleiding van de tentoonstellingscatalogus *‘Heilig vuur. Religie en spiritualiteit in de moderne kunst’* (2008) stelt dat de begrippen ‘religie’, ‘geloof’ of ‘religieus’ meestal worden gebruikt in direct verband met de vijf gevestigde wereldgodsdiensten als het Joodse geloof, het Hindoeïsme, het Boeddhisme, het Christendom en de Islam.<sup>65</sup> ‘Godsdiensten’ zijn sociale instituten die door het uitvaardigen van dogma’s aan de religieuze beleving een bepaalde structuur hebben gegeven, specificeert ze.<sup>66</sup> Maar religie en geloof en religieuze beleving zijn niet tot godsdienst beperkt, merkt ze op. Bax onderscheidt daarnaast verschillende levensbeschouwelijke en/of filosofische richtingen, die minder aan dogma’s vasthouden en

---

<sup>61</sup> IDEM, p. 37

<sup>62</sup> TODOROFF B. (2002), p. 14

<sup>63</sup> IBIDEM

<sup>64</sup> IBIDEM

<sup>65</sup> BAX M. (2008), p. 6

<sup>66</sup> IBIDEM

“losser georganiseerd zijn (sic)”.<sup>67</sup> Allen hebben ze de idee van de goddelijke aanwezigheid in het leven gemeen. Deze kan terug te vinden zijn in de natuurervaring, of de natuur kan begrepen worden als de (aardse) afspiegeling van de (onzichtbare) kosmos. Nog een andere manier is het goddelijke in de mens zelf te vinden, wat via meditatie kan bereikt worden.<sup>68</sup>

### c. Mystiek

‘Mystiek’ omschrijft Todoroff als: “een passieve en rechtstreekse ervaring van Gods aanwezigheid”.<sup>69</sup> Vanuit de vragen die de begrippen ‘passief’, het godsbeeld en ‘ervaring’ oproepen, erkent de auteur de noodzaak aan een beschrijving van het algemene proces van de mystieke omvorming.

Kenmerkend voor het omvormingsproces is de evolutie in de waarneming van de mysticus: ze begint met de zintuiglijke waarneming, gaat over in een rationele of emotionele waarneming van de werkelijkheid, om uit te monden in een geestelijke waarneming.<sup>70</sup>

Voor de beschrijving van het omvormingsproces, baseert Todoroff zich op de twaalfde-eeuwse mysticus, Hugo van Saint-Victor, die het proces als een verschuiving van de waarneming omschreef. Het ‘oculus carnalis (het lichamelijke oog) neemt enkel zintuiglijk waarneembare dingen waar, het oculus rationalis (het redelijk oog) benadert de dingen verstandelijk, en het oculus spiritualis (het geestesoog) staat voor de waarneming van de spirituele werkelijkheid. In dit laatste stadium (het geestelijk standpunt) wordt het perspectief omgegooid.<sup>71</sup> Zintuiglijke of rationele waarnemingen worden deel van het grotere geheel dat via het geestesoog wordt waargenomen.<sup>72</sup> Het gaat gepaard met een fundamenteel anders in de wereld staan, waarbij voorbijgegaan wordt aan het ego. Alles komt nu in functie te staan van de ‘kern’ van het bestaan, namelijk de spirituele of hogere werkelijkheid.<sup>73</sup>

### d. Traditie van het sublieme

Hoewel de kunst van Bill Viola in de literatuur als ‘spiritueel’ en ‘religieus’ wordt omschreven, duiden heel wat auteurs, zoals in hoofdstuk VI zal worden aangetoond, diezelfde kunst ook als subliem. Religie en het sublieme delen dus blijkbaar een gemeenschappelijke grond. Wellicht ligt hun grootste raakvlak in het ‘*mysterium tremendum et fascinans*’, een omschrijving die theoloog Rudolf Otto (1963) voor de religieuze ervaring hanteerde,<sup>74</sup> wat tevens een veelgebruikte beschrijving is in de context van het sublieme. Het mysterie God, wordt dan tegelijk als bijzonder afschrikwekkend én buitengewoon aantrekkelijk gezien, net zoals wanneer men met het sublieme geconfronteerd wordt.

Al te vaak wordt het sublieme met de Romantiek geassocieerd. Dat ‘het sublieme’ niet het exclusieve domein van de Romantische traditie is, bewijst de geschiedenis van de notie. Reeds in de eerste eeuw van onze jaartelling circuleerde er een verhandeling ‘*Peri hupsous*’ of ‘*Over het sublieme*’ toegeschreven aan de redenaar Longinus. Het beschreef het effect van

---

<sup>67</sup> IDEM, p. 7

<sup>68</sup> IBIDEM

<sup>69</sup> TODOROFF B. (2002), p. 13

<sup>70</sup> IDEM, p. 15

<sup>71</sup> IBIDEM

<sup>72</sup> IDEM, p. 16

<sup>73</sup> IDEM, p. 16

<sup>74</sup> PINXTEN R. (2000), p. 28

de meest schrikwekkende gebeurtenissen in de Griekse tragedies. Het sublieme wordt er nog voornamelijk gedefinieerd als ‘een grootheid van gedachte’.<sup>75</sup>

Uit die lange traditie, wil ik kort volgende drie filosofen toelichten: Edmund Burke (1729-1797), Immanuel Kant (1724-1804) en J.F. Lyotard (1924-1998).

Edmund Burke omwille van zijn belang in de Angelsaksische traditie, en zijn notie van ‘empathie’, waar ook hoogleraar in de filosofie Cynthia Freeland in haar artikel over het sublieme in de kunst van Bill Viola aandacht aan besteedt.<sup>76</sup>

Immanuel Kant omwille van zijn Derde Kritiek, ‘*Kritik der Urteilskraft*’, en de categorieën van het ‘dynamisch- en mathematisch- verhevene’ in het sublieme. Het ‘dynamisch- verhevene’ lijkt opvallend aanwezig in de (vroeg) videokunst van Bill Viola.

Jean-François Lyotard, postmodernistisch filosoof, een tijdperk dat zich kenmerkt door haar ‘legitimeringscrisis’ en ‘de onrepresenteerbaarheid van het sublieme’. Dit laatste zou wel eens van toepassing kunnen zijn op Rothko’s picturale programma in de Houston-kapel. Tevens kunnen begrippen als Zenboeddhisme en negatieve mystiek met het postmodernisme in verband gebracht worden.

#### i. Edmund Burke (1729-1797)

In 1757 maakt Burke in zijn ‘*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*’ als eerste het onderscheid tussen het schone en het sublieme, door de twee begrippen als elkaars tegengestelde te zien, daar waar voorheen het sublieme nog als het verlengde van het schone werd gezien.<sup>77</sup> Schoonheid correspondeert, aldus Burke, met aangename omgangsvormen en met alles wat het leven plezierig maakt.<sup>78</sup> Naast het genoegen dat door de schoonheid wordt opgewekt bestaat er een andere gewaarwording, die samenhangt met angst, schrik en ontzetting. Dit noemt hij de esthetische categorie van het **sublieme**. Het sublieme wordt volgens Burke veroorzaakt door elke gedachte die pijn of angst opwekt: het angstaanjagende, het verschrikkelijke of afschuwwekkende. Dit zijn tevens de sterkste emoties die onze geest kan bevatten.<sup>79</sup>

Zolang wij niet werkelijk gevaar lopen door het sublieme te worden vernietigd, ontlene wij aan het besef van onze veiligheid een gevoel van genot. Wanneer pijn en gevaar te dichtbij komen, verschaffen zij ons echter geen genot.<sup>80</sup> Genot is met andere woorden een speciale vorm van genoegen dat voornamelijk optreedt bij het verdwijnen van gevaar of pijn.<sup>81</sup> Dit genot maakt dat het sublieme als tegenhanger van de schoonheid kan worden beschouwd.

Een andere notie die Burke aanbrengt is empathie, wat hij omschrijft als “*het zich verplaatsen in de zorgen van anderen zodat we niet langer onverschillige toeschouwers blijven*”.<sup>82</sup>

Empathie kan zowel te maken hebben met genot als met genoegen. Van zodra er zelfbehoud in het spel is, hebben we te maken met het sublieme. Het genot dat wij daarbij ervaren is

---

<sup>75</sup> KRUL W. (2004), p. 24

<sup>76</sup> FREELAND C.A., ‘Piercing to our inaccessible, inmost parts. The Sublime in the Work of Bill Viola’, in: TOWNSEND C. (ed.), *The Art of Bill Viola*, Londen, Thames and Hudson, 2004, pp. 25-45.

<sup>77</sup> KRUL W. (2004), p. 31

<sup>78</sup> IDEM, p. 22

<sup>79</sup> BURKE E. (2004), p. 92

<sup>80</sup> IDEM, p. 93

<sup>81</sup> IDEM, p. 89

<sup>82</sup> IDEM, p. 98

evenwel geen onvermengd genot: tegelijk ervaren wij ook onbehagen, omdat aan ons instinct wordt geappelleerd.<sup>83</sup>

De grote kracht van het sublieme schuilt in de toestand die zij opwekt, namelijk één van verstomming ('astonishment'). Deze kenmerkt zich volgens Burke door een hoge mate van ontzetting, waarbij onze geest zo volledig door het object in beslag wordt genomen dat deze nauwelijks nog kan functioneren. Onder minder intense effecten ressorteert Burke bewondering, eerbied en respect.<sup>84</sup>

Het sublieme weet ook als geen ander verschrikking ('terror') op te wekken. Zo mogelijk is verschrikking nog erger dan ontzetting, omdat zij een voorgevoel van pijn of van de dood inhoudt. Verschrikking voelt aan als fysieke pijn, aldus Burke, en berooft tevens de geest van haar vermogens tot denken en handelen.<sup>85</sup>

Daarnaast lijst Burke nog andere eigenschappen op die met het sublieme in verband staan, namelijk duisternis, uitgestrektheid, en oneindigheid – welke hij vooral met (schrikwekkende) natuurervaringen in verband brengt, maar ook andere als kleur, klank en geluid en gevoel.<sup>86</sup>

## ii. Immanuel Kant (1724-1804)

Kant heeft in het denken over de esthetica een belangrijke impuls van Burke gekregen. Dankzij een samenvatting in het Duitstalige gebied door Moses Medelsohn, borduurt Kant in zijn '*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*' van 1764 op Burke's esthetica voort.<sup>87</sup> In het eerste deel van zijn Derde Kritiek, '*Kritik der Urteilskraft*' uit 1790, spitst Kant zich verder toe op de analyse van het sublieme.

Net zoals Burke, onderscheidt ook Kant het schone fundamenteel van het sublieme, maar hij doet dit aan de hand van de zogenaamde 'a priori beginselen', de mogelijkheidswaarden tot het uitspreken van een smaakoordeel.<sup>88</sup>

Terwijl het schone zich kenmerkt door een *begrensde vorm*, is het sublieme *onbegrensd* en heeft het geen adequate vorm. De begrensde vorm bij het schone gaat immers terug op het verstand, terwijl bij het sublieme aanspraak wordt gemaakt op de Rede of het Vernunft (dat tot het domein van het morele behoort). Het sublieme is in eerste instantie dan ook een overweldigende, adembenemende en verlamme ervaring. In tweede instantie echter brengt zij ons in vervoering. Zodoende kan het sublieme als een grenservaring beschouwd worden, en komen we via het sublieme in contact met het bovenzintuiglijke, het noumenale of metafysische.<sup>89</sup>

Volgens Kant is het stadium van de verbazing en ontzetting dat het sublieme bij ons opwekt, en ons veiligere oorden doet opzoeken, slechts een eerste, voorbijgaande fase. De daaropvolgende fase van verheffing en genot die wij ervaren, komt voort uit het besef dat onze menselijke geest in staat is om dit te overstijgen. Kant beschouwt dan ook de ervaring van het sublieme als de superioriteit van de menselijke rede.<sup>90</sup>

---

<sup>83</sup> IDEM, p. 100

<sup>84</sup> BURKE E. (2004), p. 112

<sup>85</sup> IDEM, p. 113

<sup>86</sup> IDEM, p. 113 e.v.

<sup>87</sup> KRUL W. (2004), p. 49

<sup>88</sup> TACQ J. (1997), p. 18

<sup>89</sup> VAN DEN BRAEMBUSSCHE A. A. (1997), p. 85

<sup>90</sup> KRUL W. (2004), p. 49

Daarom deelt hij het sublieme verder in twee categorieën in: namelijk het *dynamisch-verhevene* en *mathematisch-verhevene*. Het mathematisch-verhevene verwijst dan naar zijn onvatbaarheid in kwantiteit, het dynamisch-verhevene naar het moreel gevoel in de mens.<sup>91</sup> Het is dan ook vooral omwille van deze morele dimensie van het sublieme dat Kant de geschiedenis is ingegaan, terwijl Burke stilaan naar het achterliggende plan verschoof.

Kant's conclusie dat het sublieme moet beschouwd worden als iets dat maat noch vorm kent, werd recent, sinds de jaren 1980, geactualiseerd. De notie van het sublieme volgens Kant werd als een belangrijk aanknopingspunt gezien om het vormeloze, onbestemde en traumatische weer te geven.<sup>92</sup> Met deze nieuwe leer die de 'Kantiaanse wending' in het postmodernisme wordt genoemd, zijn we bij Jean-François Lyotard aanbeland.

### iii. Jean-François Lyotard (°1924)

In zijn essay *'La condition postmoderne: rapport sur le savoir'* (1979) onderscheidt Jean-François Lyotard, filosoof van het postmodernisme, het 'sublieme' aan de hand van twee kernbegrippen.<sup>93</sup>

Enerzijds omschrijft hij het sublieme als 'onrepresenteerbaar'. De 'Kantiaanse wending' in het postmoderne denken leidde immers tot een herontdekking van een esthetica, die 'voorbij het schone' ligt.<sup>94</sup>

Anderzijds associeert hij het sublieme met het postmoderne tijdperk, dat gekenmerkt wordt door een 'legitimeringscrisis', en de daaruitvolgende 'teloorgang van het metaverhaal'. Lyotard stelt vast dat de legitimeringscrisis een direct gevolg is van een fundamentele twijfel aan het geloof in de rede.<sup>95</sup> Een dergelijk geloof in de rede typeert de Westerse filosofie sinds de achttiende-eeuwse Verlichting, wat Lyotard als het 'moderne weten' duidt en dat zich karkateriseert door het vasthouden aan een metaverhaal en een onwrikbaar geloof in het vooruitgangsoptimisme. Een metaverhaal verschaft een algehele verklaring voor de geschiedenis en de realiteit. Het vooruitgangsoptimisme vat de geschiedenis als teleologisch op: ze stevent af op een duidelijk einddoel, de verlossing van de mensheid naar de toekomst toe. Nu men niet langer weet op welke 'waarheden' aanspraak te kunnen maken, maakt Lyotard gewag van de 'postmoderne twijfel' waarin het geloof in de metaverhalen definitief is ondermijnd.<sup>96</sup> *Waar hebben we gelezen dat ze structuur geeft aan de maatschappij*

Het Zenboeddhisme en het postmoderne denken hebben met elkaar gemeen dat ze vanuit een totaal verschillende achtergrond het onbenoembare en de niet-dualiteit trachten weg te denken, zo stelt Van den Braembussche in zijn *'Intertekstueel Woordenboek van het Postmodernisme'*.<sup>97</sup> Dit tracht men te bereiken via meditatie, door volledig op te gaan in het hier en nu.

De 'negatieve theologie', die staat voor de onbenoembaarheid van het goddelijke, sluit dan weer aan bij de 'onrepresenteerbaarheid' van het sublieme.<sup>98</sup>

---

<sup>91</sup> VAN DEN BRAEMBUSSCHE A. A. (1997), p. 95

<sup>92</sup> KRUL W. (2004) , p. 49

<sup>93</sup> VAN DEN BRAEMBUSSCHE A.A. (2007a), p. 293

<sup>94</sup> VAN DEN BRAEMBUSSCHE A.A. (1997), p. 68

<sup>95</sup> VAN DEN BRAEMBUSSCHE A.A. (2007a), p. 20

<sup>96</sup> IDEM, p. 296

<sup>97</sup> VAN DEN BRAEMBUSSCHE A.A. (2007b), p. 320

<sup>98</sup> IDEM, p. 217

Als besluit kan gesteld worden dat in de zoektocht naar een sluitend begrippenkader in grootorde werd afgedaald. Spiritualiteit vormt hierbij de overkoepelende term, wat het gebruik van het bijvoeglijk naamwoord *spirituele* dimensies in de titel van deze scriptie verklaart.

In het onderzoek van de kunst van Bill Viola, zullen we geconfronteerd worden met de *religie* van de Islam, gezien deze gefundeerd is op een openbaringsschrift. Religie verschilt dan weer op haar beurt van godsdienst omwille van het godsconcept dat dit impliceert. De andere Oosterse inspiratiebronnen, het Boeddhisme en het Hindoeïsme beschouwen we als *filosofieën of tradities*. Beiden maken deel uit van de term religie. Marty Bax gebruikt filosofische richting of filosofie, indien er geen sprake is van een godsconcept. Wanneer men de overdracht van generatie op generatie wenst te beklemtonen, kan men kiezen voor de term traditie.

*Mystiek* maakt dan weer deel uit van de kern van de religieuze beleving, en vormt tegelijk de dieptestructuur van een beschaving. Onthouden we daarbij dat het mystieke omvormingsproces als een omkering van de waarneming dient begrepen te worden waardoor men anders in het leven staat. Alles komt in functie te staan van de ‘kern’ van het bestaan: de hogere werkelijkheid.



### 3. Het belang van het ‘metaverhaal’

Zoals in het inleidende hoofdstukje aangehaald, onderstreep ik het belang van religie en spiritualiteit bij de ontwikkeling van kunst in het algemeen, maar in het bijzonder ook in de genese van de kunst bij de drie kunstenaars waarvan sprake.

In zijn publicatie *‘Goddelijke fantasie: over religie, leren en identiteit’* (2000), definieert Pinxten religie in zijn werkdefinitie als volgt: *“het religieuze omvat alle menselijke verbeeldingsactiviteiten die symbolisch invulling geven aan de relatie tussen de particuliere sterfelijke mens en de vermeende realiteit die hem overstijgt, en transgeneratieel aangeleerd wordt. Met andere woorden: het bezig zijn met een heelheid die de eigen tijdruimtelijke beperkingen te boven gaat.”*<sup>99</sup>

Geruggesteund door Pinxten’s definitie, meen ik dan ook te mogen stellen dat ook religie, een bepaalde traditie of filosofie als een dergelijk metaverhaal kunnen beschouwd worden.

De term ‘metaverhaal’ zagen we reeds bij Jean-François Lyotard, filosoof van het postmodernisme, die dit tijdperk kenmerkt aan de hand van haar ‘legitimeringscrisis’ omwille van de teloorgang van dergelijke grote verhalen. Typisch voor het metaverhaal is dat het een totale verklaring verschaft voor de gehele werkelijkheid en de geschiedenis, stelde A. Van den Braembussche reeds.<sup>100</sup>

Meer nog, mijn inziens past ook de mythe in het kader van een dergelijk metaverhaal. Of zoals hoogleraar C. Van Damme in de inleiding van het symposium ‘Hedendaagse kunst en Mythe’ in 1994 in haar inleiding schrijft:<sup>101</sup> *“Vereenvoudigd uitgedrukt kan men stellen dat mythes verhalen zijn omtrent de samenhang tussen mens en wereld, beschrijvingen en verklaringen van een wereldbeeld. Zij formuleren antwoorden op impliciete vragen en betrachtingen met betrekking tot het menselijk bestaan, de cruciale momenten ervan, de problematiek van leven en dood. Mythes presenteren ordening en structuur, maken het leven draaglijk, beheersbaar en zinvol.”*<sup>102</sup>

Om aan te vangen wens ik dan ook de al dan niet, aan- of afwezigheid van het ‘metaverhaal’ bij Francisco de Zurbarán, Mark Rothko en Bill Viola kort te belichten om later, waar toepasselijk dit in de desbetreffende hoofdstukken, extra in de verf te zetten. In dit inleidend hoofdstukje behandel ik nog niet de inhoud van een eventuele religie, traditie of filosofie, maar neem kort de heersende opvattingen en denkbeelden van die tijd in beschouwing. Daarbij wens ik op te merken, dat ik mij bewust ben dat in het geval van Francisco de Zurbarán, en in mindere mate ook in het geval van Mark Rothko, de sluier van Isis ons parten speelt. Doordringen tot de denkwereld, en ook de tijd van de zeventiende-eeuwse Francisco de Zurbarán en de inmiddels overleden Mark Rothko is onmogelijk. Wel is er hun kunst, de stille getuige van hun wereldbeeld, en beschikken we over officiële, geschiedkundige bronnen die deels aan dit euvel verhelpen.

---

<sup>99</sup> PINXTEN H. (2000), p. 13

<sup>100</sup> VAN DEN BRAEMBUSSCHE A.A. (2007b), p. 199

<sup>101</sup> Het internationaal symposium “Hedendaagse kunst en Mythe”, ingericht in het kader van de leerstoel Karel Geirlandt, had plaats aan de Universiteit Gent op 8, 9 en 10 november 1994.

<sup>102</sup> VAN DAMME C. (1996), p. 1

Chronologisch gewijs vang ik aan met een korte schets van de maatschappelijke context van het Spanje in de vroege zeventiende eeuw.

De tijd waarin Francisco de Zurbarán actief was, die van de Contrareformatie, vormt een uitloper als het ware van de hervormingsbeweging van de Kerk die gestart was met het Concilie van Trente (1515-1563).

In het kader van de Contrareformatie bloeide aanvankelijk in de zestiende eeuw de Spaanse visionaire literatuur op. Als amalgaam van diverse invloeden, had zij haar wortels in de ideologie van de Contrareformatie, de Islam, Joodse cultuur en Vlaamse mystiek.<sup>103</sup> Een belangrijk aspect van de religieuze tijdsgeest van de Contrareformatie was de Spaanse mystiek, waarvan het visioen of de visionaire ervaring op haar beurt een belangrijk component vormde.<sup>104</sup>

Voor de ascetische literatuur baarde de Spaanse Inquisitie grote zorgen omwille van haar radicalisme. Om deze onder controle te kunnen houden, ging zij het 'beeld' en meerbepaald de religieuze schilderkunst promoten. De Contrareformatie, zo leek het, had het belang van de schilderkunst bij de beoefening van het geloof herontdekt.<sup>105</sup> Haar taak bestond er dan ook in de visionaire ervaring weer te geven en te verspreiden.<sup>106</sup>

Hiervoor moest zij het wel opnemen tegen verschillende stromingen in de eertijdse mystiek: enerzijds was er de 'positieve' mystiek, met onder meer Teresa van Avila en Ignatius van Loyola, die de rol van schilderijen in de beleving van de godsdienst ondersteunde. Anderzijds was er de 'negatieve' of stille school, het zogenaamde 'quietisme', zoals dat van San Juan de la Cruz en later Miguel de Molinos.<sup>107</sup>

Daar waar men voordien artistieke technieken had geassimileerd van de vroege Vlaamse schilderkunst; Italiaans Maniërisme en barok, voelde men nu de noodzaak aan een eigen, onderscheidende, contemplatieve taal.<sup>108</sup>

Naast de Inquisitie, bepaalde vooraanstaand kunstcriticus en tevens schilder Francisco Pacheco (1564-1644) in detail aan welke regels de iconografie van de religieuze schilderkunst zich diende te houden, in zijn standaardwerk '*Arte de la Pintura*' van 1649; nadat de Italiaanse Vicente Carducho (1576-1638) met zijn '*Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*' in 1633 reeds de toon had gezet.

De twintigste eeuw, het tijdperk waarin zowel Mark Rothko, als Bill Viola actief waren, kenmerkt zich door een algeheel failliet van het geloof in de wetenschappen en de rede.<sup>109</sup> Vooral in het geval van Rothko lijkt het, of met de twee elkaar opvolgende wereldoorlogen, en de aanloop ervan die met een opkomend antisemitisme gepaard ging - wat het gezin Rothkowitz aan den lijve had ondervonden<sup>110</sup> - het dieptepunt van de idealen van de Verlichting werd bereikt.

---

<sup>103</sup> STOICHITA V.I. (1995), p. 8

<sup>104</sup> IDEM (1995), p. 1

<sup>105</sup> IBIDEM

<sup>106</sup> IBIDEM

<sup>107</sup> STOICHITA V.I. (1995), p. 8

<sup>108</sup> IDEM, p. 7

<sup>109</sup> VAN DEN BRAEMBUSSCHE A.A.(2007b), p.112

<sup>110</sup> STEWART J. (2007), p. 210

Met het uitbreken van de tweede wereldoorlog, onderkenden de Abstract Expressionisten ook de crisis in het onderwerp van hun kunst: ze bekeken hun engagement ten aanzien van hun kunst en vroegen zich af wat de rol van de kunstenaar in de maatschappij voorstelde.<sup>111</sup> Barnett Newman, bevriend met Rothko, besliste zelfs tijdelijk op te houden met schilderen, om vervolgens in 1944 de draad weer op te pikken.

Rothko daarentegen beschouwde het schilderen als een 'sociale daad'. Hij zag voor de schilder een 'sociaal achtbaar werk' weggelegd: *'When the artist produces something which is intelligible to himself'*, zo schreef hij in zijn filosofisch traktaat, *'then he has already contributed to himself as an individual, and with the effect has already contributed to the social world (just as we benefit ourselves, and therefore also society, when we eat). When individuals improve themselves, he argued, they automatically improve society because 'the empirical measure of society's welfare is the aggregate good of its constituents'*.<sup>112</sup>

Aan politieke opvattingen had hij als schilder verder geen boodschap, zo lijkt het, gezien hij alleen al met het schilderen een buitengewone sociale daad stelde. Rothko's citaat mag wellicht hoogdravend klinken, doch meen ik hierin een illustratie te zien van zijn persoonlijke overtuiging als kunstenaar zijn wereldbeeld aan de toeschouwer te kunnen communiceren via zijn schilderkunst.

Met de periode waarin Bill Viola actief is, zijn we inmiddels al min of meer vertrouwd: het postmodernisme dat geschetst werd in de traditie van het sublieme bij J.F. Lyotard, het vormt tevens de huidige context waarin we leven.

Zoals kort geschetst in zijn biografie, hebben we kunnen lezen dat Bill Viola een bijzondere aandacht aan de dag legt voor andere religieuze tradities, als het Zenboeddhisme, Hindoeïsme en Soefisme. Op het eerste zicht lijkt het dan ook dat hij voor zijn 'metaverhaal' uit verschillende vaatjes tapt. Toch stootte ik bij mijn onderzoek van zijn kunst op een verrassend nieuw metaverhaal.

---

<sup>111</sup> CLEARWATER B. (2006), p. 39

<sup>112</sup> ROTHKO M. en C. ROTHKO (2004), p. 40

### HOOFDSTUK III. BILL VIOLA'S BEGEESTERING VOOR HET MEDIUM VIDEO

#### 1. Een bewuste voorkeur

*'New organs of perception come into being as a result of necessity, therefore, increase your necessity so that you may increase your perception'.*

Jalalludin Rumi (1207-1273)

Video ontstaat als kunstvorm simultaan met de videodocumentaire in 1966, wanneer Sony de Portapak-camera op de commerciële markt brengt.<sup>113</sup> Omwille van de buitengewone flexibiliteit van video – bij film nog onbestaand – wordt het nieuwe medium al snel door kunstenaars opgepikt. Dit resulteert enerzijds in wat Hans Belting, een 'iconoclastische' benadering noemt, waarbij het individuele beeld wordt opgelost en klassieke verhaallijnen worden doorbroken, en anderzijds aldus Rosalind Krauss, in meer 'narcistische oefeningen', waarbij kunstenaars video aanwenden voor het registreren van hun performances.<sup>114</sup> Zo gebruikt Bruce Nauman vanaf 1968 video in zijn atelier op de Westkust, terwijl Les Levine datzelfde jaar in New York met het medium actief is. Keith Sonnier volgt in 1969, en wat later vele anderen zoals Richard Serra, Vito Acconci, John Baldessari, Joan Jonas en Peter Campus.<sup>115</sup>

Van bijzonder belang voor de kunst van Bill Viola zijn kunstenaars als Bruce Nauman, Nam June Paik, Peter Campus, maar ook musicus David Tudor.<sup>116</sup>

Bruce Nauman's inzicht in het medium video als spiegel van *realtime* zal een grote invloed op Viola's eerste installaties hebben die psychologisch en sculpturaal zijn opgevat.<sup>117</sup>

Aan zijn samenwerking met de Koreaanse videopionier Nam June Paik, houdt Viola het inzicht over van de ongrijpbaarheid en chaos van het begrip 'tijd', en een diep respect voor de technologie. Paik's invloed uit zich verder op een dieperliggend niveau in een gevoeligheid voor transculturaliteit.<sup>118</sup>

Met Peter Campus heeft Viola de aandacht voor de psychologie van de perceptie gemeen. Viola's eerste installaties onderzoeken immers onderwerpen als realiteit, zelfbewustzijn en zelfreflectie.<sup>119</sup>

De op chaos gebaseerde muziek van Tudor en zijn gebruik van voorwerpen die voorhanden zijn, zullen Viola beïnvloeden in zijn transformatieve gebruik van beelden ontleend aan de werkelijkheid.<sup>120</sup> Daarnaast geeft Tudor hem het inzicht dat geluid als materie is die zich laat sculpteren.<sup>121</sup>

Het gemak waarmee de videocamera opgenomen kan worden om ermee de wereld in te stappen en beelden te registreren, vormt één van de karakteristieken van de nieuwe videotechnologie die Viola van bij aanvang fascineren.<sup>122</sup> Viola hield er immers aanvankelijk

---

<sup>113</sup> WALSH J. (2003), p. 26 en tevens gezien in de colleges 'Beeldstrategieën van film, fotografie en videokunst' gedoceerd door Robrecht Vanderbeeken tijdens het academiejaar 2008-2009.

<sup>114</sup> IBIDEM

<sup>115</sup> ROSS D.A. (2006), p. 20

<sup>116</sup> IDEM, pp. 27-28

<sup>117</sup> IDEM, p. 28

<sup>118</sup> IDEM, p. 21

<sup>119</sup> IDEM, p. 27

<sup>120</sup> ROSS D.A. (1998), p. 20

<sup>121</sup> SYRING M. L. (1993), p.25

<sup>122</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 217

niet van om beelden in scène te zetten, wat met *The Greeting* in 1995 en zijn latere werken drastisch zal veranderen.

In de beginfase van zijn oeuvre spreekt hem bijgevolg in het bijzonder de ‘ontologische’ of ‘zijnsstatus’ van het beeld aan.<sup>123</sup> Dit staat in schrill contrast met de huidige evolutie, waar digitale bewerkingen het steeds moeilijker maken het camerabeeld van een gemanipuleerd computerbeeld te onderscheiden, aldus de kunstenaar zelf.<sup>124</sup>

Viola’s vroege werk uit de periode 1973-1979, bestaat dan ook uit video-opnames waarin hij experimenteert met de mogelijkheden en de typische karakteristieken van het medium exploreert. In de opnames die hij later groepeerd onder de noemer ‘structurele video’, zien we de kunstenaar zelf in actie.<sup>125</sup> Opnames van een schreeuwende Viola, Viola die een geweer afvuurt op Wall Street of van slaap beroofd voor de camera zit, zijn enkele voorbeelden hiervan.<sup>126</sup> **(afb. 1) en (afb.2)**

In een aantekening uit 1976 propageert de kunstenaar video vooralsnog als een medium tot zelfcommunicatie.<sup>127</sup> Die op zichzelf gerichte aandacht spruit voort uit zijn studie van oude Hinduteksten, waarin het ideaal van de zelfvervolmaking wordt vooropgesteld, tevens een hoofdgedachte in het Zenboeddhisme.<sup>128</sup> Na 1979 zal de kunstenaar zijn aandacht meer op de buitenwereld richten.<sup>129</sup>

Van bij het begin van zijn oeuvre, toont de kunstenaar ook bijzondere aandacht voor de ruimtelijke aspecten van het medium, wat zich vertaalt in ruimtevullende video-installaties als *Room for St. John of the Cross* (1983) en *Science of the Heart* (1983).<sup>130</sup>

Medio jaren 1970 en begin jaren 1980 breiden de technische mogelijkheden van video uit: de beeldkwaliteit verbetert en ook het monteren van beelden zoals bij film, wordt in 1974 mogelijk.<sup>131</sup>

Aan zijn eerste montage van videobeelden met pc in 1976, houdt Bill Viola een holistisch inzicht over.<sup>132</sup> Digitale pc’s en software technologie zijn gebaseerd op het principe van het tekstverwerkingsprogramma dat toelaat volledige structuren te corrigeren en te bewerken vooraleer het document af te drukken. In de videopraktijk vertaalt zich dit in het inzicht dat zijn videokunst al bestaat en de videobeelden afgewerkt zijn vooraleer ze geprojecteerd worden.<sup>133</sup>

Door steeds in een omgeving te werken waar hij contact houdt met de nieuwste technologie - als videotechnicus voor de studio, Art/Tapes/22 in Firenze; als artist-in-residence van 1976 tot 1981 verbonden aan het WNET labo in New York en tijdens zijn uitwisselingsprogramma in 1980-81 aan het Sony-laboratorium waar hij toegang heeft tot de spitstechnologie -

---

<sup>123</sup> VIOLA B. (1995), p. 279

<sup>124</sup> IBIDEM

<sup>125</sup> SYRING M. L. (1993), p. 21

<sup>126</sup> WALSH J. (2003), p. 27

<sup>127</sup> SYRING M. L. (1993), p. 20

<sup>128</sup> WALSH J. (2003), p. 25

<sup>129</sup> SYRING M. L. (1993), p. 20

<sup>130</sup> NEUMAIER O. (2004), p. 47

<sup>131</sup> WALSH J. (2003), p. 27

<sup>132</sup>“Een holistische intuïtie vat de realiteit op als fundamenteel één. Dat wil zeggen dat alle fenomenen als deel van een homogene werkelijkheid gezien worden”. PINXTEN H. (2000), p. 62

<sup>133</sup> VIOLA B. (1995), p. 101

vervolmaakt Bill Viola zich in de montage van zowel videobeelden als geluid.<sup>134</sup> Dergelijke kwaliteiten zijn reeds subtiel aanwezig in de video-installatie *Room for St. John of the Cross* (1983) of in de schreeuw van het meisje in *Anthem* (1983)(afb. 3), en zullen zijn latere vakmanschap kenmerken.<sup>135</sup> Daarnaast onderzoekt de kunstenaar eigenschappen van geluid en akoestiek in live performances en video-installaties als *Il Vapore* (1975) en *He Weeps For You* (1976).<sup>136</sup> (afb. 4) en (videofragment *He Weeps for You*)

Het inzicht in het medium, vertaalt zich in het statement dat Viola vanaf de jaren 1980 met zijn videowerk brengt: dat video in staat is datgene te tonen wat we met het oog niet kunnen waarnemen.<sup>137</sup> In 1992 zal hij er de tentoonstelling 'Unseen Images' aan opdragen die hij in Düsseldorf brengt.

Door middel van technieken als slowmotion, close-up of de montage van verschillende beelden over elkaar heen, weet hij dit inzicht bij de toeschouwer over te brengen.<sup>138</sup>

Mede aan de basis van dit inzicht ligt zijn studie van dichters en mystici uit verschillende tradities: steeds weer stellen zij dat de wereld zoals we die waarnemen, slechts een wereld van verschijnselen is.<sup>139</sup>

Daarnaast constateert Viola fascinerende gelijkenissen tussen eeuwenoude praktijken en de moderne videotechnologie. In het concept van de symbolische weergave van de goddelijke drie-éénheid, zoals bijvoorbeeld in de Indiase tantraleer, met haar antropomorfe of visuele voorstelling, de 'yantra' of het geometrisch-energetische diagram, en de 'mantra' of de sonische weergave van het goddelijke doorheen recitatie en zang, ziet hij vormelijke gelijkenissen met de videotechnologie: hetzelfde elektronische signaal wordt een beeld wanneer het aan een videomonitor wordt gekoppeld, een energiediagram wanneer verbonden met een oscilloscoop en een geluidssequentie wanneer aangesloten op een audiosysteem.<sup>140</sup> (afb. 5)

## 2. Technische eigenschappen en expressiemogelijkheden van video

Ook al associeert de toeschouwer video vooral met het (bewegende) beeld, toch leunt video als medium dichter bij geluid aan dan bij film. Aan de basis van het medium ligt immers de geluidsofname of geluidsregistratie. Een videocamera zet immers, net zoals een microfoon, fysische energie om in elektronische impulsen. In die zin moet video als muziek beschouwd worden,<sup>141</sup> en is dus sterk verschillend van het medium film dat zich kenmerkt door het fotografisch procédé, waarbij licht chemisch en mechanisch op een drager wordt gefixeerd. Het videobeeld zelf wordt gevormd door een patroon van staande golven van elektrische energie, een vibrerend systeem samengesteld uit verschillende frequenties – zoals elk voorwerp dat resonanceert.

Het beeld dat we vroeger op een beeldbuis te zien kregen, is eigenlijk het spoor van verschillende bewegende lichtpuntjes van een golf elektronen die tegen de achterkant van het

---

<sup>134</sup> FREELAND C.A. (1999), p. 4

<sup>135</sup> IBIDEM

<sup>136</sup> WALSH J. (2003), p. 25

<sup>137</sup> SYRING M. L. (1993), p. 21

<sup>138</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 195

<sup>139</sup> IBIDEM

<sup>140</sup> VIOLA B. (1995), p. 106

<sup>141</sup> [http://www.haunhofvenison.com/en/#page=home.artists.bill\\_viola](http://www.haunhofvenison.com/en/#page=home.artists.bill_viola). Laatst geraadpleegd op 2 juni 2009, pp. 21-22

scherm opbotsen, waarbij hun fosforlaagje opgloeit. Een ‘stilstaand’ videobeeld bestaat dus eenvoudigweg niet. Het eigenlijke materiaal van het videobeeld is dan ook deze constant bewegende elektronenbundel, gegenereerd door de videocamera of recorder. Het onderscheid tussen vormen en lijnen in het beeld, is eigenlijk het tijdsaspect, namelijk het openen en sluiten van bepaalde ‘venstertjes’ die de tijdelijke activiteit van de elektronengolf aanduiden. Een videobeeld is dus een ‘levend’, dynamisch energieveld; een vibratie die als een vaste vorm verschijnt omdat het ons visueel vermogen te boven gaat om dergelijke fijne tijdsneden te onderscheiden.<sup>142</sup>

#### a. Iconische beeldvorming en beeldimpact

Doorheen zijn traject als videokunstenaar is Viola, naar eigen woorden, blijven geloven in de kracht van beelden.<sup>143</sup> Aanvankelijk speelt hij in zijn oeuvre dan ook die kracht uit, door in zijn vormtaal te focussen op het beeld. Dit vertaalt zich in videowerken op cinematografische schaal in (combinatie met) een dramatische geluidsomgeving.

De bedoeling van de kunstenaar bestond erin de toeschouwer in het beeld te laten opgaan, en aan diens intuïtie te appelleren.<sup>144</sup> Volgens hem is een beeld er immers toe in staat op een directe, diepgaande manier aan te spreken en zodoende een wezenlijke verandering te bewerkstelligen. Sleutelbegrip hiertoe is de ‘beleving’, vervolgt Viola. Benaderen we de dingen vanuit kennis, zoals wij dat in het Westen steeds hebben gedaan, dan komen we bij ‘informatie’ uit. Kiezen we voor beleving, dan komen we er met een rijkere, subjectieve ervaring uit. Dit vormt, aldus Viola, het belangrijkste onderscheid tussen de benadering van kennis in het Oosten en in het Westen.<sup>145</sup>

Bijgevolg ligt de kracht van het beeld voor Viola niet zozeer in haar representatie van de werkelijkheid, maar eerder in haar belang als artifact, als resultaat van de innerlijke beleving.<sup>146</sup>

Dit inzicht koppelt Viola aan de traditie van het icoon.<sup>147</sup> Zowel in het Oosten als in het Westen is men vertrouwd met deze notie van het beeld als sacraal voorwerp. Bij een icoon is de status belangrijker dan de puur fysische eigenschappen. Zo kan een icoon een beeld zijn dat haar kracht dankt aan haar gebruik als cultusobject. Het gold als het hoogste streven van het beeldende kunstwerk en vormde zodoende de graadmeter van een kunstwerk in de grote tradities, als het Boeddhisme, Hindoeïsme en Christendom, aldus Viola.<sup>148</sup>

Bij het icoon staat ook de tijdloze dimensie voorop: het is haar mythische of religieuze kracht die van belang is. Een beeld wordt een icoon door haar inhoudelijke betekenis of door haar cumulatief gebruik (wat telkens een soort herbevestiging is van haar intrinsieke kracht). Deze onze vertrouwde, christelijke notie van het beeld is eigenlijk een voortzetting van een animistisch, heidens wereldbeeld bij oude, tribale gemeenschappen, verduidelijkt Viola.<sup>149</sup> Viola’s fascinatie voor het beeld, en nog meer voor het icoon, situeert zich in de relevantie die

---

<sup>142</sup> Voorgaande technische informatie in deze paragraaf vormt een parafrase van VIOLA B. (1995), p. 158

<sup>143</sup> HYDE L. en B. VIOLA (1998), p. 150

<sup>144</sup> IBIDEM

<sup>145</sup> HYDE L. en B. VIOLA (1998), p. 150

<sup>146</sup> FREELAND C.A. (1999), p. 4

<sup>147</sup> VIOLA B. (1995), p. 199

<sup>148</sup> IBIDEM

<sup>149</sup> IBIDEM

deze behoudt door eeuwenlang dezelfde te blijven. Daarbij geeft ze vorm aan eeuwige waarheden, en benadert bijgevolg dus zelf het eeuwige.<sup>150</sup>

Vinden we hier aansluiting bij wat Bart Verschaffel als ‘neomythisch’ bestempelt in enkele werken van de kunstenaar. Volgens Verschaffel “(..) *reactiveert Viola de archaische rest die in het beeld zelf schuilt*”.<sup>151</sup> Doordat een beeld telkens een andere wereld representeert, als een eindeloze spiegeling, onderkent Verschaffel hierin de basisbetekenis van deur of drempel. “*Het beeld is immers zelf één der oudste sacrale en magische plaatsen: elk beeld opent op een andere wereld, elke spiegeling of verdubbeling opent op een andere ruimte en tijd. Viola hergebruikt systematisch deze basisbetekenis van het beeld als deur en drempel; en zijn ‘scenario’s’ houden dikwijls niet meer in dan het laten opduiken, naderen, zich vertonen, en dan wijken en verdwijnen van een figuur of een verschijning.*”<sup>152</sup>

i. Beeldimpact en *Memoria* (2000) (afb. 6).

Zo groepeerde Verschaffel videowerkjes als *Memoria* (2000) onder deze noemer.<sup>153</sup>

Gebaseerd op de ‘*Vera Icona*’ van Francisco de Zurbarán (afb. 7), in het Zweedse Nationalmuseum in Stockholm, onderstreept deze installatie het belang van het beeld als icoon.

In Viola’s video-installatie zien we op een zijden doek de projectie van het gelaat van een man extreem vertraagd uit een achtergrond van beeldruis verschijnen en wijken. Dit beeld roept onmiskenbaar referenties op aan de iconografie van de *Vera Icona*, de afdruk van het gelaat van Christus op de sluier van Veronica. Verschaffel herkent opnieuw in het langzaam naar voor treden en wijken van de voorstelling de basisbetekenis van het beeld als deur of drempel. Ook connotaties met geboren worden en wedergeboorte en de cyclus van eeuwige terugkeer zijn hier niet ver weg.<sup>154</sup>

Het belang van het beeld wordt bijkomend onderstreept door de slowmotionstechniek.

Of zoals Verschaffel het formuleert: “*Het beeld is voor Viola geen reproductietechniek, maar een shortcut naar ‘the visual world inside of us’ en zelfs een magisch middel.*”<sup>155</sup> Het beeld is, aldus Verschaffel, één der oudste sacrale en magische plaatsen.<sup>156</sup>

De kracht van het beeld wordt tevens benadrukt in de theorie die Stoichita, zoals we later zullen zien, formuleert in relatie tot het visioen: “*Visionary ecstasy is the experiencing of an image that takes over the body of the seer.*”<sup>157</sup>

ii. Close-up en *Dolorosa* (2000) (afb. 8)

Ook in *Dolorosa* past Viola slowmotion toe, naast die andere kunstgreep die de aandacht van de toeschouwer vasthoudt: de close-up.

Dit digitale tweeluikje maakt op zijn beurt deel uit van de ‘The Passions’-reeks, waarin de kunstenaar voor het eerst gebruik maakt van LCD-schermen zoals we die kennen bij laptops.<sup>158</sup> Toen Bill Viola in wachtruimtes van luchthavens vaststelde hoe mensen in het

<sup>150</sup> VIOLA B. (1995), p. 200

<sup>151</sup> VERSCHAFFEL B. (2009), p. 126

<sup>152</sup> IBIDEM

<sup>153</sup> VERSCHAFFEL B. (2009), p. 126

<sup>154</sup> IBIDEM

<sup>155</sup> IDEM, p. 123

<sup>156</sup> IDEM, p. 126

<sup>157</sup> STOICHITA V.I. (1995), p. 199

<sup>158</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 203



scherm van hun laptop opgingen, besloot hij in zijn kunst kleinere formaten te hanteren. Daar waar hij, zoals we eerder zagen, er voordien naar streefde de toeschouwer in zijn werken te laten opgaan door voor monumentale formaten te opteren.<sup>159</sup> Door een gelijkaardige hoge beeldkwaliteit voorop te stellen en met kleinere formaten, kon hij immers eenzelfde immersie bij de toeschouwer bekomen.<sup>160</sup> Zo hebben LCD-schermen als kwaliteit scherpe, gedetailleerde luminueuze beelden te leveren, die de vroege paneelschilderkunst merkwaardig dicht benaderen.<sup>161</sup>

Dit dubbelportret van een lijdende man en vrouw, opgevat in de vorm van een diptiek, is dan ook gebaseerd op een *Mater dolorosa* en *Christus met doornenkroon* van Dieric Bouts (1410-1475). De jonge, roodharige vrouw en de mediterrane getinte donkerharige man – hedendaagse acteurs – lijken bij momenten elkaar in hun verdriet te bevestigen, maar reageren dan weer onafhankelijk van elkaar.

In close-up en vertraagd moeten we het verdriet van elk van hen aanschouwen, waarbij er ons geen detail ontgaat. Bij wijlen slaat de vrouw haar roodomrande ogen op, terwijl de man smachtend of met gesloten ogen zijn verdriet verbijt. Als toeschouwer kunnen we niet anders dan gefascineerd blijven toekijken. Verschaffel vergelijkt hierbij Viola's gebruik van slowmotion met de meditatietechniek, die er tevens in bestaat de aandacht te focussen.<sup>162</sup> Het gevolg is dat men als het ware bij de voorstelling verwijlt, zoals de oude meesters dit deden.

Bill Viola vergelijkt het gebruik van close-up met een evolutie in de Westerse beeldende kunst, waarvan de oorsprong in de 15<sup>e</sup> eeuw ligt, de periode waaruit hij put voor zijn reeks. Schilders uit de 15<sup>e</sup> eeuw isoleerden hun protagonisten, van wie het publiek wist wie ze voorstelden uit hun historische en bijbelse context. Hierdoor kon men zich beter in hun situatie inleven, gezien de voorstelling gespeend bleef van bijkomende narratieve details.<sup>163</sup> Ook Viola's personages krijgen geen verhaallijn mee. We worden enkel met hun emoties geconfronteerd, welke aanzetten tot empathie.

Dit toont overeenkomsten met een spirituele praktijk, aangemoedigd door Thomas à Kempis en Gert Grote, middeleeuwse auteurs en beiden vertegenwoordigers van de *Devotio Moderna*, die erin bestond om te mediteren bij een voorstelling van een lijdende Christus, van bijvoorbeeld een Dieric Bouts of Antonello da Messina.<sup>164</sup> Uit de literatuur begreep Viola dat dit een wijdverbreide, en krachtige praktijk was.

#### b. Suggestie van transformatie en metamorfose en *The Reflecting Pool* (1977-79) (afb. 9)

Voor Viola vormt het medium video geenszins een alternatief voor de traditionele media in de kunst om de realiteit te representeren.<sup>165</sup>

Met video bewegen we ons volgens hem op het vlak van de filosofie, gezien filosofie in het geding is van zodra we met een representatie van de werkelijkheid te maken hebben buiten onszelf die door de maatschappij als 'waar' wordt beschouwd.<sup>166</sup>

<sup>159</sup> WALSH J. (2003), p. 38

<sup>160</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 203

<sup>161</sup> VERSCHAFFEL B. (2009), p. 128

<sup>162</sup> IDEM, p. 129

<sup>163</sup> WALSH J. (2003), p. 40

<sup>164</sup> IBIDEM

<sup>165</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 208

<sup>166</sup> IBIDEM

Video representeert daarenboven de mogelijkheid om op een ongebruikelijke, transformatieve manier de wereld waar te nemen.<sup>167</sup>

Het eigenlijke doel van de kunstenaar is dan ook een verhoogd bewustzijn te realiseren; iets wat het gevoel vertaalt van wat de Amerikaanse godsdiensthistoricus Mircea Eliade (1907-1986) “*het sacrale als een element in de bewustzijnsstructuur*” noemt.<sup>168</sup>

Door zijn cameragebruik – in de vorm van kadreering, door uit de hand te filmen of door de captatie van gereflecteerd licht – weet Viola in die realiteit in te grijpen en zijn videobeelden zodoende een transcendente kwaliteit mee te geven.<sup>169</sup> Vertraagde beelden van een volksstam in trance, desolate landschappen met grazende dieren of natuurfenomenen, zoals in de videotape *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986) (afb.10), ontstijgen hun documentaire karakter, en tilt hij naar het niveau van een revelatie.<sup>170</sup> Hierin schuilt deels de kracht van zijn videokunst: door hun ritme, herhaling en verloop fungeren zijn videowerken als meditatiestructuren en karakteriseren zijn videowerken als dusdanig.<sup>171</sup>

Liever nog koppelt Viola zijn videobeelden aan sacrale symbolen die de innerlijke geest belichamen, bij voorkeur uit andere culturen, zoals zandmandala's of Zen-cirkels. Als resultaat van een innerlijke beleving, fungeren deze beelden als artefact of afdruk.<sup>172</sup> (afb.11) Viola meent dan ook dat iemand als Carl Gustav Jung (1875-1961) met zijn archetypenleer als een soort visuele archeologie van de geest van wereldculturen, een zeer krachtig model gesteld heeft voor de kunstpraxis.<sup>173</sup>

Voor de notie van de transformatieve kracht van beelden op het individu, in de vorm van een healing of een groeiproces – een basisgedachte bij oude culturen – weet Viola bijzonder te raken: kunst als (een vorm) van kennis(ler) en niet enkel als esthetische praktijk. Daarbij verwijst Bill Viola specifiek naar het Isenheimaltaar van Matthias Grünewald waarvan het picturale programma tot doel had zieken te genezen.<sup>174</sup>

Viola dicht dus het medium video de specifieke en unieke kwaliteit van *transformatie* (of omvorming) toe, wat ook een term is die meermaals opduikt in de context van de mystiek. Transformatie is een beweging die we kennen uit de natuur in de metamorfose van de vlinder, of jaarringen in het hout van bomen of de celdeling van een embryo, en die zich kenmerkt als een graduele overgang van de ene vorm in de andere, en tevens tijdsafhankelijk is.<sup>175</sup>

Omwille van deze specifieke aard, laat het medium video in tegenstelling tot film, geen knippen in sequenties of montage toe, aldus Viola.<sup>176</sup>

Begrippen die intrinsiek naar deze bewegingsvorm verwijzen in de kunst van Bill Viola duiken meermaals in besprekingen van zijn video's en video-installaties op. Omschrijvingen als ‘ontwikkelen’, ‘verschijnen en verdwijnen’ en ‘stadia’, duiden op deze beweging, aldus de kunstenaar.<sup>177</sup> Het gebruik van deze specifieke mogelijkheid van het medium video, benut Viola zowel bij de creatie van zijn beelden als in zijn vormentaal, zoals we later zullen zien.

---

<sup>167</sup> FREELAND C.A. (1999), p. 2

<sup>168</sup> VIOLA B. (1995), p. 174

<sup>169</sup> JUDSON W.D. (1995), p. 30

<sup>170</sup> IBIDEM

<sup>171</sup> MELCHER R. (2000), p. 20

<sup>172</sup> FREELAND C.A. (1999), p. 4

<sup>173</sup> HYDE L. en B. VIOLA (1998), p. 146

<sup>174</sup> WALSH J. (2004), p. 25

<sup>175</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 217

<sup>176</sup> IBIDEM

<sup>177</sup> IBIDEM

Bill Viola is er zich van bewust, en zo kon ik het persoonlijk ook ervaren met *Dolorosa* (2000) en de videofilm *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986), dat zijn kunst niet bestaat in de materialiteit van de video-installatie of in het videobeeld zelf, maar vooral in de herinnering en de ervaring die de toeschouwer bijblijven.<sup>178</sup>

Daar waar kunst in Westerse musea vooral een esthetische of educatieve functie vervult, leerde hij in het Oosten kunst ook te gebruiken. Een inzicht dat hij verwierf toen hij een vrouw voor een sculptuur van Kannon – de Boeddhistische belichaming van medelijden – in het Suntory Museum in Tokio zag bidden. Toen begreep hij dat kunst erin bestaat de wijsheid door te geven van in het leven te staan. In het geval van de Japanse vrouw in het museum, met medeleven.

Een dergelijke transformatie beoogt hij ook met zijn kunst: een ervaring mee te geven die op een persoonlijke, subjectieve manier doorleefd wordt.<sup>179</sup> Viola wijt dan ook de (volgens hem) bedenkelijke kwaliteit van heel wat hedendaagse kunst aan de teloorgang van deze praktijk.

In een (vroeg) video als *The Reflecting Pool* (1977-79) (**videofragment Reflecting Pool**) wordt water metaforisch opgevat. De titel verwijst naar reflecties in water die een wereld van “virtuele beelden en indirecte waarnemingen” zijn, aldus de kunstenaar.<sup>180</sup>

Met deze video wou Viola de oorspronkelijke idee van het doopsel, als reinigingsproces en het doorbreken van de illusie, uitdrukken. Daarbij staat water symbool voor geboorte, wedergeboorte maar ook de dood.

De video speelt zich op een zomerse dag af aan de rand van een rechthoekige vijver in het midden van een bos. Het groene decor wordt nog versterkt door haar reflectie in het water. We horen naast vogelgezang, en het ruisen van de bladeren, het geluid van kabbelend water en een vliegtuig dat hoog in de lucht overvliegt. Uit het bos verschijnt een man – de kunstenaar – die op de rand van het waterbassin gaat staan. Na enkele seconden springt hij, waarbij hij de foetushouding aanneemt. Zijn sprong bevriest echter in de lucht. Na enige tijd lost het beeld van de man op, terwijl zijn reflectie in het donker wordende water verwijlt. Even later zien we hem plots de vijver uitstappen en de site verlaten. (**afb. 12**)

De man die uit het gebladerte naar voor treedt, staat voor onze individuatie – een proces van differentiatie, uit een niet nader bepaalde, natuurlijke grond, zo licht de kunstenaar toe.<sup>181</sup>

De spiegeling van het water verwijst naar de werkelijkheid die een illusionaire, vergankelijke wereld is, als reflecties in het wateroppervlak. Net zoals in Plato’s grot krijgen we de echte werkelijkheid niet te zien.<sup>182</sup>

De essentie van deze video rust, aldus de kunstenaar, in de sprong van het individu in het water. Deze verbeeldt het moment van *transformatie*, dat haar oorsprong vindt in de beslissing van het individu op te geven. Het refereert enerzijds naar de dood, maar ook naar het loslaten van de dingen.<sup>183</sup>

---

<sup>178</sup> VIOLA B. (1995), p. 173 “The most important place where my work exists is not in the museum gallery, or in the screening room, or on the television, and not even on the video screen itself, but in the mind of the viewer who has seen it.”

<sup>179</sup> WALSH J. (2006), p. 91

<sup>180</sup> WALSH J. (2003), p. 46

<sup>181</sup> BELLOUR R. en B. VIOLA (1985), p. 97

<sup>182</sup> IBIDEM

<sup>183</sup> BELLOUR R. en B. VIOLA (1985), p. 97

Vanuit Viola's fascinatie voor Oosterse tradities, is het interessant op te merken dat in Japan reflecties op water er als de meest elementaire spiegel worden gezien.<sup>184</sup> Het diepe respect voor water in Aziatische culturen komt voort uit haar kenmerkende dualiteit van vernietiging en reiniging.<sup>185</sup> Ook bij Viola moeten we deze sprong niet zozeer als een eindpunt begrijpen, maar als een deel van een groter geheel, namelijk de cyclus van leven, dood en wedergeboorte.<sup>186</sup> Water symboliseert er tevens wijsheid en goddelijke inspiratie, wat het Boeddhisme in essentie is. Enerzijds is er de vergankelijkheid van alle verschijnselen aan deze zijde, maar tegelijk verwijst het naar verlichting die door iedereen bereikt kan worden.<sup>187</sup> In het Boeddhisme bestaat er geen zijn, maar een eeuwig vloeien van het dharma (het juiste handelen) in een ononderbroken ontstaan en vergaan als voortdurende transformatie van datzelfde dharma. Transformatie vormt de motor van deze cyclus, zodat er niet zozeer sprake is van een specifiek moment van wedergeboorte.<sup>188</sup> Voor Viola is (het medium) video als water: het verbeeldt de cyclische tijd, omdat het videobeeld, net als water, het gevolg is van een voortdurend transformatieproces.<sup>189</sup>

### c. Introductie van de tijdsdimensie

#### i. Tijd en *Catherine's Room* (2001)

*“More than the camera, the monitor, the video recorder, and so on, I would say that time is the fundamental basis, the actual raw material of my work”.*<sup>190</sup>

Zoals blijkt uit het citaat van Viola, vormt tijd de basiscomponent van videokunst: het is de 'hardware' waarmee de videokunstenaar werkt. Inzicht in dit principe, ligt aldus Viola dan ook de basis voor het welslagen als videokunstenaar.<sup>191</sup> Niet de beelden dus vormen de essentie van het medium. De eigenlijke essentie, ook al is die nauwelijks waarneembaar, is tijd. Deze manifesteert zich pas van zodra je met bewegende beelden werkt. Als toeschouwer voelen wij dit inzicht meer dan dat wij dit zien.<sup>192</sup>

Net als Nam June Paik, één van Viola's leermeesters, kwam ook Viola via de elektronische avant-garde muziek bij het medium video terecht.

De samenwerking met David Tudor vormt dan ook de basis van Viola's inzicht in de tijdsstructuur en de ritmiek van acties.<sup>193</sup> Hij leert er als het ware met tijd te beeldhouwen. De kunstenaar stelt dan ook dat het op het tijdsniveau is, dat een videowerk slaagt of faalt.<sup>194</sup>

Als levende wezens, zo merkt Viola op, zijn ook wij creaties van de tijd. Enkel de mens kent door zijn hoger bewustzijn de notie tijd. We zijn in staat te anticiperen, en herinneringen op te

<sup>184</sup> ZBIKOWSKI D. (2000), p. 32

<sup>185</sup> IDEM, p. 24

<sup>186</sup> IBIDEM

<sup>187</sup> IDEM, p. 25.

<sup>188</sup> IDEM, p. 28

<sup>189</sup> IDEM, p. 28

<sup>190</sup> VIOLA B. (1995), p. 278

<sup>191</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 199

<sup>192</sup> IBIDEM

<sup>193</sup> OBIGANE A. (2006), p. 166

<sup>194</sup> IBIDEM

roepen, wat een verlenging van het eigen bewustzijn betekent in de tijd.<sup>195</sup> Hierdoor zijn wij ons tevens bewust van onze sterfelijkheid, die vervat zit tussen de polariteit van geboren worden en sterven. Dit bewustzijn karakteriseert onze *conditio humana* en conditioneert ons. Video, als tijdsmedium, maar ook het bewegende beeld, hebben eenzelfde fragiel tijdelijk bestaan, meent Bill Viola: beelden worden immers gecreëerd, er wordt hen een bestaan gegeven, maar met een eenvoudige druk op de knop, kunnen ze weer verdwijnen.<sup>196</sup>

Voor Viola betekent de komst van het bewegende beeld in de beeldende kunst, sinds de tweede helft van de twintigste eeuw, de integratie van een vierde dimensie.<sup>197</sup> Sinds dan zijn voor hem beelden in de kunst gekoppeld aan tijd. Een mijlpaal, die hij vergelijkt met de ontdekking van het lineair perspectief door Brunelleschi en Alberti in de late vijftiende eeuw.<sup>198</sup>

Otto Neumaier koppelt hier enkele interessante inzichten aan.<sup>199</sup> Wij moeten er ons als toeschouwer van bewust zijn dat videokunst eenzelfde temporele beleving vraagt als een muzikaal stuk of theater. Het volstaat dus niet (langer) om een blik te werpen op het videowerk om te claimen het werk gezien te hebben. Daarvoor moeten we immers de hele projectie doorlopen. De video-installatie zet echter omwille van haar plaats in de ruimte en haar relatie tot andere kunstwerken in de tentoonstellingsruimte de toeschouwer ertoe aan te denken dat één blik voldoende is om het videowerk te begrijpen, vervolgt hij. Neumaier constateert tevens dat het lijkt dat de toeschouwer meer geduld over heeft voor een video op televisie dan in een tentoonstellingsruimte. Daarnaast moet een videowerk ook de tijd gegund worden om op de toeschouwer in te werken. De kijker moet de wereld van het videowerk binnen stappen, wat tijd vraagt.<sup>200</sup> Dit vraagt nog meer tijd in het geval van een spirituele oefening, wat elk videowerk van Viola toch is, meent hij. Meer nog, de tijd om het stuk ten volle te doorgronden, overstijgt zelfs de duur van één werk. Daarvoor moet het kunstwerk meermaals bekeken worden.

Ook Viola's gebruik van water in zijn kunst, geldt als een fundamenteel tijdssymbool. Water als oermythe geldt immers wereldwijd als symbool voor het cyclische denken, merkt D. Zbikowski op.<sup>201</sup>

Viola's inzicht in het medium video en het concept tijd, resulteerde in de reeks 'The Passions'.

Deze reeks werken stelt de meest extreme emoties in hun pure vorm voor, waarbij hij de oorsprong ervan – en verdriet/het lijden in het bijzonder – onderzoekt en naar de bron van de emotie peilt. Hiervoor gebruikte Viola het concept van een reeks.<sup>202</sup>

Emoties omschrijft Viola als tijdsvormen in het leven, net als een verhaallijn kenmerken ze zich door hun gradatie en verandering.<sup>203</sup> Elke emotie kent een beginpunt, catharsis en nawee, of het klassieke, Aristoteliaanse drama in een bijzonder gecompliceerde vorm. Zoals emoties

---

<sup>195</sup> VIOLA B. (1995), p. 278

<sup>196</sup> IBIDEM

<sup>197</sup> Viola situeert dit omslagpunt niet in de 19<sup>e</sup> eeuw met de opkomst van de cinema, gezien hij het specifiek over het elektronische beeld heeft en haar toepassingen in de hedendaagse kunst.

<sup>198</sup> IBIDEM

<sup>199</sup> NEUMAIER O. (2004), p. 58

<sup>200</sup> IDEM, p. 59

<sup>201</sup> ZBIKOWSKI D. (2000), p. 30

<sup>202</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 199

<sup>203</sup> IBIDEM

in ons dagelijks leven, werkt de tijdsvorm bij video op hetzelfde onbewuste niveau, aldus Viola.

Met deze reeks introduceerde Viola tevens een totaal nieuw soort technologie in zijn kunst, namelijk het plasmascherm.<sup>204</sup>

### *Catherine's Room* (2001) (afb.13)

*Mijn dochter, bouw voor jezelf twee cellen. Ten eerste een werkelijke cel, zodat je niet vaak hoeft rond te lopen en overal praatjes aan te knopen, tenzij dat nodig is of je het uit liefde voor je naaste doet. En bouw jezelf vervolgens een spirituele cel die je altijd mee kunt nemen, de cel van de ware zelfkennis. Daar zul je de wetenschap van Gods goedheid jegens jou vinden. In werkelijkheid zijn dit twee cellen in één en wanneer je leeft in de één moet je ook leven in de ander; anders wordt de ziel wanhopig of hoogmoedig. Als je slechts vertoeft in zelfkennis zou je wanhopig worden; als je slechts vertoeft in de kennis van God, zou je tot hoogmoed worden verleid. Het één moet samengaan met het ander en op die manier zul je de volmaaktheid bereiken.*  
Catharina van Siena<sup>205</sup>

De notie tijd speelt in de video-installatie *Catherine's Room* op heel wat niveaus.

Deze bestaat uit een sequentie van vijf, kleine plasmaschermen gebaseerd op een laat veertiende-eeuwse predella met voorstellingen uit het leven van de heilige Catharina van Siena van de Italiaans Renaissancekunstenaar Andrea di Bartolo (afb. 14).

De oorspronkelijke predella behandelt de stigmatisatie van Catharina. Gezien het nooit in Viola's bedoeling lag om oude kunst in een nieuw medium her op te voeren, vormt oude kunst veelal een vertrekpunt, zoöok deze predella.<sup>206</sup> De titel, *Catherine's Room*, refereert onmiskenbaar aan Catharina van Siena, de veertiende-eeuwse heilige. In di Bartolo's werk spraken vooral de voorstelling van een vrouw alleen in haar beslotenheid en vooral de innerlijke kracht van dit beeld Viola aan.<sup>207</sup> Het historische fundament van dit werk, situeert zich voor hem vooral in de continuïteit van de kamer zelf, een veelgebruikte voorstelling bij de oude meesters. Het onderstreept tegelijkertijd het tijdselement – het eigenlijke sleutelement van de installatie.<sup>208</sup>

Het digitale veelluik biedt ons een blik in de kamer van een vrouw die eenvoudige, dagdagelijkse handelingen verricht. Deze zijn licht vertraagd en simultaan op de beeldschermen te zien. De vrouw begint haar dag met yogaoefeningen en eet een appel. Daarnaast zien we haar met een naaiwerkje onder het raam zitten, vergezeld van een vaasje met witte lelie.(afb. 15). Op het middelste beeldscherm speelt een writer's block de vrouw, achter haar schrijftafel gezeten, parten. Wanneer de avond valt, steekt ze een zee van kaarsen aan. Bij nacht legt ze zich te slapen. Haar slaaphouding doet vreemd aan, en vertoont reminiscenties met een opgebaarde.

Naast de scherpe en fluweelzachte kwaliteit van de beelden - een troef van de nieuwe plasmatechnologie - vallen de geometrie van de architectuur in het beeldvlak en het frame waarin het werkje vervat zit op. Met deze installatie lijkt Viola de oude predella-schilderkust

---

<sup>204</sup> IDEM, p. 197

<sup>205</sup> HUXLEY A. ( 2004), p. 171

<sup>206</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 211

<sup>207</sup> IBIDEM

<sup>208</sup> IDEM, p. 212

een nieuw elan te geven. Tegelijk vertoont de installatie als verhalende frescocyclus en in uitvergrootte vorm, opvallende gelijkenis met een ‘storyboard’ (een reeks tekeningen of foto’s van nog op te nemen scènes) in de film, een hedendaagse kunstvorm.<sup>209</sup>

Viola’s fascinatie voor middeleeuwse polyptieken met hun ‘meervoudige voorstellingen’ kent een hedendaagse vertaling in dit kunstwerkje, waarbij diens experimenten uit de beginjaren van de videokunst opnieuw van pas kwamen. Zo (her)gebruikt hij technieken die hij in de jaren 1970 toepaste bij zijn installaties met verschillende beeldschermen (multi-monitor installations). Daarbij werden in een sculptuur van schermen, live-beelden en geregistreerde beelden ingepast.<sup>210</sup>

Tevens roept de installatie referenties op aan het middeleeuwse getijdenboek of brevier. Viola creëert hier een hedendaagse getijdencyclus, waarbij de handelingen gespreid over de dag, van zonsopgang tot zonsondergang, als een ritueel volbracht worden.<sup>211</sup>

Merken we ook op, dat volgens Bart Verschaffel ook traagheid, of de manier waarop Catherine haar handelingen volbrengt, nadrukkelijkheid creëert en waarde legt in elk detail.<sup>212</sup>

In de installatie speelt het begrip ‘tijd’ op drie niveaus tegelijk. De tijd van Catherine’s handelingen is de tegenwoordige tijd, ook wel ‘realtime’ genoemd. Daarnaast worden de taferelen op de vijf schermen simultaan vertoond, wat ‘parallele tijd’ heet, die we slechts recent sinds de ontwikkeling van communicatietechnologie kunnen ervaren, bijvoorbeeld in een telefoongesprek met iemand aan de andere kant van de wereld, illustreert Viola.<sup>213</sup>

Op een derde niveau is er de ‘natuurtijd’, een tijdsdimensie die het menselijke bestaan overstijgt, maar ingebed is in agrarische culturen en beschavingen, aldus de kunstenaar.<sup>214</sup>

Het venstertje in de kamer van Catharina laat twee tijdseenheden zien die naast elkaar bestaan: enerzijds zien we de dagcyclus waarin het ochtendlicht, het volle daglicht, de zonsondergang en nacht elkaar over de vijf panelen opvolgen. Anderzijds is er de seizoenscyclus van de natuurtijd, verbeeld door de tak met voorjaarsbloesems op het beeldscherm uiterst links, de tak met de enkele herfstbladeren op het middelste beeldscherm en gevolgd door de kale wintertak op het aanpalende beeldscherm. Door het venster in het laatste paneel gaapt een zwarte leegte: ‘the place beyond time’.<sup>215</sup>

Daarbij doorloopt Catherina tevens verschillende levensfasen: van jeugd naar volwassenheid tot de dood, of hoe de natuurtijd zich in onze eigen lichamen manifesteert.<sup>216</sup>

---

<sup>209</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 211

<sup>210</sup> IDEM, p. 212

<sup>211</sup> Gedachte gesuggereerd door Hans Belting in BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 211

<sup>212</sup> VERSCHAFFEL B. (2009), p. 198

<sup>213</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 214

<sup>214</sup> IBIDEM

<sup>215</sup> IBIDEM

<sup>216</sup> IBIDEM

## ii. Slow-motion en *The Greeting* (1995)

Technieken als *slowmotion* en *close-up* gaan terug op de beginjaren van de film en zijn krachtige middelen om een emotionele respons te evoceren. Pioniers van de film gebruikten slowmotion in hun effectenrepertoire en voor droomachtige sequenties, vooral nadat Sergei Eisenstein (1898-1948) en Dziga Vertov (1896-1954) de poëtische toon hadden gezet.<sup>217</sup> Maar zoals Verschaffel stelt, ervaren we door slowmotion de werkelijkheid op een andere manier.<sup>218</sup> Viola die tijd als water ziet waarin we leven, meent dat hoe meer je tijd vertraagt hoe beter je de ‘materie’ tijd ervaart.<sup>219</sup>

In *The Greeting* (1995) (afb. 16) past Viola slowmotion opvallend toe.

Het werk maakt deel uit van de vijfdelige video-installatie ‘Buried Secrets’ die Bill Viola maakte voor het Amerikaanse paviljoen bij zijn deelname aan de Biënnale van Venetië in 1995. De eerste vier zalen toonden vertrouwd werk. Het vijfde werk daarentegen vormde een totaal nieuw concept en kreeg als titel *The Greeting* (*De Begroeting*) mee.<sup>220</sup>

Voor dit werk stond een *Visitatie* (1528-1529) model van de Italiaanse Maniërist Pontormo (1494-1557). De *Visitatie* stelt de ontmoeting tussen Maria en haar nicht Elisabeth voor, die elkaar het heuglijke nieuws van hun zwangerschap meedelen.

In Viola’s kunstwerk, zien we een levensgrote, kleurrijke projectie waarop, in een bijzonder trage slowmotion, drie vrouwen elkaar begroeten.

Op het eerste zicht doet de projectie (dan ook) als een helder verlicht schilderij aan, doch na enkele seconden zien we de protagonisten bijzonder traag bewegen. Viola voert deze scène op in een hedendaagse, seculiere setting, al dragen de figuren kledij die bijbels aandoet.

Aanleiding tot deze scène was een ontmoeting op straat door hem waargenomen vanuit zijn wagen aan een stoplicht. Viola’s bedoeling bestond er dan ook in met dit werk de essentie van een sociale ontmoeting bloot te leggen. Twee vrouwen zijn in gesprek verwickeld. Met de komst van een derde vrouw wordt een sociale dynamiek op gang gebracht. Hij toont de wisselende emoties van blijdschap, en onbehagen waarmee dit gepaard gaat. Door deze uiterst trage slowmotion worden geleidelijk gevoelslagen blootgelegd die anders onopgemerkt blijven.<sup>221</sup>

*The Greeting* was een totaal nieuwe ervaring voor de kunstenaar, en had een blijvende invloed op de aard van zijn kunst. Voor het eerst moest hij acteurs casten en regisseren, en het werk van een volledige crew coördineren.

Ook het thema was totaal nieuw: voor het eerst komt er een verhaallijn aan te pas, waarbij de kunstenaar zich op een script baseert dat de beeldtaal, formaat, licht en kleurbehandeling uit de vroeg-Italiaanse en Noordelijke schilderkunst overneemt.<sup>222</sup> Daarom rekent Verschaffel dergelijke werken in het oeuvre van de kunstenaar dan ook tot de ‘tableaux vivants’. *The Greeting* vormt het eerste werk in deze categorie.<sup>223</sup>

Met deze hedendaagse ‘annunciatie’, de aankondiging van een nieuw leven, ligt het thematisch dan weer in de lijn van Viola’s kunstwerken die de ‘conditio humana’ behandelen.

---

<sup>217</sup> WALSH J. (2003), p. 39

<sup>218</sup> VERSCHAFFEL B. (2009), p. 198

<sup>219</sup> WAINWRIGHT J. (2004), p. 123

<sup>220</sup> ZEITLIN M.A. (1995), p. 53

<sup>221</sup> WALSH J. (2003), p. 30

<sup>222</sup> VERSCHAFFEL B. (2009), p. 127

<sup>223</sup> IBIDEM



Interessant is op te merken hoe Viola's videokunst naadloos op de schilderkunst aansluit. *The Greeting* wordt trouwens in een verticaal kader geprojecteerd, net als een schilderij. Niet alleen maakt de kunstenaar gebruik van een premoderne tijdsduur maar door de toepassing ervan in de herwerking van een schilderij van een oude meester, pleit hij voor de continuïteit van media in de beeldende kunst doorheen de tijd.<sup>224</sup>

Viola wil met het heropvoeren van oude meesterwerken deze belichamen en een nieuwe adem geven. Met deze herinterpretatie wil hij ze een spirituele dimensie verlenen. Daarom is er geen sprake van een breuk tussen de verschillende media, maar juist een voortzetting in de tijd, aldus de kunstenaar.<sup>225</sup>

Een bijkomend spiritueel aspect is, volgens Marilyn Zeitlin, dat Viola's gebruik van slowmotion de toeschouwer bewust maakt van het vertragen van de geest tegen de impuls de toevloed aan informatie te consumeren.<sup>226</sup>

### 3. De fascinatie voor de mystieke taal van het medium

Omwille van zijn voortrekkersrol en als instigator van het medium video tot volwaardig artistiek medium – hij kreeg reeds meermaals het epitheton 'Rembrandt van de videokunst' toebedeeld – schrijft Bill Viola zich in de Avant-garde in. Wanneer hij video oppikt, geldt dit immers als een radicaal nieuw medium, dat geen voorgeschiedenis kent, en losstaat van andere media als schilderkunst, beeldhouwkunst, fotografie en zelfs film.<sup>227</sup>

Viola heeft zichzelf lang beschouwd als een kunstenaar die buiten elke traditie stond. Bij nader inzien, omschrijft hij zich eerder als deel van een alternatieve, dieperliggende traditie los van enige stijl- of vormcategorie. Doorheen zijn verre reizen en zijn studie van oude filosofieën en religies, is Viola zich bewust geworden van een spirituele traditie uit de antieke oudheid, door Aldous Huxley de '*Philosophia Perennis*' genoemd.<sup>228</sup> Deze filosofie vormt de basis van alle wereldreligies, en vormt zodoende de connectie tussen het Oosten en het Westen.<sup>229</sup>

Grosso modo stelt zij dat het goddelijke schuilgaat achter alle verschijnselen. Enkel in een zuivere, contemplatieve toestand kan deze intuïtief aangevoeld worden, los van de rede.<sup>230</sup> Het inzicht dat de rede bij contact met het goddelijke verstek moet laten gaan, vormt de essentie van de '*Via negativa*'. De '*Via negativa*' duidt het goddelijke als onbenoembaar, niet te verwoorden en als onvatbaar in haar dimensie. Oosterse tradities noemen dit het nirvana of het brahman. Het enige wat het individu rest is te geloven en te trachten van binnenuit God te benaderen. De '*Via negativa*' situeert dan ook het goddelijke in het individu zelf: het is er terug te vinden onder de vorm van (universele) liefde.

Deze intuïtie staat in contrast met de '*Via positiva*' die de Christelijke kerk als instituut sinds eeuwen propageert. De '*Via positiva*' dicht het goddelijke positieve, menselijke kwaliteiten en transcendente eigenschappen toe in de vorm van 'de Zoon van God', 'de Vader in de hemel' of het 'alwetende' en de 'barmhartige'.

---

<sup>224</sup> WAINWRIGHT J. (2004), p. 111

<sup>225</sup> IDEM, p. 123

<sup>226</sup> ZEITLIN M. A. (1995), p. 57

<sup>227</sup> HYDE L. en B. VIOLA (2003), p. 154

<sup>228</sup> IDEM, p. 157

<sup>229</sup> IBIDEM

<sup>230</sup> TEN GROTENHUIS E. (2004), p. 169

De ‘*Via negativa*’ is, aldus de kunstenaar – en daar staat ook zijn eigen kunstenaarsschap voor – de twijfel, het niet-weten dat aan elke creatieve daad voorafgaat en aan de basis ligt van elk nieuw kunstwerk, en het besef en het vertrouwen in het resultaat achteraf.<sup>231</sup>

Met de titel van zijn boek ‘*Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1974-1994*’, alludeert hij trouwens met het ‘lege huis’ op deze traditie van de ‘*Via negativa*’.<sup>232</sup>

Daarnaast was de studie van de tradities van dichters en mystici een dankbaar hulpmiddel bij het werken met het medium video: zij voorzagen hem immers van de taal om te verwoorden wat hij registreerde.<sup>233</sup> Eén van de rode draden in deze tradities is de idee dat alles wat wij zien, slechts een wereld van verschijnselen is. Inzicht in en het begrip van de zintuiglijke waarneming zal toelaten tot de dieperliggende verbanden door te dringen.<sup>234</sup>

Viola vergelijkt trouwens de positie van de kunstenaar in de maatschappij – in zijn rol van buitenstaander, criticus en profeet – met die van de mysticus of de sjamaan in andere culturen.<sup>235</sup> Mystici, als een San Juan de la Cruz en Meister Eckhart, hielden er een eigen visie op na die sterk verschilde met de gesettelde waarden in de maatschappij waarin zij leefden. Dit karakteriseert volgens hem ook de positie van de kunstenaar.<sup>236</sup>

Hun vermogen het visionaire te zien, is tevens wat ook video als medium kenmerkt.<sup>237</sup> Zoals eerder aangehaald is video technisch er immers toe in staat het niet-zichtbare zichtbaar te maken. Als medium vormt video dan ook de verbinding tussen het visionaire en de waarneembare wereld, zo stelt de kunstenaar.<sup>238</sup>

---

<sup>231</sup> HYDE L. en B. VIOLA (1998), p. 157

<sup>232</sup> WEEVERS A. (2004), p. 44

<sup>233</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 195

<sup>234</sup> IBIDEM

<sup>235</sup> SYRING M. L. (1993), p. 26

<sup>236</sup> HYDE L. en B. VIOLA (2003), p. 157

<sup>237</sup> SYRING M. L. (1993), p. 26

<sup>238</sup> IBIDEM

## HOOFDSTUK IV. DE ONTWIKKELING VAN EEN METAVERHAAL. IMPACT VAN OOSTERSE INSPIRATIE, HET TRADITIONALISME EN DE PHILOSOPHIA PERENNIS

### 1. Too Far East is West

In dit hoofdstukje worden enkele bronnen uit het ‘Oosten’ toegelicht die van belang waren voor Viola’s kunst.

Bill Viola, beoefenaar van Oosterse tradities als het Zenboeddhisme, kwam via publicaties van D.T. Suzuki en Srilankaans kunsthistoricus en wetenschapper A.K. Coomaraswamy, beiden Oosterse geleerden die lange tijd in het Westen actief waren of er opgroeiden, bij de Westerse religiositeit terecht.

Deze Aziatische intelligentsia legden zich toe op de studie van de Westerse geschiedenis en zochten naar mogelijke connecties met hun tradities. In hun studie van de Westerse filosofie constateerden zij opvallende gelijkenissen tussen hun Oosterse filosofie en Westerse mystici. Zij schreven over Meister Eckhart, San Juan de la Cruz, Hildegard von Bingen en Plotinus, figuren waar Bill Viola niet meteen mee vertrouwd was, maar ook over Plato en Aristoteles.<sup>239</sup> Deze namen stonden symbool voor een manier van denken eigen aan het Oosten, maar hier in het rationalistische Westen vaak miskend. Voor Viola betekende dit een revelatie van de eigen Westerse godsdienstgeschiedenis.

Viola noemt deze inbreng van oude Oosterse kennis in het Westen dan ook een mijlpaal, welke hij vergelijkt met het (her)ontsluiten van het Griekse gedachtegoed in Europa dankzij vertalingen van Islamitische teksten tijdens de Moorse overheersing in Spanje.<sup>240</sup>

Daarnaast refereert hij in interviews stevast naar de dertiende-eeuwse Soefi-dichter Jalalludin Rumi, die zijn kunst blijvend inspireert.

#### a. Jallaludin Rumi (1207-1273) en de gesluisde werkelijkheid

Eén van de voornaamste inspiratoren voor Viola’s kunst is de dertiende-eeuwse Perzische Soefi-dichter Jalalludin Rumi, mysticus en grondlegger van de orde der draaiende Derwischen in Konya (Anatolië, Turkije).

Het Soefisme, een mystieke vorm van de Islam, zou aldus Annemarie Schimmel (1922-2003) expert in de Islamwetenschap, in de achtste eeuw ontstaan zijn uit een streng ascetische beweging die de goddelijke liefde als hoogste doel stelde.<sup>241</sup> Volgens het Soefisme manifesteert het Goddelijke zich in alles wat bestaat. Alleen is de werkelijkheid als een sluier die alles bedekt en zijn wij niet in staat die naakte werkelijkheid met onze ogen te doorgronden.<sup>242</sup>

Jalalludin Rumí is vooral gekend als auteur van het hermetische dichtwerk ‘*Masnavi*’ (‘*Geestelijke coupletten*’) (1258-1273), dat ongeveer zesentwintigduizend verzen telt, en ook wel “de Koran in het Perzisch” wordt genoemd.<sup>243</sup> Bill Viola citeert herhaaldelijk uit de ‘*Masnavi*’.

---

<sup>239</sup> VIOLA B. (1995), p. 283

<sup>240</sup> IDEM, p. 244

<sup>241</sup> Het Soefisme, afgeleid van het Perzische ‘suf’, wat wol betekent, verwijst naar het ascetengewaad van de aanhangers. SCHIMMEL A. (2001), p. 27

<sup>242</sup> IDEM, p. 28

<sup>243</sup> IDEM, p. 7

De structuur van het werk - alle verhalen, parabels en anekdotes die Rumi tot aan zijn dood in 1273 vertelde - oogt vrij onlogisch: net zoals de Arabische kunst, zo ontvouwen zich ook de verhalen van de 'Masnavi', stelt Schimmel.<sup>244</sup>

De klassieke Arabische dichtkunst inspireerde ook de grote mystici van de Middeleeuwen, die zich nauwgezet hielden aan de regels van de traditionele Arabische poëzie. De kennis ervan vormde in de Islamitische Middeleeuwen immers een noodzakelijk onderdeel van de intellectuele opvoeding.<sup>245</sup>

Zo refereert Rumi in het derde en vierde boek van de 'Masnavi,' aan het gedachtegoed van Ibn Arabi.<sup>246</sup> En ook aan de 'Ihya' ulum ad-din', 'het doen herleven van de wetenschappen van de religie', van al-Ghazali, het standaardwerk van gematigde mystiek, ontleent Rumi talrijke verhalen in dichtvorm voor zijn *Masnavi*, lezen we bij Schimmel.<sup>247</sup>

Ook al is zijn werk diep geworteld in de traditie van de Islam, toch heeft Rumi's boodschap een universele betekenis: de overweldigende ervaring van de goddelijke liefde.<sup>248</sup> Zijn dichtkunst in de vorm van parabels en verhalen zijn niets dan de versluiering van het onuitsprekelijke, goddelijke mysterie en liefde.<sup>249</sup>

Rumi hield bijzonder veel van muziek en dans: muziek zet ook aan tot dansen. Voor Rumi ligt juist de oorsprong van alle dingen in de dans.<sup>250</sup> Net zoals een atoom dat om zijn eigen as draait, draaien de atomen op hun beurt om de zon, op hun plaats gehouden door haar magneetveld. Wie de werveldans van de Derwischen aangaat, laat de aantrekkingskracht van de aarde achter zich en kan aldus een hoger bestaansniveau bereiken.<sup>251</sup>

De dag na het overlijden van Rumi in 1273, zou er een *Sama* of *Derwishdans* plaats gehad hebben van verschillende religieuze groeperingen bij zijn mausoleum, de latere 'groene koepel'.<sup>252</sup> Pas in de jaren na Rumi's dood werden de regels van de orde der Derwischen vastgelegd. Zo bestaat de geestelijke vorming van een leerling erin duizend en één dag te dienen alvorens een echte *Mevlevi* te worden. De *Sama* of *Derwishdans* verwerd tot een kunstvorm die aanvangt met een drievoudige, feestelijke begroeting om vervolgens met vier verschillende draaibewegingen de toenadering tussen de mens en het goddelijke te symboliseren.<sup>253</sup>

De *Sama* symboliseert tevens het dichtwerk van Rumi die via zijn dichtkunst zijn leer van de hemelse genade overdroeg op de mensen en via hogere muziek, de goddelijke liefde mochten ontvangen.<sup>254</sup>

Sommige verzen uit de dichtkunst van Rumi vormden de aanzet tot video-installaties. Zo was het onderstaande vers van Rumi inspiratie voor de video-installatie *Il Vapore* (1975)<sup>255</sup> (**afb. 4**) Ze staat voor de éénheid van micro- en macrokosmos, uitgedrukt in het Soefisme en in alle traditionele filosofieën.

---

<sup>244</sup> IBIDEM

<sup>245</sup> IDEM, p. 26

<sup>246</sup> IDEM, p. 20

<sup>247</sup> IDEM, p. 26

<sup>248</sup> IDEM, p. 8

<sup>249</sup> IDEM, p. 18

<sup>250</sup> IDEM, p. 39

<sup>251</sup> IBIDEM

<sup>252</sup> IDEM, p. 20

<sup>253</sup> IBIDEM

<sup>254</sup> IDEM, p. 24

*Though water be enclosed in a reservoir  
Yet air will absorb it, for it is its supporter;  
It sets it free and bears it to its source,  
Little by little, so that you see not the process.  
In like manner, this breath of ours by degrees  
Steals away our souls from the prison house of earth.*<sup>256</sup>

Net zoals Rumi moedigt Viola aan tot de essentie van de dingen door te dringen, zoals Rumi ook zijn leerlingen aanzette doorheen de oppervlakkige verschijningsvormen in de wereld te kijken, door te stellen: “*Break the wineglass and fall towards the glassblower’s breath*”.<sup>257</sup> Eenzelfde raad gaf Viola mee aan enkele kunstenaars, curatoren en leerkrachten van een paneldiscussie die de titel droeg ‘*Contemporary Art: Intent and Interpretation*’.<sup>258</sup> Hij pleit er immers voor het hermetische karakter van hedendaagse kunst te doorbreken en weer op zoek te gaan naar de bron van kunst.

Een tweede video-installatie die aan de dichtkunst van Rumi ontsproot, is *The veiling* (1995). De installatie is opgebouwd uit een reeks opgehangen sluiers waarop de projectie de moeizame toenadering tussen een man en een vrouw verhaalt. Vanzelfsprekend verwijzen de sluiers en de titel van het werk naar de sluier die over de werkelijkheid ligt en ons verhindert tot de essentie door te dringen. Viola stelt met dit kunstwerk tevens het toenemende individualisme in onze maatschappij in vraag.<sup>259</sup>

#### b. D.T. Suzuki (1870-1966) en de pure ervaring

Na een verblijf van anderhalf jaar in Japan (1980-1981), waar hij in het Zenboeddhisme geïnitieerd werd door meester Daien Tanaka, verdiept Viola zich bij zijn terugkeer in de Verenigde Staten in de publicaties van D.T. Suzuki, de Japanse Zenleraar en lekenbroeder.<sup>260</sup>

Suzuki verbleef als tiener elf jaar in de Verenigde Staten, tot hij in 1891 naar Tokio trok en er aan de Waseda University ging studeren. Hij nam er tevens lessen in het Zenboeddhisme aan het Kamakura City klooster Engakuji, dat onder leiding stond van abt Shaku Soen. Deze laatste vertegenwoordigde het Zenboeddhisme op het Parlement van Wereldreligies in Chicago in 1893.

Abt Soen bracht Suzuki in contact met de Amerikaanse industrieel, Paul Carus, die een bijzondere interesse voor Oosterse filosofie en religie aan de dag legde. Suzuki ging uiteindelijk een samenwerking aan met Carus in de vorm van een vertalingsproject. Hiervoor verbleef Suzuki van 1897 tot 1908 in Illinois, wat de talrijke publicaties in de Verenigde Staten van D.T. Suzuki verklaart.

Na een doorreis via Europa, keerde Suzuki in 1909 naar Japan terug, huwde er in 1911 de Amerikaanse Beatrice Erskine Lane en begon er opnieuw Engels te onderrichten.

---

<sup>255</sup> Gezien ik deze vroege video-installatie nooit zag, ben ik niet in staat deze te beschrijven. Beschrijvingen in catalogi zijn steevast vrij ingewikkeld. Ik hoed mij er dan ook voor mij aan een beschrijving te wagen.

<sup>256</sup> VIOLA B. (1995), p. 38

<sup>257</sup> IDEM p. 172

<sup>258</sup> Dit betrof de National Art Education Association conferentie in Los Angeles op 9 april 1988. Onderwerp van het debat was ‘Can contemporary art be explained and interpreted, and what is the role of the artist’s intentions in such efforts?’ VIOLA B. (1995), p. 169

<sup>259</sup> MORGAN D. (2004), p. 101

<sup>260</sup> VIOLA B. (1995), p. 283

In 1921 kreeg hij een leerstoel in Boeddhistische filosofie aangeboden aan de Otani Universiteit in Kyoto, waar hij sterk beïnvloed raakte door zijn collega en filosoof, Nishida Kitaro (1875-1945), de belangrijkste twintigste-eeuwse geleerde in Westerse filosofie in Japan. Diens boek *'A Study of Good'* was van bijzonder belang voor de introductie van de Westerse filosofie in Japan.

Met het boek introduceerde Nishida tevens het begrip van de 'pure ervaring'. Hij beklemtoonde de 'pure', 'onbemiddelde' en 'niet-dualistische' ervaring boven het gebruik van rituelen en het aanleren van doctrines.

Voortbouwend op het werk van Nishida, omschreef Suzuki de 'pure' of 'directe' ervaring als hét kenmerk bij uitstek van de Aziatische religie, en van het Zenboeddhisme in het bijzonder. Na zijn actieve loopbaan aan de Otani Universiteit in 1950, keerde Suzuki onder de auspiciën van de Rockefeller Foundation naar New York terug, om er aan diverse colleges en universiteiten het Boeddhisme en Zen te onderwijzen. Suzuki bleef lesgeven, publiceren en rondreizen tot aan zijn dood in 1966.<sup>261</sup>

Suzuki's invloed in de Verenigde Staten was vooral in de jaren 1950 en 1960 opvallend. Hij beklemtoonde in het Westen vooral het transhistorische en transcendente karakter van het Zenboeddhisme. Daarbij benadrukte hij haar niet-intellectuele natuur die losstaat van rituelen en onderstreepte tevens haar iconoclastische aard.<sup>262</sup> Daarnaast vatte hij het Zenboeddhisme in vier stelregels samen: overdracht van kennis gebeurt buiten de geschriften, deze kennis is niet afhankelijk van woord noch letters, ze spreekt op een directe manier de ziel aan, ze maakt het elkeen mogelijk zijn ware aard te ontdekken en het Boeddhisme te bereiken.<sup>263</sup> Het succes van het Zenboeddhisme in het Westen, vooral vanwege haar klemtoon op de spirituele ervaring en het neerhalen van institutionele vormen, heeft het volgens E. Ten Grotenhuis te danken aan het feit dat het Westen blind was voor haar eigen bronnen, die eenzelfde boodschap predikten.<sup>264</sup>

Suzuki en zijn jongere collega Shin'ichi Hisamatsu, plaatsten ook de hele Japanse kunst en cultuur in context van Zen, Zen was de basis voor zowat alle Japanse kunst, bijvoorbeeld het inkschilderen. Deze notie zou vooral de Abstract Expressionisten en de Atlantische School uit het Noordwesten van de Verenigde Staten beïnvloeden. Zij gebruikten Zen-noties in hun denken en weergave.<sup>265</sup>

Het is vooral de notie van de 'pure ervaring' die diepe indruk op Viola heeft nagelaten en de basis vormt van *Hatsu-Yume, Reflecting Pool, The Passions, Chott-el-Djerid*.<sup>266</sup>

Viola had deze 'pure ervaring' immers zelf in Japan mogen ervaren bij het aanleren van het sumi-e schilderen bij Zen-meester Daien Tanaka. Japans inkschilderen vereist zowel controle

---

<sup>261</sup> Alle biografische informatie in deze paragraaf over D.T. Suzuki werd ontleend aan TEN GROTENHUIS E. (2004), pp. 163-164

<sup>262</sup> IDEM, p. 165

<sup>263</sup> IBIDEM

<sup>264</sup> IBIDEM

<sup>265</sup> IDEM, p. 166 Ik denk hierbij aan de Action Painters, zoals een Jackson Pollock. Van belang is op te merken dat ik hier geen verband zie met de kunst van Mark Rothko, die tot de Colorfield Painting wordt gerekend.

<sup>266</sup> Hoewel ik 'Reflecting Pool' meermaals heb gezien, en eerder ook besprak, kan ik de notie van de pure ervaring daarin niet onderschrijven. Ik meen deze eerder op te merken in zijn videotape *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986), waar ik een belangrijke gelijkenis met de stillevens van Zurbarán meen te constateren, zoals ik later zal toelichten.

als spontaneïteit. Suzuki associeert dan ook het ‘opzetloze’ of ‘doelloze’ van het inkschilderen, met de Zen-gedachte.<sup>267</sup>

In verband met de videowerken *Reflecting Pool* (1977-1979) en *Chott-el-Djerid* (1979) noteerde Viola:<sup>268</sup>

*This sense of seeing – or seeing the sense of an object – is what I have been after. I have sensed ... that intense unrelenting camera vision can be compared to concentrated vision, which heralds a shift in consciousness ... The object doesn't change, you do. This is what is behind the Buddhism brought from India to China to Japan – this is exactly what the suiboku-ga (ink) painters were doing. They painted rocks, grasses, a heron – yet these things shone with a light that penetrated far deeper than their pictorial form or even their concepts conveyed by the viewer's words. This is pure seeing.*

In de hierna volgende paragraaf wordt nader ingegaan op de ‘pure ervaring’ in de videotape *Hatsu-Yume* (1981).

*Hatsu-Yume (First Dream)* (1981)(afb. 17) en (videofragment **Hatsu-Yume 1 tot Hatsu-Yume 4**)

De videotape *Hatsu-Yume* is het resultaat van een rondreis door Japan tijdens zijn verblijf als ‘artist-in-residence’ aan de Sony Corporation Atsugi-fabriek in 1980-81. De titel van het werk verwijst naar de Japanse traditie van de ‘eerste droom op nieuwjaarsnacht’ die het geluk van de dromer voor de komende maanden voorspelt.<sup>269</sup>

Bill Viola gebruikt de metafoer van de droom voor zijn reis door Japan als basis voor de film. De film, geconcipieerd als een ‘roadmovie’, omvat een hele dag van het ochtendgloren tot diep in de nacht, een trip van het platteland tot in de stad, van licht naar donker.

Zoals de kunstenaar in zijn notitie aanhaalt, roepen de gefilmde beelden tevens associaties op met de dood. Duisternis brengt hij in verband met de dood, die wij angstvallig uit het leven trachten te bannen met artificieel licht. Zoals een vis water nodig heeft, zo zijn wij afhankelijk van licht.

Het traject van de reis die aanvangt in Honshu, een eiland in het uiterste Noorden van Japan, was arbitrair. Viola liet zich leiden door belangrijke symbolen: een heilige boom met linten behangen die een kolonie witte slangen huisvestte, het nachtelijk vissen op inktvis, tempels en heiligdommen.<sup>270</sup>

We zien traag verglijdende beelden van het Japanse landschap, schilderkunstig gefilmd met aandacht voor licht en kleur, waardoor Viola er bijzonder goed in slaagt de geest van een bepaalde plaats te evoceren. Hiertoe maakt Bill Viola gebruik van een cameratechniek ontleend aan de experimentele film: de camera in eerste persoon (first-person camera).<sup>271</sup>

---

<sup>267</sup> IBIDEM Het schilderen met water en Oost-Indische inkt laat immers geen correcties toe, zoals in het geval van het schilderen met olie. Penseelstroken in inkt en water kunnen niet uitgewist of overschilderd worden.

<sup>268</sup> Aantekening uit 1980. VIOLA B. (1995), p. 79

<sup>269</sup> OBIGANE A. (2007), p.174

<sup>270</sup> IBIDEM

<sup>271</sup> IDEM, p.175

De camera doet daarbij dienst als oog, en er wordt niet vanuit een vast camerastandpunt gefilmd. De videotape heeft dan ook geen verhalende narratieve structuur, zoals zo vaak in Hollywoodfilms. Het resultaat is een sterke beleving van *Zijn*, een verhoogde vorm van Bewustzijn, zoals Bill Viola dit met kapitalen verwoordt.<sup>272</sup> Zo lijkt het bijvoorbeeld, wanneer de camera door een bamboebos loopt, dat de toeschouwer dit innerlijk beleeft en in zijn belevingswereld door het bos loopt. Hij wordt zodoende het oog van de camera. Dit is de zogenaamde notie van 'pure seeing', ter illustratie van de aangehaalde notie van het Zenboeddhisme volgens Suzuki: de 'pure ervaring'.

Over *Hatsu-Yume* maakte Viola volgende notitie:

*I was thinking about light and its relation to water and to life, and also its opposite – darkness or the night and death. I thought about how we have built entire cities of artificial light as refuge from the dark.*

*Video treats light like water – it becomes a fluid on the video tube. Water supports the fish like light supports man. Land is the death of the fish. Darkness is the death of man.*

-1981<sup>273</sup>

- c. Ananda K. Coomaraswamy (1877-1947) en de onderlinge verbondenheid van wereldreligies en – tradities

Ananda Coomaraswamy, geboren op Sri Lanka uit een Tamil vader en een Engelse moeder, groeide op in Kent, waar hij een Engelse opvoeding genoot. Na zijn universitaire studie in Geologie en Plantkunde, en zijn doctoraat aan het University College, werd hij in 1902 hoofd van het Ceylon Mineralogical Survey.<sup>274</sup>

Zijn ommekeer van gevestigd geoloog naar Amerikaans kunsthistoricus en Traditionalist, situeerde zich in het 'verlichtingsmoment' dat hij in 1904 had toen hij in Groot-Brittannië een Indische vrouw met kind in het straatbeeld opmerkte, beiden in Engelse kledij die hun bekering tot het Christendom moest voorstaan. Het 'onnatuurlijke' en 'absurde' effect dat dit bij hem resorteerde, stuwde hem in de richting van het Ceylonees nationalisme.<sup>275</sup>

In 1906 stichtte Coomaraswamy de Ceylon Social Reform Society, die een culturele en nationale heropleving tot doel had. De Ceylon Social Reform Society stierf echter een stille dood.

Inmiddels had Coomaraswamy zich verdiept in oude kunst en architectuur. Vanuit zijn affiniteit met William Morris' Arts & Crafts-beweging, organiseerde hij een eerste tentoonstelling van Ceylonees ambachtswerk in 1906. Bij zijn terugkeer in 1908 naar het Verenigd Koninkrijk, publiceerde hij zijn eerste boek '*Medieval Sinhalese (Ceylones) Art*' en gaf hij een voordracht '*The Relation of Art and Religion in India*' op het derde Internationale Congres van de Godsdienstgeschiedenis.<sup>276</sup>

In 1910 nam Coomaraswamy het op voor de status van Indische kunst, in een controverse die in de Engelse kranten woedde. De deelname van het Britse leger aan de Eerste Wereldoorlog

---

<sup>272</sup> IBIDEM

<sup>273</sup> VIOLA B. (1995), p. 80

<sup>274</sup> SEDGWICK M. (2004), p. 51

<sup>275</sup> IBIDEM

<sup>276</sup> IDEM, p. 52



en een mogelijk oproepingsbevel, deden Coomaraswamy ervoor kiezen in 1914 naar de Verenigde Staten uit te wijken.

In 1917 werd Coomaraswamy tot curator van het Museum voor Schone Kunsten in Boston benoemd. In die hoedanigheid publiceerde hij heel wat wetenschappelijke artikels over Indische kunst.<sup>277</sup> Na zijn curatorschap in 1931, focuste hij in zijn publicaties op India en de Middeleeuwse periode in Europa, waarvan hij in een comparatief onderzoek de aard van traditionele religieuze kunst en cultuur onderzocht.<sup>278</sup> Deze werken waren stilaan meer filosofisch en religieus georiënteerd.

Coomaraswamy was inmiddels een aanhanger van het Traditionalisme geworden, een denkschool uit de twintigste eeuw die de ‘eeuwige filosofie’ of ‘Philosophia Perennis’ die de verschillende wereldreligies en tradities met elkaar verbindt, onder de aandacht brengt.<sup>279</sup>

Kortweg betekent dit dat alle religies en tradities een gemeenschappelijke grond delen. Coomaraswamy’s invloed op Viola situeert zich vooral in zijn gedachtegoed met betrekking tot kunst.

Als Traditionalist, verzet Coomaraswamy zich sterk tegen elke notie van ‘l’art pour l’art’, vanwege haar subjectieve karakter, en gebrek aan enige spirituele of religieuze inhoud:

*“Decadent art is simply an art which is no longer felt or energized, but merely denotes, in which there exists no longer any real correspondence between the formal and pictorial elements, its meaning, as it were, negated by the weakness or incongruity of the pictorial element; but it is often ... far less conventional than are the primitive or classic stages of the same sequence. True art, pure art, never enters into competition with the unattainable perfection of the world.”<sup>280</sup>*

Als alternatieve kunstvorm pleiten zowel Viola als Coomaraswamy voor een gematigd structuralisme,<sup>281</sup> gezien structuur en vorm belangrijke componenten zijn in de belevingservaring.

Viola meent dat sinds de Renaissance en voornamelijk met de ontdekking van het lineair perspectief, kunst haar sacrale dimensie verloor. Sindsdien ligt de klemtoon op het visuele en de uiterlijke realiteit. Hij illustreert dit aan de hand van de iconkunst waar de achtergrond met bladgoud werd ingevuld, een gevolg van het ondergeschikte belang van de realiteit aan de voorstelling van het heilige. Dit in tegenstelling tot vandaag, waar met name in het Westen, het realisme primeert. Zowel de Middeleeuwse als Gotische kunst, beweert de kunstenaar, hebben dit wel nog gemeen met etnische kunst.<sup>282</sup>

---

<sup>277</sup> TEN GROTENHUIS E. (2004), p. 168

<sup>278</sup> IBIDEM

<sup>279</sup> IDEM, p. 169

<sup>280</sup> [COOMARASWAMY A.K., *The Transformation of Nature in Art*, New York, Dover Publications, 1956] in: VIOLA B. (1995), p. 104

<sup>281</sup> Waarbij Viola verduidelijkt dat hij hiermee niet het structuralisme bedoelt dat tijdens de jaren 1960-70 opmars maakte in de kunst. VIOLA B. (1995), p.103

<sup>282</sup> IDEM, p. 199

*“In Western art, the picture is generally conceived as seen in a frame or through a window, and so brought towards the spectator; but the Oriental image really exists only in our mind and heart and thence is projected or reflected into space.”*<sup>283</sup>

*“The Indian, or Far Eastern icon, carved or painted, is neither a memory image nor an idealization, but a visual symbolism, ideal in the mathematical sense... Where European art naturally depicts a moment of time, an arrested action, or an effect of light, Oriental art represents a continuous condition. In traditional European terms, we should express this by saying that modern European art endeavors to represent things as they are in themselves, Asiatic and Christian art to represent things more as they are in God, or nearer their source.”*<sup>284</sup>

Tot aan de Middeleeuwen was men in het Westen vertrouwd met de idee van kunst als een soort diagram of geometrisch patroon, gaat Viola verder. Die notie ging in Europa echter met de Renaissance verloren. Kunst verloor hierdoor heel wat van haar sacrale dimensie en evolueerde steeds meer in de richting van het profane.<sup>285</sup> Enkel in de architectuur bleef deze dimensie nog bewaard: we zien dit in het beeldenprogramma van de kerken, waar kunst geïntegreerd is in de architectuur: schilderkunst kreeg er een ruimtelijke dimensie binnen de architectuur, welke de toeschouwer kon ervaren door er doorheen te lopen.<sup>286</sup>

Viola verbindt structuralisme in de kunst aan de mnemotechnische Griekse tempels en geheugenopslag. In de antieke oudheid en in primitieve culturen, werd het geheugen ondersteund door de ‘tempelgang’ die men liep, waarbij elke stopplaats aan een bepaald geheugenfeit werd gekoppeld. Op dezelfde manier koppelt hij aan het structurerende aspect bij kunstcreatie een vitaal en helend effect.<sup>287</sup>

## 2. De Philosophia Perennis en het Traditionalisme

We zagen eerder hoe Viola de naam Aldous Huxley vermeldde die hem met de *Philosophia Perennis* of *Eeuwige Waarheid* in verband bracht.

De oorsprong van de term gaat evenwel terug op de vijftiende-eeuwse Agostino Steuco, bibliothecaris van het Vaticaan en tevens christelijk platonist, die in 1540 zijn boek *De perenni philosophia* opdroeg aan de toenmalige paus Paulus III.<sup>288</sup>

Deze *Philosophia Perennis* vormde één van de centrale inzichten die Marsilio Ficino (1433-1499) had ontwikkeld. Hij stond aan het hoofd van de Platoonse Academie in Firenze, en was één van de belangrijkste figuren uit de Italiaanse Renaissance.

Zijn filosofische school, gebaseerd op het platonisme, neoplatonisme en humanisme, stelde dat de onsterfelijke ziel verlost wordt door schoonheid en liefde.<sup>289</sup>

---

<sup>283</sup> [COOMARASWAMY A.K., *The Transformation of Nature in Art*, New York, Dover Publications, 1956] in: VIOLA B. (1995), p. 104

<sup>284</sup> IBIDEM

<sup>285</sup> VIOLA B. (1995), p. 105

<sup>286</sup> IBIDEM

<sup>287</sup> IDEM, p. 99

<sup>288</sup> SEDGWICK M. (2004), p. 23 Merken we op dat Aldous Huxley eerder de oorsprong van de term in de Antieke Oudheid situeerde. Ik meen dat Sedgwick het wellicht bij het rechte eind heeft, gezien de motivering die hij aanvoert en het methodologisch onderzoek dat hij voerde naar de geschiedenis van de traditie .

Zijn hoofdwerk, de *Theologia Platonica*, vormt een integrale interpretatie van het platonisme. Zo beschreef hij de vijf niveaus van de menselijke ziel, in de zoektocht van de ziel naar het goddelijke.<sup>290</sup>

De *Philosophia Perennis* ging hieraan vooraf, en vormde de (gemeenschappelijke) basis. De verschillende religies ter wereld, stammen uit deze ene gemeenschappelijke, eeuwige, eeuwenoude oerreligie, die doorheen de tijd verscheidene uitingsvormen heeft gekend.<sup>291</sup> De gedachte van een *Philosophia Perennis* (Eeuwige Wijsheid) hield honderdvijftig jaar na Ficino stand. In de tussentijd leefde ze in de zijmarge voort tot in de twintigste eeuw.

Met de ontdekking van de Vedas in de negentiende eeuw werd een nieuw elan aan deze filosofie gegeven.<sup>292</sup> De Franse filosoof René Guénon (1886-1951), stichter van het Traditionalisme, meende de Vedas en de daaruitvolgende Hindu-filosofie Vedanta, als de tekstuele vorm van deze oerreligie te kunnen beschouwen.<sup>293</sup>

In de term Traditionalisme, herkennen we het begrip 'traditie' en voor deze letterlijke interpretatie staat deze filosofie ook. Zij houdt immers in dat een bepaalde overtuiging door de eeuwen heen werd doorgegeven, maar verloren ging in de tweede helft van het tweede millennium na Christus. Traditionalisten menen dan ook dat het moderne Westen in een crisis verkeert, als direct gevolg van de teloorgang van deze traditie.<sup>294</sup>

De wortels van het Traditionalisme situeren zich in het Italië van de Renaissance. Eigenaardig is wel, dat deze filosofie zich tegen het modernisme afzet, terwijl de Renaissance juist gezien wordt als een eerste modernisme, merkt Sedgwick op.<sup>295</sup>

In 1927 formuleerde Guénon in zijn werk '*La crise du monde moderne*' de crisis waaraan het moderne Westen lijdt. De oplossing meende hij te kunnen vinden in de metafysica uit het Oosten, zoals zijn gelijknamige publicatie uit 1939 suggereert, '*La métaphysique orientale*'. De andere oplossing die hij suggereerde was revolutie, zoals blijkt uit zijn publicatie uit 1934 '*Revolt against the Modern World*', wat bij bepaalde conservatief georiënteerde politieke partijen naar radicalisme en zelfs tot het fascisme leidde.

Sedgwick schetste uitgebreid de geschiedenis van de Traditionalistische beweging. Zoals de titel van het boek aangeeft, '*Against the Modern World. Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*' betreft het een (geheime) antimodernistische beweging in het Europa van de twintigste eeuw, die bestaat uit verschillende religieuze groeperingen. De beweging heeft geen formele structuur, en een verscheidenheid aan aanhangers.

De dichter Yeats, en visionair dichter en kunstenaar William Blake worden als de voorlopers van deze school beschouwd.<sup>296</sup>

Eén van de drie pijlers waarop het traditionalisme rust, is de *Philosophia Perennis*, of het geloof erin. Deze filosofie staat centraal in het Traditionalisme en wordt daarom het perennialisme, of ook wel het Vedanta-perennialisme genoemd.

De twee andere pijlers zijn 'contra-initiatie' en 'inversie'.<sup>297</sup> Contra-initiatie kan het best begrepen worden, als een zich afzetten tegen wat Guénon een 'pseudo-traditie' noemde, zoals

---

<sup>289</sup> IBIDEM

<sup>290</sup> IBIDEM

<sup>291</sup> IBIDEM

<sup>292</sup> IBIDEM

<sup>293</sup> SEDGWICK M. (2004), p. 24

<sup>294</sup> IDEM p. 21

<sup>295</sup> SEDGWICK M. (2004), p. 15

<sup>296</sup> IDEM, p. 16

<sup>297</sup> SEDGWICK M. (2004), p. 24

bijvoorbeeld het theosofisme. Het staat tegenover een echte traditie als Vedanta, en leidt de 'zoekende' van zijn pad af. De term 'inversie' is een heel belangrijk onderdeel van de Traditionalistische filosofie, en typeert het modernisme.

Wat de mensen algemeen als 'vooruitgang' beschouwen is eigenlijk een achteruitgaan of inversie. Guénon trekt in zijn boek *Orient et Occident (1924)* vooral van leer tegen onder meer de illusie van het materialisme en het blinde vertrouwen in de idee van 'vooruitgang', en een onwrikbaar geloof in de rede.<sup>298</sup> Een teruggrijpen naar een Oosterse traditie, als het Soefisme, kan een redding betekenen. In de praktijk telt het Traditionalisme dan ook heel wat Soefisten onder haar aanhangers.

Het Traditionalisme of de Traditionalistische school vormt de sleutel tot de kunst van Viola. Doorheen zijn interviews citeert hij namen als Huston Smith, Mircea Eliade, Seyyed Hossein Nasr en Aldous Huxley, allen namen die verbonden zijn met deze traditie, zo blijkt.

### 3. Seyyed Hossein Nasr (°1933) en het holistische systeem van filosofie, religie en wetenschap

Deze filosoof en hoogleraar in vergelijkende religiestudies, in de Verenigde Staten vooral bekend om zijn publicaties over het Soefisme, definieert de Islam als een totaal ééngemaakt systeem van filosofie, religie en wetenschap.

Seyyed Hossein Nasr, Iraniër en moslim van geboorte, bekeerde zich na eerst het Hindoeïsme te hebben aangehangen, pas op volwassen leeftijd tot het geloof van de Islam.

Afkomstig uit een vooraanstaande Iraanse familie - zijn vader was decaan van de faculteit Menswetenschappen aan de universiteit van Teheran, en later minister van onderwijs in het Iran van de Sjah - genoot hij een Westerse opvoeding. Op twaalfjarige leeftijd werd hij naar New Jersey in de VS gestuurd om er zijn middelbare studies te doen en vervolgde er zijn universitaire studies in geologie en geofysica aan het MIT.

Hoewel bijzonder intelligent en succesvol, resulteerde dit in een persoonlijke, spirituele en intellectuele crisis toen hij de beperking van de natuurwetenschappen ervoer in het verklaren van de werkelijkheid. Zijn geloof in het kunnen van de rationele wetenschappen werd nog verder ondermijnd door de lezingen van Robert Oppenheimer uit Hindu-teksten aan de universiteit.

De spirituele basis waar het hem zo aan ontbrak vond hij in het Traditionalisme. Nasr's kennismaking met de Traditionalistische school verliep via een studiegenoot die hem in contact bracht met de weduwe van Coomaraswamy.<sup>299</sup>

Nasr's persoonlijke, spirituele crisis ligt aan de basis van zijn pleidooi voor de heropleving van de 'scientia sacra' (heilige wetenschappen). Zijn meest toonaangevende publicaties waarin hij dit thema behandelt zijn 'Knowledge and the Sacred' (1981) and 'The Need for a Sacred Science' (1993).<sup>300</sup>

Vanuit het wereldbeeld van de Islam, waarvan de leer van de 'tawhid' of de 'goddelijke éénheid' de basis vormt, maakt Nasr een systematische studie van de natuurlijke verschijnselen. Die goddelijke éénheid vindt Nasr ook terug in alle filosofische, spirituele en theologische, en natuurwetenschappelijke onderwerpen. Alle verschijnselen spruiten immers

---

<sup>298</sup> SEDGWICK M. (2004), p. 25

<sup>299</sup> IDEM, p. 153-155 Alle biografische details over Nasr werden ontleend aan deze pagina's.

<sup>300</sup> <http://www.iptra.ir/vdcjuqh8eeo.html>. Laatst geraadpleegd op 9 januari 2011, zie bijlage pp. 24-27

voort uit een goddelijke bron, wat tevens haar metafysische premisse vormt. In de Islam beschouwt men de natuur als de veruitwendiging van goddelijke tekens, de zogenaamde *vestigia Dei*. De natuurlijke orde is met andere woorden teleologisch: door haar tekens worden we via onze verstandelijke capaciteit terugverwezen naar haar goddelijke oorsprong. Ook logica wordt in de Islam gecompleteerd met intuïtie om op die manier tot een synthese te komen. Het aldus bekomen wereldbeeld vormt een holistisch beeld van het universum en benadert de wetenschappen op grond van een holistische epistemologie.<sup>301</sup>

Een tweede belangrijke notie vormt dan ook Nasr's kritiek op de moderne wetenschap en haar seculiere aard. De moderne wetenschap vindt immers haar oorsprong in de Westerse filosofie, die ontstond aan het einde van de Middeleeuwen en waarvan de Renaissance de demarcatielijn vormt. Sindsdien verloor zij haar goddelijke aard, en werd de teleologische opvatting, eigen aan alle traditionele samenlevingen volledig miskend. Hij houdt dan ook een pleidooi voor de heropleving van het religieuze wereldbeeld. Een gezond metafysisch kader geworteld in de oeroude lessen van de grote wereldreligies is onontbeerlijk voor een authentieke relatie tussen religie en wetenschap, meent Nasr.<sup>302</sup>

#### 4. De video-installatie als belichaming van *The Sense of Unity*

Viola's interesse voor video-installaties werd door zijn studie van de Islam, en meer specifiek het Soefisme, en zijn persoonlijk inzicht in de fysische beleving van middeleeuwse en Renaissance-architectuur in Firenze, versterkt.<sup>303</sup>

Tijdens zijn verblijf in Firenze in 1976 raakte Viola bijzonder onder de indruk van de Renaissancekerken en –gebouwen. Hij onderzocht er de akoestische kwaliteiten van kerken en palazzi en registreerde er geluidsopnames.<sup>304</sup> Zo kwam hij tot de constatacie dat de resonantie in Middeleeuwse kathedralen een onmiskenbaar effect op het innerlijke van de toeschouwer heeft. Daaruit besloot hij dat geluid heel wat kenmerken van het 'onbenoembare' en 'het onduidbare' in zich draagt.<sup>305</sup>

Voor Viola belichaamt de video-installatie immers het wereldbeeld van het Soefisme, omwille van de éénheid van filosofie, wetenschap en religie die hij hierin geïncorporeerd ziet. Hij refereert hierbij naar '*The Sense of Unity*', een publicatie die de Perzisch-Soefistische architectuur bespreekt en waarin hij tevens de bijdrage van Seyyed Hossein Nasr aantroef.

Met de video-installatie wil Viola het 'perceptuele fascisme van het lineaire perspectief' doorbreken. Hierdoor kan hij een driedimensionale sculpturale ruimte creëren die, aldus de kunstenaar, 'inherent niet-visueel' is, als de weergave van de omringende omgeving van geluid.<sup>306</sup>

Viola's kunst bestaat er immers in, doorheen het visuele, niet visuele ervaringen te delen. Als kunst van het affect, focust ze op wat de toeschouwer aanvoelt.<sup>307</sup> Het is het ruimtelijk maken van het beeld, en niet, zoals men sinds de Renaissance pleegt te doen, het tweedimensionale driedimensionaal weergeven.

<sup>301</sup> Vormt de essentie van wat ik meen te begrijpen uit de Engelse vertaling van de voorgaande weblink.

<sup>302</sup> <http://www.crosscurrents.org/islamecology.htm#FN>. Laatste geraadpleegd op 27 mei 2011, zie bijlage pp. 3-11

<sup>303</sup> HYDE L. en B. VIOLA (1998), p. 144

<sup>304</sup> VIOLA B. (1995), p. 241

<sup>305</sup> IBIDEM

<sup>306</sup> Website Haunch of Venison, geraadpleegd op 02/06/2009

<sup>307</sup> IBIDEM

Het resultaat zijn grote video-installaties als *Going Forth by Day* (2002) (**afb. 22**) of *Five Angels for the Millennium* (2001) (**afb. 18**), die de toeschouwer omringen, zodat er geen vast observatiestandpunt is.

Viola's installaties fungeren vaak als 'koans' in het Zenboeddhisme. Ze openen de deur naar het probleem, maar bieden daarbij geen academische oplossing. De ervaring maakt immers deel uit van de oplossing.

Een bijkomend aspect van videokunst en video-installaties in het bijzonder is belichaming.<sup>308</sup> Viola's vroege video-installaties uit de jaren 1970 en late jaren 1980, wikkelen de toeschouwer in een complex geheel van beelden, en geluid, waarbij de kijker een vloeiende niet-lineaire ervaring ondergaat, zoals in een droom.<sup>309</sup> Door haar immersieve kracht, heeft videokunst enerzijds daarbij de negatie van het lichaam als gevolg. Net zoals in de mystiek aan alle lichamelijke verleidingen wordt verzaakt.<sup>310</sup> Anderzijds zagen we eerder dat het lichaam het medium is waar bewustwording en bijgevolg transformatie plaats heeft.<sup>311</sup> Verloopt iets niet via het lichaam, dan resulteert dit in vervreemding. Volgens Viola mogen we hieruit besluiten dat onze kennis van de wereld via de taal van het lichaam tot ons is gekomen.<sup>312</sup>

Een werk dat het onderwerp van belichaming en lijden thematiseert en waarin lichamelijke gewaarwording in ruimtelijkheid vertaald wordt, is de (vroege) video-installatie *Room for St. John of the Cross* (1983) (**afb. 19**) en (**videofragment St. John of the Cross**)

Deze installatie is opgebouwd als een kamer in een kamer. De buitenste ruimte, waarin de bezoeker zich bevindt, is donker. We horen een storm woeden tegen een projectie van met sneeuw bedekte bergtoppen. In deze ruimte staat een kleinere, verlichte cel met lemen vloer en een tafeltje waarop een waterkruik, waskom en monitor, die op een venstertje na volledig afgesloten is. Zij verbeeldt de cel van San Juan. Er heerst stilte, op een warme, kalme stem na die de gedichten/poëzie van San Juan in het Spaans reciteert.

De installatie gaat terug op de gevangenschap van Juan de Yepes (1542-1591), later San Juan de la Cruz, die door een dissidente tak van zijn karmelietenorde gedurende negen maanden werd opgesloten. Afgezonderd in een cel met weinig bewegingsruimte en licht, werd hij op tijd en stond gemarteld. Het diepe gevoel van verlatenheid door God en de mensheid, vertaalde zich in extatische poëzie die de titel '*La Noche Oscura*' ('*De donkere nacht van de ziel*') meekreeg.

Viola's installatie is grotendeels opgebouwd uit contrasten, waarvan naast licht en donker, stilte en geraas, bezinning en rusteloosheid de opvallendste zijn.<sup>313</sup>

Viola vergelijkt een dergelijke donkere nacht met het 'niet-weten', de initiële fase van 'onbegrip', die aan een inzicht of een creatieve daad vooraf gaat.<sup>314</sup> Op zich is het de innerlijke fase van de transformatie die zich diep binnenin een persoon afspeelt.<sup>315</sup>

Bij San Juan de la Cruz draagt 'de donkere nacht' een meerduidige betekenis.

---

<sup>308</sup> MORGAN D. (2004), p. 103

<sup>309</sup> WALSH J. (2003), p. 28

<sup>310</sup> MURRAY T. (2002), p. 269

<sup>311</sup> MORGAN D. (2004), p. 101

<sup>312</sup> IDEM, p. 103

<sup>313</sup> MELCHER R. (2000), p.17

<sup>314</sup> IBIDEM

<sup>315</sup> VIOLA B. (1995), p. 174

In de vijfde eeuw na Christus, stelde Pseudo-Dionysius (een Syrische monnik en auteur die zich voordeed als Dionysius de Areopagiet) het goddelijke dat onmogelijk onder woorden te brengen is, voor aan de hand van zijn Hemelse Hiërarchie.

Van Plotinus komt dan weer de idee dat de weg van de zoekende mens naar kennis en verlichting en uiteindelijke vereniging met het goddelijke trapsgewijs, via een hiërarchie, verloopt. Deze gedachte vormt tevens de basisgedachte van de neoplatonische lichtmetafysica in de twaalfde eeuw. Ze kon alleen omschreven worden door alles wat ze niet is. Ze vormde tevens de inspiratiebron van een anonieme Engelse tekst uit de veertiende eeuw, die de titel droeg 'De Wolk van het Niet-Weten' ('The Cloud of Unknowing') en door San Juan de la Cruz 'De donkere nacht van de ziel' wordt genoemd.<sup>316</sup>

In de mystiek wordt dit de *via negativa* genoemd en Viola verwijst hier meermaals naar in interviews. De Nacht en de trapsgewijze oefening om het heldere licht van het goddelijke te aanschouwen, waren voor de mysticus in de 16<sup>e</sup> eeuw de eeuwige metaforen voor het goddelijke.<sup>317</sup> Kenmerkend voor de mystici in Europa is hun gerichtheid op het individuele visioen.<sup>318</sup> Op die manier wilden zij de oude traditie invoeren die met de komst van het Christendom verloren was gegaan, namelijk de *via negativa*, die ook teruggaat op religieuze concepten uit het Oosten, meer bepaald uit de Hindoe- en Boeddhistische tradities.

In deze installatie, onderscheidt Bill Viola duidelijk pijn van lijden: pijn valt een lichaam te beurt, terwijl zielepijn (of lijden) de getransformeerde vorm is van pijn om er bij leven mee te kunnen omgaan. Lijden is een geestelijk proces dat het lichaam maakt van pijn die aanhoudt. We lijden als we pijn doorstaan, we transformeren het door onze wil om te blijven leven.

Lijden verandert ons: wie geleden heeft bekijkt de wereld met andere ogen.<sup>319</sup>

Deze installatie vormt dan ook de belichaming van Viola's overtuiging dat traditionele religieuze rituelen via een kunstwerk kunnen gesimuleerd worden.<sup>320</sup>

Met de installaties van Viola blijft er telkens een ervaringsrest over, ook al lijken de werken op het eerste zicht eenvoudig en zijn eventuele associaties snel gelegd.<sup>321</sup>

Deze installatie als monument voor de zeventiende-eeuwse Spaanse mysticus wordt een empathische voortzetting in tijd van een mystieke ervaring. Doorheen de mogelijkheid tot fysieke ervaring, zet zij de toeschouwer aan tot contemplatie en meditatie.

Voor de kunstenaar is deze ervaringsrest het relevante element van zijn kunst.<sup>322</sup>

---

<sup>316</sup> VIOLA B. (1995), pp. 246-247

<sup>317</sup> MELCHER R. (2000), p. 15

<sup>318</sup> VIOLA B. (1995), pp. 246-247

<sup>319</sup> MORGAN D. (2004), p. 104

<sup>320</sup> IBIDEM

<sup>321</sup> MELCHER R. (2000), p. 17

<sup>322</sup> IDEM, p. 10

## 5. Iconografische diversiteit vanuit een cultuurpluralistische visie

In deze afsluitende paragraaf wordt het belang van andere culturen op de iconografie van de kunst van Bill Viola geïllustreerd. Het resultaat is een rijk iconografisch gediversifieerd oeuvre dat zijn cultuurpluralistische visie doorheen de tijd demonstreert.

Ik wil dit als repliek aanvoeren op enkele van de weinige dissonanten in een overwegend unisono lovend discours, die de kunst van Bill Viola als visceraal en niet-intellectueel omschrijven. Zoals deze paragraaf zal aantonen, herbergt zijn kunst een rijkdom aan interculturele lagen die de niet-ingewijde wellicht zal ontgaan.

Wat opvalt is hoe vele van de titels religieus geïnspireerd zijn, en bijgevolg treffend de spirituele dimensie van zijn oeuvre aantonen.

Ik beperk me tot de iconografische duiding en een korte bespreking van de kunstwerkjes gezien de beperkte ruimte die een forum als een Masterscriptie biedt.

### a. Hatsu-Yume (First Dream) (1981) en de Japanse droom van voorspoed en geluk (afb. 17) en (videofragment Hatsu-Yume 1 tot 4)

Zoals eerder besproken, refereert de titel van deze film naar Japanse folklore, waarin de dingen die op de eerste dag van het nieuwe jaar gedaan worden, van belang zijn. Zo ook de eerste droom van het nieuwe jaar, waarvan de volkskunde vertelt dat deze het geluk van de dromer voor de komende maanden voorspelt. De meest gunstige voorspellingen zijn beelden van een havik, Mount Fuji en een aubergine. Dergelijke anecdotische details keren in de videotape niet terug. Wel blik Viola deze film in volgens het aboriginal concept van de droom als de creatie van de wereld. Dit zou tevens de verklaring vormen voor de opeenvolging van donker naar licht, van stilte naar rumoer, van natuur naar beschaving.<sup>323</sup> Twee belangrijkste thema's die doorheen de film door elkaar lopen, zijn de donkere wereld van (dode) vis en Boeddhistische rituelen voor het oproepen van de geesten van overleden voorouders.<sup>324</sup>

De titel (in het Japans) drukt enerzijds de verbondenheid van de kunstenaar met de Japanse cultuur uit, en anderzijds het belang van wisselende bewustzijnstoestanden die in zijn oeuvre van bij het prille begin aan bod komen.<sup>325</sup>

### b. Anthem (1983) echo's van een religieus gezang (videofragment Anthem)

Een anthem is een vorm van religieus gezang, dat zowel in vorm als functie kan vergeleken worden met Boeddhistische tantra's, of ook Gregoriaans gezang.

Op de gemoduleerde tonen van de echo van de schreeuw van een elfjarig meisje in de overdekte stationshall van Los Angeles, plaatst Bill Viola beelden van de olie-industrie, technologie die ingezet wordt bij een operatie, maar ook beelden van vrijetijdsbeleving in het zonnige Californië. Met de gemoduleerde, uitgerekte tonen van de schreeuw, wil de kunstenaar inspelen op onze diepste angsten, maar ook de dualiteit van lichaam en geest onder onze aandacht brengen.<sup>326</sup>

---

<sup>323</sup> YOUNGBLOOD G. op de kaft van de DVD-cover.

<sup>324</sup> IBIDEM

<sup>325</sup> OBIGANE (2007), p. 172

<sup>326</sup> VIOLA B. (1995), p. 118



c. *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986) met referenties aan de Vedanta (**afb. 21**)

De titel van dit werk refereert rechtstreeks naar de 164<sup>ste</sup> hymne, namelijk de ‘Riddle of the Sacrifice’ uit het eerste boek van de Rig Veda, die als de oudste Hindoe-tekst gekend staat.<sup>327</sup> Ook in de iconografie van de video duikt een referentie op aan het Hindoeïsme. Zo zou de olifant die in de woonkamer van de kunstenaar opduikt staan voor de godheid Ganesha.<sup>328</sup> In hoofdstuk V bespreek ik de video in relatie tot de mystieke stilleven van Francisco de Zurbarán..

d. *Going Forth by Day* (2001) (**afb. 22**) geïnspireerd door het Egyptische Dodenboek

De titel van deze vijfdelige video-installatie, gecreëerd op vraag van het Duitse Guggenheim Museum in Berlijn, vormt de letterlijke vertaling van het Egyptische Dodenboek, welke in het Nederlands luidt: ‘Het boek van het voortkomen bij dag’. Een dodenboek van papyrus werd in de Egyptische grafcultuur meegegeven aan de overledene als gids voor het hiernamaals. Eigenlijke inspiratiebron voor de iconografie is de frescocyclus van Luca Signorelli’s *Visioen van het einde van de Wereld*, in de Kathedraal van Orvieto, uit 1499-1504. Het thema van deze video-installatie vormt dan ook de apocalyps, waarbij water het verbindingsteken vormt tussen de verschillende schermen. In de installatie behandelt hij universeel menselijke thema’s als geboorte, dood en wedergeboorte, maar ook de toenemende individualisering in de maatschappij wordt in beeld gebracht.<sup>329</sup>

e. *Observance* (2002) (**afb. 23**) en de teloorgang van rouwcultuur

Van deze video-installatie die tevens onder hoofdstuk V besproken wordt, is de titel op zich al religieus. Deze betekent namelijk ‘religieuze praktijk’ maar ook ‘ceremonie’, in de zin van een ritueel. De stoet rouwenden die we zien aanschuiven in deze video-installatie staat voor de kunstenaar model voor een nieuwe maatschappij waarin meer plaats is voor rouwen en het uiten van verdriet dan in de onderontwikkelde rouwcultuur van het Westen. Door plaats te geven aan een dergelijke rouwpraktijk zou onze maatschappij kunnen evolueren tot een humanere, meer bescheiden en meer vergevingsgezinde samenleving.<sup>330</sup>

f. *Ocean without a Shore* (2008) (**afb. 24**) ontleend aan het werk van Andalusisch Soefi-mysticus Ibn Arabi (1165 – 1240)

Aan deze video-installatie voor het intiem kerkje van het Oratorio San Gallo in Venetië, droeg Viola de titel op van het werk van Andalusisch Soefi-mysticus Ibn Arabi. De installatie verwijst naar de aanwezigheid van overledenen in ons leven, waarbij de altaren waarop de schermen werden gemonteerd als brug dienst doen om hen terug naar onze wereld te halen. Hiervoor moeten ze door een licht- en watergordijn heen stappen om terug te ‘incarneren’. Vanaf dan zijn ook zij weer tot een eindig bestaan gedoemd, wat eigen is aan onze ‘conditio humana’.<sup>331</sup>

---

<sup>327</sup> VIOLA B. (1995), p. 142

<sup>328</sup> KEITH C. (1998), p. 12

<sup>329</sup> WALSH J. (2003), p. 52

<sup>330</sup> SELLARS P. (2003), p. 159

<sup>331</sup> [www.oceanwithoutashore.com](http://www.oceanwithoutashore.com). Laatst geraadpleegd op 27 mei 2011, zie bijlage pp. 1-2

## HOOFDSTUK V : DIGITALE BAROK.<sup>332</sup>

### BILL VIOLA'S HERONTDEKKING VAN DE WESTERSE MYSTIEK EN ARTISTIEKE BELICHAMING ERVAN DOOR FRANCISCO DE ZURBARÁN

Hoewel Viola zoals we voordien zagen, zich voor zijn kunst eerder op de vroegmiddeleeuwse schilderkunst en Renaissance baseert, zijn er toch enkele verbanden met de kunst van de meesters van de Spaanse Gouden eeuw zoals Francisco de Zurbarán.

#### 1. Voorstelling en situering van de kunstenaar

Francisco de Zurbarán (1598-1664) ziet het levenslicht in Fuente de Cantos, in de provincie Badajoz, van de regio Extremadura, Spanje. Zijn geboortegrond, als landstreek arm, stil en heroïsch, grenst aan de melancholische vlaktes van Portugal, en zou, aldus Martin Soria, de sleutel tot Zurbarán's kunst vormen.<sup>333</sup> (afb. 30)

In 1614 – hij is dan zestien jaar oud - gaat hij in Sevilla in de leer bij Pedro Díaz de Villanueva, een vrij onbekend schilder van religieuze beelden. Zurbarán zal zijn architecturale kracht in plooienvol en figuren aan deze leermeester overhouden.<sup>334</sup>

Twee jaar later, bij de ondertekening van zijn *Purissima* (1616) (*Onbevleete Ontvangenis*) wordt Zurbarán als volleerd beschouwd.<sup>335</sup>

Ook Juan de Ruelas (1560-1625), de Sevillaanse vroeg-barok schilder die als eerste mystiek met naturalisme verenigt, zou volgens Palomino, één van zijn leermeesters zijn geweest.<sup>336</sup>

Diens invloed vertaalt zich dan vooral in de zware, massieve figuren in Zurbarán's kunst.<sup>337</sup>

Tussen 1625 en 1628 verblijft Zurbarán in Llerena, in de provincie Badajoz, een klein stadje in de buurt van zijn geboortedorp. Maar vanaf september 1628 vestigt hij zich definitief in Sevilla, in de regio Andalucía, in zijn tijd één van de rijkste en welvarendste steden van het koninkrijk.<sup>338</sup>

Tussen 1633 en 1635, en van 1658 tot 1664, zal Zurbarán voor belangrijke opdrachten in Madrid verblijven.<sup>339</sup> Na zijn eerste verblijf aldaar, waar hij de bekende reeksen *Gevechtscènes* en de mythologische reeks *Werken van Hercules* schildert voor het Salón de Reinos van het Buen Retiro-paleis, verleent Philips IV hem in 1635 de titel van 'koninklijk hofschilder'.<sup>340</sup>

Van 1629 tot 1639 werkt Zurbarán in opdracht van verschillende religieuze orden onder meer in Llerena, maar ook Jeréz en Arcos de la Frontera (provincie Cádiz), en Guadalupe (provincie Cáceres, Extremadura). Naar alle waarschijnlijkheid worden deze opdrachten, niet

---

<sup>332</sup> Term ontleend aan het artikel van auteur MURRAY T., 'Digital Baroque: Via Viola or the Passage of Theatricality', in: *SubStance*, vol. 31 nr. 2/3, 2002.

<sup>333</sup> SORIA M.S. (1944a), p. 34

<sup>334</sup> IDEM, p. 36

<sup>335</sup> BENEZIT E. (1959), p. 944

<sup>336</sup> SORIA M.S. (1944a), p. 36 Antonio Palomino's derde deel van zijn verhandeling over de schilderkunst getiteld '*Parnaso Español Pintoresco Laureado*' (Spaanse Parnassus van gelauwerde schilders) (1724), was het eerste en enige op Vasari gemodelleerde boek met kunstenaars biografieën in Spanje.

<sup>337</sup> IDEM, p. 37

<sup>338</sup> IDEM, p.35

<sup>339</sup> IBIDEM

<sup>340</sup> SORIA M.S. (1944b), p.153

ter plaatse maar eerder in Sevilla uitgevoerd.<sup>341</sup> Dankzij deze orden met hoofdzakelijk witte habijten, verwerft Zurbarán een weergaloos meesterschap in weergave en stoftactiliteit.<sup>342</sup> Het overlijden van Zurbarán's eerste echtgenote Beatriz de Morales, de moeder van zijn zoon Juan, in de lente van 1639, treft hem diep.<sup>343</sup> Ook Juan, beloftevol stillevenschilder, zal op jonge leeftijd sterven aan de gevolgen van de pest. Vanaf de jaren 1640 bereiken heel wat schilderijen van Zurbarán het Amerikaanse continent, en komen onder meer in Lima (Peru) op de markt.<sup>344</sup> In 1644 hertrouwt Zurbarán met de weduwe Leonor de Tordera.<sup>345</sup> Uit de periode 1640-1653, die hij in Sevilla doorbrengt, zijn er geen gedateerde noch gedocumenteerde schilderijen tot ons gekomen.<sup>346</sup> Uit documenten van 1647 blijkt wel dat Zurbarán nu ook rechtstreeks op bestelling werkt voor de Amerikaanse markt.<sup>347</sup> In 1658 keert hij naar Madrid terug, waar opdrachten voor de koning hem bezig houden tot aan zijn dood in 1664.<sup>348</sup>

Zurbarán dankt zijn succes vooral aan zijn naturalistische stijl, en zijn ascetische spiritualiteit.<sup>349</sup> Hij was de ideale vertegenwoordiger van de Contrareformatie, en wordt in het Spanje van zijn tijd de schilder bij uitstek van heiligenportretten en het monastieke leven. Logischerwijs veranderden Zurbarán's spirituele en picturale ambities doorheen zijn levensloop.<sup>350</sup> Martin Soria onderscheidt dan ook vijf stijlperiodes in het oeuvre van Francisco de Zurbarán.<sup>351</sup> In één van de recentste publicaties (2008) over Francisco de Zurbarán onderscheidt Santiago Alcolea er slechts vier.<sup>352</sup> Beide indelingen zijn gebaseerd op belangrijke wendingen in de levensloop van de kunstenaar. Gezien de meer gedetailleerde opsplitsing bij Soria, wordt deze hier verkozen. Gefocust wordt op de derde, zogenaamde 'mystieke' periode, welke Soria situeert bij Zurbarán's terugkeer uit Madrid naar Sevilla aan het einde van de jaren 1630. Het wordt zijn meest productieve periode waarin ook zijn kunst haar hoogtepunt kent.<sup>353</sup>

---

<sup>341</sup> SORIA M.S. (1944a), p. 35

<sup>342</sup> SORIA M.S. (1953), p. 11

<sup>343</sup> SORIA M.S. (1944a), p.36

<sup>344</sup> IDEM, p. 35

<sup>345</sup> IBIDEM

<sup>346</sup> SORIA M.S. (1944b), p. 164

<sup>347</sup> IBIDEM

<sup>348</sup> SORIA M.S. (1944b), p. 170

<sup>349</sup> IDEM, p. 174

<sup>350</sup> SORIA M.S. (1944a), p. 34

<sup>351</sup> IDEM, p. 40

<sup>352</sup> ALCOLEA I GIL S. (2008)

<sup>353</sup> SORIA M.S. (1944b), p. 153

## 2. Impact van Victor Stoichita's studie over het visionaire in de kunst van de Spaanse Gouden eeuw

Bij de voorbereiding van de reeks 'The Passions', ging Bill Viola op zoek naar bronnen binnen de (kunst)geschiedenis die toelieten het onrepresenteerbare weer te geven. Naast Lebrun's *'Méthode pour apprendre à dessiner les passions'* (1702) en Charles Darwin's *'Het uitdrukken van emoties bij mens en dier'* (1872) verdiepte hij zich tevens in religieuze bronnen over de zeventiende-eeuwse Spaanse gouden eeuw.

Hoewel dit in de eeuw daarvoor nog geen aandachtspunt was, bleek dit in het zeventiende-eeuwse Spanje van de Contrareformatie bijzonder in de belangstelling te staan.<sup>354</sup> Vooral binnen de Spaanse visionaire schilderkunst vormde dit een bijzonder aandachtspunt. Deze combineerde aanvankelijk de voorstelling van zowel het visioen als de heilige die het visioen aanschouwt op het moment van de extase. Men streefde er tevens naar ook de toeschouwer als geprivilegieerd waarnemer bij de verschijning van het visioen te betrekken, en - in het beste geval - via het kunstwerk een visioen te induceren.<sup>355</sup>

De picturale uitdagingen waar kunstenaars uit die tijd zich mee geconfronteerd zagen, waren dus niet de geringste: hoe het niet-zichtbare representeren, en hoe een leesbare 'code' of beeldtaal ontwikkelen van de extatische gebaren en blikken voor de aanschouwer van het visioen, dit alles binnen het kader van voorschriften die de kerkelijke overheid oplegde?<sup>356</sup> Victor Stoichita onderzocht dit in *'Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art'* (1995).

Het resultaat van deze studie wendde Bill Viola aan in enkele videowerken van de reeks 'The Passions', al leverde ook ander studiemateriaal uit het boek directe inspiratie op bij de genese van nieuwe kunstwerken.

Stoichita begint zijn onderzoek met een definitie van het visionaire, waarvoor hij teruggrijpt naar Thomas van Aquino. Deze definieert het 'visioen' in eerste instantie als "wat het gezichtsorgaan waarneemt," en vervolgens, "wat de verbeelding of het verstand inwendig ervaart."<sup>357</sup>

Doorheen de geschiedenis zijn de meeste mystici het er echter over eens dat een visionaire ervaring niet te beschrijven valt, zij is immers onrepresenteerbaar, onbenoembaar en tart de verbeelding.<sup>358</sup> Toch zouden we, aldus Stoichita, kunnen stellen dat, alhoewel op mystiek vlak de visionaire ervaring niet zozeer een optische aangelegenheid is, de waarneming in het geding blijft. Het visioen moet immers begrepen worden als de 'verbeelding' of de manifestatie van het Goddelijke.<sup>359</sup>

Stoichita rondt zijn onderzoek naar de weergave van de visionaire ervaring bij zeventiende-eeuwse Spaanse meesters af met een conclusie van maar liefst énéntwintig stellingen.<sup>360</sup> Twee ervan zijn van belang in relatie tot de kunst van Bill Viola.

---

<sup>354</sup> STOICHITA V.I. (1995), p.1

<sup>355</sup> IBIDEM

<sup>356</sup> IBIDEM

<sup>357</sup> [AQUINAS T., *Summa theologica*, I, q. LXVII, a, p. 1] in: STOICHITA V.I. (1995), p. 7

<sup>358</sup> STOICHITA V.I. (1995), p. 7

<sup>359</sup> IDEM, p. 1

<sup>360</sup> IDEM, pp. 198-199

Stoichita stelt dat de visionaire ervaring de ervaring is van een beeld dat het lichaam van de aanschouwer overneemt: “*Visionary ecstasy is the experiencing of the image that takes over the body of the seer.*”<sup>361</sup> Met andere woorden: het aanschouwen van een visioen valt vooral af te lezen aan de lichamelijke reactie van de aanschouwer, waarbij deze laatste zijn lichaam niet langer meester is.

De andere belangrijke these, die ik de “kunstgreep” in de barok zal noemen, stelt dat het lichaam van de aanschouwer de veruitwendiging vormt van de visionaire retoriek: haar gecodeerde weergave als uiting van het onrepresenteerbare: “*The seeing body becomes the instrument of the representation’s rhetoric: its codified creation exteriorizes the unrepresentable.*”<sup>362</sup>

We mogen hieronder begrijpen dat bij het bekijken van het kunstwerk aan de lichamelijke reactie van de aanschouwer (in de voorstelling), die dankzij bepaalde conventies of codes voor de toeschouwer begrijpelijk werd gemaakt, de impact van het visionaire of visioen kan afgelezen worden.

Een direct gevolg was, dat, waar voorheen de voorstelling van het visioen nog binnen het kader van het kunstwerk viel – veelal in de bovenhoek afgebeeld, en op een wolk door putti gedragen – de zeventiende-eeuwse kunstenaar deze buiten het beeldvlak van de toeschouwer ging plaatsen. Wat restte in de voorstelling was de weergave van de lichamelijke reactie van de aanschouwer. Deze volstond, en doordat de toeschouwer zich ging focussen op de lichamelijke reactie van de beschouwer in het kunstwerk, kon de beleving van het visioen aan de toeschouwer worden overgebracht.

Mij bewust van de complexiteit van dergelijke theorie, wil ik bovenstaande stellingen illustreren bij de bespreking van de tweede hiernavolgende video-installatie van Bill Viola *Observance* (2002) die deze theorie incorporeert.

g. John Bulwer’s chirogrammaticale tabel, het rituele gebaar en de visionaire retoriek *Four Hands* (2001)

In de eerder geciteerde publicatie van Stoichita treffen we onder het hoofdstuk ‘The Seeing Body’ een afbeelding van een gravure met chirogrammaticale tabel uit John Bulwer’s ‘*Chirologia, of de Natuurlijke taal van de Hand*’ uit 1644.<sup>363</sup> (afb. 25)

Een dergelijke tabel had tot doel kunstenaars en toeschouwers de taal van, in dit geval, handgebaren aan te leren en hun bijhorende betekenis te illustreren. Door deze vervolgens in een kunstwerk te integreren in de handgebaren die de heilige aanwendde bij het aanschouwen van een visioen, kon aldus de verwondering of extase bevattelijk worden gemaakt en haar intensiteit onderstreept worden.

Voor Bill Viola vormde deze gravure, samen met zijn fascinatie voor de mystieke kracht van de handen van een heiligenrelikwie in Toscane,<sup>364</sup> de aanleiding tot de creatie van een videowerkje dat een dergelijke ‘handentaal’ als onderwerp heeft: *Four Hands* (2001). (afb. 26)

Op vier kleine digitale beeldschermen, naast elkaar gemonteerd, liet Bill Viola vier personen van verschillende leeftijden een gamma handgebaren uitvoeren. We zien de handen van zijn jongste zoon Blake, die van een vrouw en man op middelbare leeftijd (de echtgenote van de

---

<sup>361</sup> IDEM, p. 199

<sup>362</sup> IBIDEM

<sup>363</sup> IDEM, p. 182

<sup>364</sup> WALSH J. (2003), p. 44

kunstenaar en de kunstenaar zelf) en de handen van een oudere actrice, als referentie aan Viola's overleden moeder.

Veelal is het gissen naar de betekenis van deze handgebaren. Soms wordt een handgebaar ingezet door de zoon en opgepikt door de moeder, soms stuurt de moeder de gebaren van haar zoon bij. Dit gebaar riep bij mij spontaan associaties op met het geduld dat een moeder aan de dag legt bij het aanleren van basishandelingen aan haar kind.

Het handenspel van het echtpaar op de beeldschermen wordt nu eens tegelijk geïnitieerd, om dan weer bijzonder harmonieus vervolgd te worden. Het laat zich lezen als een muzikaal stuk, meent Peter Sellars, waarbij samenspel afgewisseld wordt door duetten en trio's, door punt en contrapunt, of door een stilte.<sup>365</sup>

Ook in rust spreken handen een taal: ze laten toe leeftijd en geslacht af te lezen, en veelal vertellen ze iets over de beroepsactiviteit.

Het handenspel op de schermen vervolgt met biddende handen of handen in een smeekhouding, ontvankelijke handen en vuisten die gebald worden. Sommige van deze gebaren roepen christelijke associaties op met het gebed of smeekbede, andere doen denken aan boeddhistische mudras.<sup>366</sup> Mudras zijn rituele gebaren die worden aangewend ter bescherming van het lichaam, om boze invloeden af te weren, of om heiligen uit te nodigen op het altaar neer te dalen. Naast deze smeekbeden worden mudras ook gebruikt om concentratie op te roepen bij de meditatie en zo de geest te helpen focussen.<sup>367</sup>

Op haar beurt thematiseert deze video-installatie uit de tweede reeks van 'The Passions' het begrip 'tijd' en 'natuurtijd', en sluit opnieuw naadloos aan bij Viola's thematiek van de *conditio humana*.

Weerom ook verbindt Viola zijn kunst met de kunst van de oude meesters: in de middeleeuwse en Renaissancekunst was de voorstelling van de 'Levensfasen van de Mens' – van kind, adolescent, volwassene tot oudere – een populair thema, zo blijkt.<sup>368</sup>

Door de opnames in zwart-wit relieert Viola zijn kunst enerzijds met de Renaissance – de pentekeningen van Albrecht Dürer (**afb. 27**) – maar tegelijk ook met de moderne fotografie van Alfred Stieglitz, die de handen van zijn vrouw Georgia O'Keeffe fotografeerde.<sup>369</sup>

#### h. Inzicht in het empathische vermogen van de barokke 'kunstgreep' *Observance* (2002) (**afb. 28**)

Ter illustratie van de tweede these van Stoichita's theorie, kan het video(werk) *Observance* besproken worden. Dit toont hoe Bill Viola deze barokke 'kunstgreep' in een hedendaags kunstwerk incorporeert.

Cynthia Freeland reageerde bijzonder geëmotioneerd op dit kunstwerkje en raakte erdoor tot tranen toe bewogen toen zij het in 2003 in het Getty Museum aanschouwde en associeerde haar reactie met het sublieme bij Edmund Burke.<sup>370</sup>

---

<sup>365</sup> Parafraze van de poëtische beschrijving gelezen bij Peter Sellars. SELLARS P. (2004), p. 161

<sup>366</sup> IBIDEM

Ter verduidelijking: het begrip 'mudra', betekent gebaar, mystieke houding van de handen, zegel of symbool. Met deze symbolische vinger- of lichaamshoudingen is de mens in staat bepaalde bewustzijnstoestanden of -processen uit te beelden. Omgekeerd kunnen de betreffende houdingen ook leiden tot de bewustzijnstoestanden die zij symboliseren. RAMM - BONWITT I. (1993), p. 7

<sup>367</sup> SELLARS P. (2003), p. 161

<sup>368</sup> WALSH J. (2003), p. 41

<sup>369</sup> IBIDEM

<sup>370</sup> FREELAND C.A. (2004), pp. 25-45

Op een hoog, smal plasmascherm aan de wand gemonteerd, treedt telkens een persoon, frontaal en in driekwart houding, naar de voorgrond en werpt bijzonder geëmotioneerd een blik in de tentoonstellingsruimte. Daarbij komt het niet tot oogcontact met de toeschouwer, maar situeert het punt waarop hun aandacht gevestigd is zich eerder ter hoogte van diens voeten. Na een kort moment van hevige emotie, kijkt de persoon weg en laat de volgende in de rij schuifelende mensen voorgaan. De wisseling gaat veelal gepaard met een kort moment van verstandhouding in de vorm van een troostend gebaar, een hand op de arm of fluisterend woord. Aan de stoet wachtenden die aanschuiven, heel divers in leeftijd en van verschillende afkomst, lijkt geen einde te komen. Alle lagen, leeftijden en kleuren van de bevolking lijken vertegenwoordigd, maar één notie hebben ze allen gemeen: één voor één reageren ze diepbedroefd, bijzonder geëmotioneerd of geschokt op de aanblik die zich buiten het beeldvlak van de toeschouwer situeert. Als toeschouwer hebben we het gissen naar de aanleiding van hun emotie, toch grijpt de intensiteit van het tafereel ons aan, en brengt die een spontane empathische reactie bij de toeschouwer teweeg.

Zoals de titel en de projectie laten vermoeden, betreft het hier meer dan waarschijnlijk een wake of rouwstoet.<sup>371</sup> Peter Sellars ziet deze video dan ook als een aanklacht tegen de onderontwikkelde rouwcultuur in het Westen.<sup>372</sup>

Het concept van de installatie ontleende Viola aan Albrecht Dürer's apostelenreeks 'Vier Apostelen' (1526)<sup>373</sup> (afb. 29) Aanvankelijk was het dan ook Viola's intentie met twee projectieschermen te werken, zoals in het geval van de altaarvleugels van Dürer. Het zou niet de eerste keer zijn dat Viola niet alleen de inhoud maar ook het formaat van oude kunstwerken benadert, zoals we reeds zagen in zijn toepassing van triptieken of verticale kader van 'The Greeting'. Maar Viola week van dit idee af, toen hij merkte hoe de intensiteit van het tafereel nog aan kracht won wanneer hij de stoet rouwenden 'langer' maakte, door deze telescopisch gewijs in te blikken.<sup>374</sup>

### 3. Inspiratie van het oeuvre van Francisco de Zurbaràn

#### a. *Het Visioen van Petrus Nolasco* van Zurbaràn (1629) en *Stations* (1994) van Viola (afb. 31) en (afb. 32)

Naast het eerder besproken 'Vera Icona', is er ook een tweede kunstwerk van Zurbaràn dat de kunst van Bill Viola rechtstreeks wist te inspireren: het 'Visioen van Petrus Nolasco' (1629), Prado, Madrid.

Het betreft een vroeg werk dat tevens illustreert hoe aanvankelijk in de zeventiende eeuw het visioen en de beschouwer (de heilige Nolasco) in de voorstelling werden verenigd nog vóór de evolutie naar het verplaatsen buiten het blikveld van de toeschouwer van kracht werd.

Merkwaardig is wel, dat Bill Viola in 1994, een jaar voor Stoichita's onderzoek gepubliceerd wordt, van dit kunstwerk vertrekt voor zijn installatie *Stations* (1994).<sup>375</sup>

Ter verduidelijking, de video-installatie is dus geen illustratie van de barokke "kunstgreep", maar benadrukt de rechtstreekse invloed van de kunst van Zurbaràn op Viola.

---

<sup>371</sup> De vertaling van 'Observance' luidt godsdienstige plechtigheid of ceremonie.

<sup>372</sup> SELLARS P. (2003), p. 158

<sup>373</sup> WALSH J. (2003), p. 53

<sup>374</sup> IBIDEM

<sup>375</sup> MELCHER R. (2000b), p. 43

Viola neemt in *Stations* met de omgekeerde, zwevende figuren enkel de beeldtaal over van het schilderij van Zurbarán. De installatie vormt zo de vertaling van de beeldtaal van het visioen, wat resulteert in de omgekeerde, zwevende figuren bij ‘*Stations*’.<sup>376</sup>

*b. Zurbarán's mystieke stillevens en I Do Not Know What It Is I Am Like (1986)*

Zurbarán is één van de eerste schilders uit de vroeg-barok die autonome, volwaardige stillevens realiseert.<sup>377</sup> Vroege details in de aard van Spaanse stillevens vinden we terug bij El Greco (1541-1614) en Juan Correa de Vivár (c.1510-1566).<sup>378</sup> Ook bij Zurbarán's leermeester Juan de Ruelas verschijnt in een religieuze voorstelling een mand met linnen.<sup>379</sup> Ongetwijfeld hebben deze Zurbarán beïnvloed, aldus Helmut Seckel.<sup>380</sup> Ook realiseerde Fray Juan Sánchez Cotán (1561-1627) reeds vóór 1603 tien autonome stillevens en circuleerden er eind jaren 1620 in Spanje voorbeelden van stillevens uit de Italiaanse en Vlaamse school.<sup>381</sup>

Van belang is onderscheid te maken tussen de autonome stillevens, en stillevens die als detail deel uitmaken van een religieuze voorstelling.<sup>382</sup> Reeds van bij aanvang van zijn oeuvre besteedt Zurbarán bijzondere aandacht aan de voorstelling van voorwerpen, stelt J. Batticle.<sup>383</sup> Ook manden en schalen met fruit duiken al vroeg in het religieuze werk van Zurbarán op. In de periode 1629 tot 1659 heeft Francisco de Zurbarán een aantal specifieke stillevens ingewerkt in zijn religieuze composities.<sup>384</sup> Deze variëren van manden en schalen met fruit, vazen met bloemen, verschillende bloemenarrangementen tot metalen vaatwerk en allerlei aardewerk.<sup>385</sup>

Volgens J. Batticle moeten deze gezien worden als metaforen van de personages. Zo zou een mand gevuld met handwerk het hard labuur van de Maagd symboliseren.<sup>386</sup>

De autonome stillevens van de hand van Zurbarán zijn evenwel beperkt in aantal,<sup>387</sup> en op één na, het Rome-stillevens van 1633, alle ongedateerd.

---

<sup>376</sup> Op de installatie kan ik niet gedetailleerd ingaan, gezien ik dit werk nooit zelf zag.

<sup>377</sup> Vermeldenswaard is, dat het vroege werk van zijn tijdgenoot en vriend, Diego Velázquez (1599-1660) in de literatuur onder de noemer “genretaferefen” valt. SECKEL H.P.G. (1946), p. 280

<sup>378</sup> SECKEL H.P.G. (1946), p. 295

<sup>379</sup> IDEM, p. 296

<sup>380</sup> IBIDEM

<sup>381</sup> IBIDEM

<sup>382</sup> Welke laatste door A. Palomino in 1723 reeds uitvoerig werden beschreven. [PALOMINO A., *Museo Pictorico o Escala Optica*, Buenos Aires, 1944] in SECKEL H.P.G. (1946), pp. 280-281

<sup>383</sup> Zo wijdt hij veel aandacht aan de weergave van een kostbaar kopje met roos op één van zijn eerste werken, *De miraculeuze genezing van de zalige Renaud van Orleans*, (la Magdalena, Sevilla,) tot zijn laatste vruchten op een tinnen bord op *De Maagd, het kindje Jezus en de Heilige Johannes de Doper* (1662, Museo de Bellas Artes, Bilbao,). BATTLE J. (1987), fig. 42 (geen paginanummering)

<sup>384</sup> SECKEL H.P.G. (1946), p. 294

<sup>385</sup> IDEM, p. 291

<sup>386</sup> BATTLE J. (1987), fig. 42 (geen paginanummering)

<sup>387</sup> Het aantal ‘authentieke Zurbaráns’ is sterk uitgedund nadat enkele werken, voordien aan de meester zelf toegeschreven, van de hand van zijn vroeg-overleden zoon Juan of van ateliermedewerkers bleken te zijn. In het artikel wordt het uiteindelijke aantal afgerond op zes. In deze paragraaf beperk ik mij tot de bespreking van drie van hen. De andere drie aan Zurbarán toegeschreven stillevens zijn: *Mand met fruit*, José Lafitá Collectie,



Stuk voor stuk blinken ze echter uit in de mystieke kracht die ze uitstralen. Niettemin waren ze nooit eerder onderwerp van een grondige studie. Op basis van het artikel van Helmut Seckel, dat een eerste aanzet vormt tot analyse, verdiep ik mij na een korte bespreking van de voornaamste stillevenen in de beeldcomponenten verantwoordelijk voor hun mystieke kracht. Een grondige beschrijving van elk stilleven op zich is noodzakelijk voor een juiste analyse, zo stelt ook Helmut Seckel.<sup>388</sup>

*Stilleven (Mand met fruit en bloemen), 1633, Contini-Bonacossi collectie, Rome (afb. 33)*

Dit werk is één van Zurbarán's belangrijkste stillevenen en het sleutelwerk in diens stillevenkunst. Er bestaan drie versies van dit schilderij.<sup>389</sup>

Het stilleven beklijft door een overtuigend naturalisme, éénvoud en sobere compositie; eigenschappen die bijdragen tot het transcendente en mystieke karakter van de voorstelling. De schikking van de voorwerpen op een rechte lijn in tripartiete groepen op een eenvoudige houten tafel doorbreekt ritmisch de donkere achtergrond. De objecten zijn afgebeeld als betrof het hier een droge opsomming. Het ongewone formaat (opgevat als een fries) van het schilderij lijkt dit te ondersteunen: het is twee keer zo breed als het hoog is.

Eéntonigheid wordt voorkomen door de uitgekiende compositie van volumes en hun proporties. De mand met sinaasappels, het grootste volume, staat centraal, waarbij de kleinere objecten als de schaal met citroenen en het kopje met roos, als tegengewicht fungeren. Vindingrijk is ook Zurbarán's keuze voor een aardewerken kopje met roos, en niet opnieuw zoals men zou verwachten, vruchten op een schaalje.

De lichtinval vanuit de linkerbovenhoek, suggereert het licht van een opgaande zon als lichtbron, en werpt lange schaduwen. Net deze lange schaduwen verenigen de compositie met de ritmisch opgestelde, geïsoleerde objecten opnieuw tot een atmosferisch geheel. Eenzelfde resultaat wordt bereikt door de onzichtbare curve die van de linkerbenedenhoek van de schaal met citroenen loopt over het sinaasappelbloesemtakje tot de rand van het zilveren schaalje met aardewerken kop en roos. Ook de triangulaire opstelling draagt bij tot éénheid in compositie.

De donkere achtergrond en het glanzend, donkerbruine tafelblad plaatsen de kleurrijke voorwerpen extra in het licht. Het spel van licht en donker – de zogenaamde “tenebroso-techniek” in de Spaanse kunst - in die tijd bijzonder populair, verleent de objecten een afgelijnd reliëf en draagt bij tot de realistische weergave. De reflectie van de objecten in de schalen en op het tafelblad, en de overtuigende stoftactiliteit getuigen van precisie en kundig tekenaarschap.

Opmerkelijk is de afwezigheid van een tafellaken en elke vorm van menselijke aanwezigheid. Ook is er geen spoor van enig bestek om het fruit aan te snijden of te consumeren, wat wordt versterkt door de artificiële plaatsing van het bloesemtakje en de roos op de rand van het schoteltje. Zurbarán lijkt hiermee de traditioneel ondergeschikte rol van het stilleven aan het

---

Sevilla; *Vaas met bloemen*, Antonio Pons Collectie, Malaga (doch dit zou evenwel deel uitgemaakt hebben van een werk met religieus thema); *Peren en Bloemen in een Porseleinen Kom*, Joseph Brummer, New York. Allen zijn ongedateerd, de dateringsproblematiek vormt één van de hoofdcomponenten van dit wetenschappelijk artikel. SECKEL H.P.G. (1946), p. 281

<sup>388</sup> Alle hiernavolgende beschrijvingen van de besproken stillevenen vormen een parafrase van de beschrijving door Hugo Seckel (tenzij anders vermeld). SECKEL H.P.G. (1946), p. 282

<sup>389</sup> Naast het gesigioneerde en gedateerde werkje in de Contini-Bonacossi Collectie in Rome uit 1633, vermeldt Helmut Seckel een werk in het City Art Museum van St. Louis en een derde versie in het Fine Arts Gallery van San Diego. SECKEL H.P.G. (1946), p. 281

menselijke, seculiere of religieuze leven te willen verlaten. De autonomie van het stilleven wordt hier tot het uiterste gevoerd vanwege het totale gebrek aan menselijke referenties en alledaagse gebeurtenissen. Mayer waardeert in het werk vooral de bestudeerde leegheid en het ascetisme in vorm, aldus Helmut Seckel, beeldcomponenten die als het ware de monastieke sfeer weerspiegelen waaruit deze kunst is ontstaan.<sup>390</sup>

Kopje, schoteltje en een roos, ca. 1633, Sir Kenneth Clark Collectie, Londen (afb. 34)

Dit werkje lijkt een detail uit het eerder besproken stilleven, maar is als de voorbereidende studie ervan te beschouwen.<sup>391</sup> Omwille van die reden dateert Seckel het tussen 1628 en 1633. Hier kiest Zurbarán er nog voor het aardewerken kopje met de twee oortjes minder hoog te maken in verhouding tot het schoteltje, en laat hij de roos op de rand van het schaalte rusten, daar waar ze in het Rome-stilleven bijna rechtop zal staan.<sup>392</sup>

De bestudeerde symmetrie, zo opvallend aanwezig in het vorige en hierna volgende stilleven,<sup>393</sup> wordt hier (net) niet bereikt doordat Zurbarán de roos nog voor de achterste rand van de tafel in het tafelblad laat verzinken.

Als detail figureert een gelijkaardig kopje met schoteltje in *De familie van de Maagd*, (privé-collectie Contini-Bonacossi, Rome), gedateerd 'voor 1629', waarbij elk personage een stillevendetail toebedeeld krijgt, en de schikking symmetrisch en op gelijke afstand rond het kind Maria is verdeeld.

Bodegón (Stilleven met potten en kruiken), 1636, Prado, Madrid (afb. 35)

Deze bodegón vormt het enige *nature morte* onder Zurbarán's stillevens. Ook van dit schilderij bestaat er een tweede versie in Barcelona, in het Museo de Arte de Cataluña. Beide schilderijen stammen immers uit dezelfde collectie.<sup>394</sup>

De gelijkenis met *Stilleven (Mand met fruit en bloemen)*, is opvallend. Opnieuw betreft het een kwaliteitsvol werk: eenzelfde strenge schikking van de voorwerpen als in een fries gevat tussen de donkere achtergrond en de felle belichting op het voorplan en eenzelfde aandacht voor de weergave van volumes.<sup>395</sup>

Centraal staan twee aardewerken kruikjes met lange hals en bolle buik waarop telkens twee fraaie handgrepen prijken. Als groep staan zij wat op zichzelf en enigszins apart van de vaatjes aan de uiteinden die op tinnen borden staan.

De symmetrie wordt beklemtoond door de twee tinnen borden op het uiteinde die het koppel amforen, waarop het licht focust, als het ware omkaderen. Ritmiek wordt in het werk gebracht door alternatie in de kleur van het vaatwerk en het wisselende spel van de oortjes, een welgekomen afleiding in deze strenge oplijning.<sup>396</sup>

Zurbarán's meesterlijke beheersing van de chiaroscurotechniek doet de voorwerpen magistraal uit de donkere achtergrond naar voor treden. Het ontwerp, kleur en textuur van de

---

<sup>390</sup> SECKEL H.P.G. (1946), p. 299

<sup>391</sup> IDEM, p. 294

<sup>392</sup> IDEM, p. 286

<sup>393</sup> Ook in het stilleven *Mand met fruit* (José Lafitá Collectie, Sevilla), wordt een bestudeerde symmetrie bereikt door telkens één vrucht aan de beide zijden van de mand te plaatsen. SECKEL H.P.G. (1946), p. 292

<sup>394</sup> De collectie van Catalaans verzamelaar Francisco Cambó, die de werkjes aan beide musea schonk.

BATTLE J. (1987), fig 42 (geen paginanummering)

<sup>395</sup> IBIDEM

<sup>396</sup> IBIDEM

vaasjes doet zeer natuurgetrouw aan.<sup>397</sup> Daarbij worden de vormen door het licht gecapteerd. Het geeft hun contouren minutieus weer en onderstreept de densiteit van de volumes. Eenzelfde strenge oplijning van objecten vinden we terug in de werken *Volgelingen van Emmaüs* (afb. 47) en *Sint-Hugo in de Rafter van de Kartuizers*. Batticle vermeldt dat een zekere R. Longhi deze opstelling vergeleek met die van liturgisch vaatwerk op een altaar.<sup>398</sup> Het stilleven illustreert, volgens Seckel, tevens Teresa van Avila's uitspraak: "Ook in de keuken volgt God jou tussen de keukenpotten, om je met spirituele en materiële zaken bij te staan."<sup>399</sup>

De onmiskenbare invloed van Cotán en Van der Hamen, wier schilderijen Zurbarán in Granada of Sevilla moet gezien hebben, wijzen erop dat Zurbarán dit werkje enkele jaren na het stilleven van 1633 heeft geschilderd, grosso modo tussen 1635 en 1640.<sup>400</sup>

**Conclusie:** 'het symmetrisch motief in het eertijdse Spaanse stilleven en religieuze taferelen werelds voorgesteld',<sup>401</sup>

Zurbarán's stillevens kenmerken zich dus door een architecturale en opvallende symmetrische schikking van de objecten. Drie kunstenaars gaan hem zo'n tien tot dertig jaar vooraf, en vormen wellicht zijn inspiratie: Sánchez Cotán, Juan Van der Hamen y León en Alejandro de Loarte.<sup>402</sup>

Bij Seckel's analyse van een aantal stillevens van Sánchez Cotán vallen volgende karakteristieken op:<sup>403</sup> in het stilleven van 1602-03, *Kweepeer, Kool, Meloen en Komkommer* (afb. 36), een strikt symmetrische opstelling van de vruchten twee aan twee rond de meloen die afgewisseld wordt door een kleuralternatie van groen en geel, en een curve die compositorisch van links naar rechts loopt, die een gapende leegte laat aan de rechterzijde. Eenzelfde compositie is te zien bij het stilleven *Venster met Wortel en bussel Selder* maar waarbij de curve en opstelling gespiegeld zijn aan die van het eerder besproken stilleven. Een derde stilleven *Venster met Gevogelte, Fruit en Groenten* vormt de synthese van de eerder vermeldde stillevens, waarbij de leegte wordt opgevuld met hangend gevogelte en fruit. Ook Juan Van der Hamen y León's (1596-1631), *Mand en Dozen met Snoepgoed*, (1622), (afb. 37) heeft eenzelfde lineaire, symmetrische opstelling van onaangerode voorwerpen op een plat vlak.

In Alejandro de Loarte's (?1595/1600-1626) *Bodegone*, 1623, herkennen we centraal in de compositie de mand met fruit, die ook in Zurbarán's *Stilleven* figureert.

---

<sup>397</sup> SECKEL H.P.G. (1946), p. 288

<sup>398</sup> BATTICLE J. (1987), fig 42 (geen paginanummering)

<sup>399</sup> SECKEL H.P.G. (1946), p. 299

<sup>400</sup> Voor een precieze datering, meent A.E. Pérez Sánchez, aldus Batticle, aan de hand van het rode vaasje met de lange hals, zeldzaam in Andalusië en dat eveneens opduikt in een Madrileens stilleven van Francisco Palacios, te mogen stellen dat Zurbarán dit schilderde naar aanleiding van zijn trip naar Madrid, dus vóór 1634. Andere auteurs, zoals W. Jourdan pleiten voor een latere datum, gezien het kruikje uiterst rechts ook in de *Maagd van de Annunciatie* opduikt, geschilderd eind 1650. BATTICLE J. (1987), fig 42 (geen paginanummering)

<sup>401</sup> Uitdrukking ontleend aan Catturla: [CATTURLA M. L., *New Facts on Zurbarán*, in: 'Burlington Magazine', 1945 (87), p. 303] in SECKEL H.P.G. (1946), p. 298

<sup>402</sup> SECKEL H.P.G. (1946), p. 296

<sup>403</sup> IBIDEM

Seckel concludeert hieruit dat het motief van de bilaterale symmetrie en de architecturale compositie een eigenheid is van de mathematisch ingestelde stilleven schilders van Zurbarán's tijd; in het bijzonder omdat dergelijke kenmerken vreemd zijn aan het barok-stilleven in het algemeen.<sup>404</sup> Enkel bij enkele Vlaamse kunstenaars (Jan Breughel, Ambrosius Bosschaert, Roland Savery en Jacob van Hulsdonck) rond en na 1580 is een verdeling van bloemenvazen en fruitschalen met losse bloemen, fruit, insecten of schelpen aan beide zijden van het hoofdobject terug te vinden. Ook het uitgesproken detailrealisme zou, aldus Soria, dankzij de Vlaamse Primitieven een constante geworden zijn in de Spaanse kunst.<sup>405</sup> Wellicht verliep de introductie ervan via de Vlaams-Spaanse Van der Hamen en de Portugees-Vlaamse school.<sup>406</sup>

In zijn studie van Cotán's kunst, toonde Martin Soria al eerder aan dat de leer van Ignatius Loyola en de heilige Teresa van Avila de onderliggende basis van diens werken vormde.<sup>407</sup> Zijn stilleven lezen als de vertaling van een gebed, met dezelfde liefde opgedragen en vanuit eenzelfde nederige religieuze devotie, geïnspireerd op een ascetisch ideaal en een bewuste, mystieke spiritualiteit ontstaan, luidt het.<sup>408</sup> Kwaliteiten die evenzeer gelden voor de stilleven van Zurbarán, meent Seckel.<sup>409</sup> Orosco's uitdrukking, "religieuze schilderijen wereldlijk vertaald",<sup>410</sup> vindt Seckel een treffende analyse van Zurbarán's stillevenkunst, gezien zij een seculiere voorstelling tot het niveau van het sacrale weet te tillen.<sup>411</sup> Met name Zurbarán's Rome-stilleven, bezit deze kwaliteit, en ademt als het ware de sfeer van een klooster, meent Seckel.<sup>412</sup>

In het bijzonder de soberheid – men kan gerust stellen het 'ascetisme' - en de eenvoud in weergave van objecten, in contrast met de bijna decadente Hollandse stilleven, hebben het publiek en kunstcritici als Mayer, Amorós, Cavestany en Von Loga doorheen de geschiedenis steeds opnieuw aangesproken.<sup>413</sup> Ook het feit dat de voorwerpen in zijn stilleven een eigen innerlijk leven lijken te hebben, wordt voortdurend weer, onder meer door Soria, beklemtoond.<sup>414</sup> Hierbij aansluitend en tevens bijzonder relevant voor de thematiek van dit hoofdstuk, stelt Seckel:

*"The canvas seems to propose a never-repeated solution, anticipated only by Sánchez Cotán, to the problem of how symbolically express religious devotion, not in terms of movements of the human body as did the masters of the Middle Ages (!), but in terms of representation of inanimate thing."*<sup>415</sup>

---

<sup>404</sup> IBIDEM

<sup>405</sup> SORIA M.S. (1944a), p. 47

<sup>406</sup> SECKEL H.P.G. (1946), p. 297

<sup>407</sup> IDEM, p. 298

<sup>408</sup> [SORIA M., *Sánchez Cotán's Quince, Cabbage, Melon and Cucumber*, in: 'The Art Quarterly', 1945, pp. 225-230] in SECKEL H.P.G. (1946), p. 298

<sup>409</sup> SECKEL H.P.G. (1946), p. 298

<sup>410</sup> [CATTURLA M. L., *New Facts on Zurbarán*, in: 'Burlington Magazine', 1945 (87), p. 303] in SECKEL H.P.G. (1946), p. 298

<sup>411</sup> SECKEL H.P.G. (1946), p. 298

<sup>412</sup> IDEM, p. 299

<sup>413</sup> IDEM, p. 298

<sup>414</sup> IDEM, p. 299

<sup>415</sup> SECKEL H.P.G. (1946), p. 300

Net als Soria, meen ik te mogen besluiten dat Zurbarán's streven naar een doorgedreven realisme bij de weergave van de essentie van de dingen, zijn gedisciplineerde en rigide composities en zijn rijk, gedurfd en contrasterend kleurgebruik, hem tot een buitengewoon meester maken in de Spaanse stillevenkunst.<sup>416</sup>

*I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986)

*Grazing as Pure Meditation*

*Remember – my plan for living with grazing  
animals came from shooting the storms out  
on the Saskatchewan prairies.*

*Those cows and I sat there for eight hours.  
They were much more at home than me.  
They just “sat.” Pure meditation, prairie  
mind, at one with the landscape.*

*I desired to record this state of mind  
as the first idea to do the animal piece.<sup>417</sup>*

Deze videotape ontstond vanuit Viola's drang om een werk over en met dieren te maken.<sup>418</sup> Met *I Do Not Know What It Is I Am Like*, toont Viola de toeschouwer zijn verwondering over de natuur. Hij kijkt als ware het door de ogen van een kind. De verwondering roept tevens heel wat associaties op, wat de vijfdelige structuur van de film tot gevolg heeft. Doorheen een tocht van anderhalf uur wordt de toeschouwer op sleptouw genomen in dit spel van verwondering, als een documentaire waarin de vertrouwde voice-over ontbreekt. De kunstenaar gebruikt lange opnames en registreert tevens het omgevingsgeluid. Met dergelijke lange opnameshots is de hedendaagse toeschouwer niet vertrouwd, ze incorporeren dan ook een vorm van spiritualiteit.

Deel één, 'Il Corpo Scuro' is het resultaat van een verblijf van twee weken in Zuid-Dakota. Grazende bizons als bergen in een landschap of zandduinen verplaatsen zich langzaam onder de wind. Insecten zoemen rond het hoofd van een karkas. Bij wijlen worden de grasvlakten geteisterd door een lokale storm. Een bliksemschicht tekent zich af tegen de loodgrijze wolkenmassa en verbindt heel even hemel en aarde met elkaar. (afb. 10) Een krachtige ontlading van duizenden volt aan elektriciteit. De intensiteit van het licht blijft op het netvlies nazinderen, zelfs al sluiten we onze ogen.

De kunstenaar verwijlt bij deze bliksemschicht in zijn notities: hij herkent er de verticale as in, waarop de vroegste mens besloot rechtop te gaan lopen. De vorm van de bliksemschicht associeert hij met het winters silhouet van een boom tegen een novemberlucht, een rivierenlandschap met haar zijarmen vanuit de lucht, of de aders van het bloedvatstelsel in medische prenten.<sup>419</sup>

Deel twee, 'The Language of the Birds', blikt hoofdzakelijk in de ogen van exotische vogelsoorten. Tegen een soundwall van schetterende vogelgeluiden, als in een binnenruimte

---

<sup>416</sup> SORIA M.S. (1944a), p. 34

<sup>417</sup> VIOLA B. (1995), p. 138

<sup>418</sup> [http://www.donshewey.com/arts\\_articles/bill\\_viola.html](http://www.donshewey.com/arts_articles/bill_viola.html) . Laatst geraadpleegd op 27 mei 2011, zie bijlage pp. 33-35

<sup>419</sup> VIOLA B. (1995), p. 141

van een zoo, zoomt de kunstenaar in op de kleurrijke ogen, heldere kleurencombinaties van zwartomrande pupillen met geel en wit. De inktzwarte diepte van een pupil oogt ondoorgrondelijk: de ogen als spiegels van de ziel.

Een kuiken pikt zijn eierschaal door, om te kunnen overleven. Machteloos op zijn rug, de veren nog aan het schriële lijfje geplakt, trapt het zichzelf het leven in. (afb. 21)

Viola blijft inzoomen tot we uiteindelijk als toeschouwer in de zwarte pupil van de vogel de camera en de kunstenaar in opnamehouding kunnen ontwaren. Het deel sluit af met de langdurige shot van de ogen van een uil, waarvan de pupillen omringd zijn door warme bruinen kleuren. (afb. 38)

Deel drie biedt een blik in het leven van de intellectuele, Westerse mens, in concreto de kunstenaar. We zien hem 's nachts aan tafel een boek lezen, notities neerpennen en een videotape monteren. Tussendoor eet hij, waarbij het gebroken brood, de aangesneden vette vis, het mes en het glas wijn ogen als in een stilleven.

Een slakkenhuis in een kleine boot met juwelen, als een Nautiluschelp, roept eveneens associaties op met een Hollands stilleven. Tot de slak uit haar huisje tevoorschijn komt, de boot uitkruipt en het gezichtsveld verlaat.

Jean-Christophe Amman dicht de video de allure van "*somewhere between nature morte and tableau vivant*" toe.<sup>420</sup>

De olifant die de studeerkamer van de kunstenaar binnenwandelt en met zijn slurf de kop thee, de kunstenaar's soelaas in nachtelijke uren, wegneemt, tart onze verbeelding.

We zien volksstammen in trance, waarvan de wangen, lippen, armen en rug doorboord zijn met metalen pinnen. Om de dood meester te zijn, lopen ze over een vuurbed van smeulende as.

Het stuk sluit af met de camera die onderwater duikt, een zilverkleurige vis wordt een helikopter in de lucht. De vis overvliegt bergen en valleien. Wanneer de helikopter landt, blijkt de vis een echte vis te zijn. Onmiddellijk wordt hij door vogels en insecten omzwermd, om al gauw in de bosvloer te vergaan. De cyclus is rond. Dood wordt transitie. Een voortdurend begin en einde, geweld en schoonheid.

Tot slot dient erop gewezen hoe spiritueel het werk aandoet: de video leest als een natuurervaring. De cyclische aard van de natuur wordt op verschillende niveaus ervaren. De videotape roept vragen op, als waar is onze plaats binnen deze natuurlijke orde, in deze kringloop van de natuur?

Bill Viola simuleert niks. Met de fotolens van zijn camera lossen beelden op, of fluctueren ze, om open te breken in een zee van kleuren of juist heel scherp te worden. Zijn beelden ogen enerzijds schilderachtig, maar anderzijds zijn ze ook als een document, genadeloos realistisch. Viola verklaart het opzet van de film aan de hand van wat de twaalfde-eeuwse Soefi-dichter Ibn Arabi zegt over hoe de hoogste staat van goddelijkheid te bereiken. Om het menselijk vermogen te overstijgen, dienen we tot op de diepste bodem af te dalen, nog voorbij het stadium van dierlijkheid.<sup>421</sup>

Voor Viola is de video een aanklacht tegen het overheersen van de Westerse rationaliteit, die de samenhang van lichaam en geest negeert. Het vuurloopritueel toont juist de kracht van de geest over het lichaam. Deze kennis die wordt overgedragen in de traditie van het vuurlopen, bewijst dat zelfkastijding geestelijk kan overstegen worden.

De bizarre titel is ontleend aan een heilig Hindoeïstisch vers uit de Rig Veda. De olifant die

---

<sup>420</sup> IDEM, p. 14

<sup>421</sup> [http://www.donshewey.com/arts\\_articles/bill\\_viola.html](http://www.donshewey.com/arts_articles/bill_viola.html). Laatst geraadpleegd op 27 mei 2011, zie bijlage pp. 33-35

de woonkamer van de kunstenaar in de video binnenstapt, moet dan ook als een speelse knipooog gezien worden naar de God Ganesha.

Vanzelfsprekend vormde de scène van het (al dan niet bewust) gecreëerde stilleven in deze video de aanzet om deze in deze paragraaf te integreren.

De grootste kracht van deze film is dat, net als bij Zurbarán, Viola de 'dingen' in hun essentie laat spreken.

Niet zozeer in de stillevenscène, waar hij in de compositie trouwens geen enkele poging onderneemt om een bilaterale symmetrie na te streven, maar vooral bij de opnameshots van de dieren raakt hij even aan de spirituele stillevens van Francisco de Zurbarán. Vooral in het geval van de grazende bizons, waarbij het grazen een vorm van pure meditatie wordt, zoals de kunstenaar ook in zijn notitie schrijft, en de meer statische shots van de ogen van de dieren die blijven branden op ons netvlies.

Toch wordt de scène van het stilleven in de video teniet gedaan wordt door het medium zelf dat, immers op zichzelf een bewegend beeld is en dus in fundamentele tegenspraak met de idee van een 'stilleven'. Ook de registratie van het omgevingsgeluid doet de stille kracht die Zurbarán in zijn stillevens zo treffend tot uiting weet te brengen, in het geval van dit 'videostilleven' grotendeels teniet.

#### i. De late jaren 1630 of Zurbarán's "mystieke" periode

Naast de mystieke kracht van zijn stillevens, maken ook verschillende auteurs gewag van een mystieke periode in het oeuvre van Zurbarán, die vooral te dateren valt in de tweede helft van de jaren 1630.<sup>422</sup>

Stilistisch gezien, verlaat Zurbarán hier zijn 'zilverpuntechniek' en zin voor detaillering en schakelt hij over op een grover, olierijk, dekkend impasto, wat hij wellicht aan zijn studie van de werken van Ribera in Madrid heeft overgehouden, meent Soria.<sup>423</sup> Ook de soberheid, plasticiteit en kleurgebruik in het werk na 1634 zijn wellicht aan Ribera dienstplichtig.<sup>424</sup>

Als belangrijkste werken uit deze periode worden de schilderijen voor de Orde van de Ongeschoeide Mercedariërs van San José; die voor het Kartuizerklooster Sta. María de la Defensión van Jeréz de la Frontera (sinds 1835 in Cadiz) en deze voor de Hiëronymieten van Guadalupe beschouwd. Daarnaast ook de *Gezegende Henry Suso* (afb. 39) en *Heilige Louis Bertram*, beide voor de Dominicaanse kerk van Santo Domingo Portacoeli, net buiten Sevilla.<sup>425</sup>

Voor de reeksen voor Guadalupe en voor Jeréz worden beschouwd als de meest geïnspireerde werken van de Spaanse religieuze mystiek in de 17<sup>e</sup> eeuw.<sup>426</sup> Ik licht ze hierna kort toe:

---

<sup>422</sup> Meer bepaald auteurs Hugo KEHRER (1938) en Martin S. SORIA (1944a), (1944b) en (1953), waarbij de jaartallen verwijzen naar de publicatie in bibliografie.

<sup>423</sup> SORIA M.S. (1944a), p. 38

<sup>424</sup> IBIDEM

<sup>425</sup> SORIA M.S. (1953), p. 15

<sup>426</sup> SORIA M.S. (1944b), p. 156

Voor het Kartuizerklooster van Nuestra Señora de la Defensa (afb. 40) schilderde Zurbarán tussen 1638 en 1639 een twintigtal werken waaronder enkele prachtige scènes van de ‘Geboorte van Christus’ voor het retabel van het hoofdaltaar.<sup>427</sup>

In de *Aanbidding door de herders* (afb. 41) en *Aanbidding der wijzen* (afb. 42) weet Zurbarán zijn narratieve talent bij uitstek te demonstreren. Hij bereikt dit door de actie parallel aan het beeldvlak te spreiden, aldus Soria. Daarnaast blinkt Zurbarán uit in de karakterschets van zijn personages, zoals te zien in het typische kwajongensgezicht en de koppen van een oude vrouw en man waarin opnieuw de invloed van Ribera merkbaar is.<sup>428</sup>

Tevens kenmerkend voor zijn mystieke periode is dat Zurbarán zijn (individuele) figuren, veelal heiligen, in openlucht plaatst gesitueerd in een landschap. Bijgevolg besteedt de schilder meer aandacht aan licht en sfeerweergave, waardoor harde clair-obscurcontrasten verdwijnen onder deze meer gelijkmatige belichting. Ditzelfde licht verzacht de gelaatstrekken van de heiligen, zoals zijn *Heilige Lorenzo* (afb. 43) zo mooi illustreert.<sup>429</sup> Kort hierna schildert hij ook de *Gezegende Henry Suso* (afb. 39) en de *Heilige Louis Bertram* voor het linker transept van de Dominicaanse kerk van Santo Domingo Porta Coeli, net buiten Sevilla.

Soria meent dat Zurbarán steeds miskend werd voor zijn landschappen. Hoewel zij steeds deel van de voorstelling in de achtergrond bleven uitmaken, getuigen sommige van een uitstekende kwaliteit.<sup>430</sup>

Dé mystieke portretten bij uitstek zijn wel de acht *Hiëronymitische Mirakels* in Guadalupe, de meeste van hen zijn gesigneerd en gedateerd tussen 1637-39.

Deze bevinden zich nog steeds op hun oorspronkelijke plaats, namelijk de Sacristie van het Hiëronymietenklooster van Guadalupe (afb. 44), wat natuurlijk bijdraagt aan hun optimale belichting en de verdeling van de werken ten opzichte van elkaar,<sup>431</sup> zoals we op de illustratie in bijlage kunnen zien bij het *Visioen van broeder Andrés de Salméron*, tevens één van de mooiste. (afb. 45)

Deze *Mirakels*, zijn samen met het *Volgelingen van Emmaüs* (afb. 47) uit 1639 bijzonder statisch. Er valt weinig actie in te bespeuren, bijgevolg lijkt het of ze enkel een diepe wens naar de besloten rust van het monastieke leven ademen. Vooral deze fascinerende ingetogenheid en de verbeterde weergave van figuren in de ruimte dragen bij tot de mystieke sfeer.<sup>432</sup>

In de kapel voor Sint-Jozef aanpalend aan de sacristie, zijn twee langwerpige schilderijen op doek te vinden met als thema de *Verzoeking van de Heilige Jozef* (afb. 46) die op hun beurt van een hoge kwaliteit getuigen. Hier blinkt Zurbarán uit in een uitgebalanceerde compositie en een natuurlijke uitdrukking van de figuur.<sup>433</sup>

---

<sup>427</sup> IBIDEM

<sup>428</sup> IDEM, p. 158

<sup>429</sup> IDEM, p. 155

<sup>430</sup> SORIA M.S. (1953), p. 25

<sup>431</sup> ALCOLEA I GIL S. (2008), p. 55

<sup>432</sup> SORIA M.S. (1944b), p. 156

<sup>433</sup> ALCOLEA I GIL S. (2008), p. 60



Afsluitend mogen we stellen dat Zurbarán onsterfelijke faam verwierf als portrettist van heiligen en monniken; als schilder van ascetische spiritualiteit en hemelse voorstellingen; kortom als “*één van de grootste vertolkers van de psychologie van het religieuze leven*”, zoals Weisbach het verwoordt.<sup>434</sup>

Eenvoud, nederigheid en zijn diepe geloof weerspiegelen zich in de monumentale eenvoud, de statigheid en de introverte waardigheid van zijn monnikenportretten.

Zurbarán's kunst bestond er dan ook in realisme met mystiek te combineren, en via natuurgetrouwheid een mystieke ervaring te evoceren.<sup>435</sup>

---

<sup>434</sup> [WEISBACH W., *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*, Berlijn, 1924, p. 111] in SECKEL H.P.G. (1946), p. 297

<sup>435</sup> SECKEL H.P.G. (1946), p. 297

## HOOFDSTUK VI: BILL VIOLA GESPIEGELD AAN MARK ROTHKO. DE CONDITIO HUMANA EN RAAKVLAKKEN MET HET SUBLIEME

### 1. Biografische bijzonderheden

Mark Rothko wordt op 25 september 1903 geboren als Marcus Rothkowitz in Dvinsk, Rusland (het huidige Daugavpils, Letland). Wanneer Marcus tien jaar oud is, emigreert het gezin Rothkowitz in 1913 naar de Verenigde Staten. Nauwelijks een jaar in de V.S. aangekomen, zal zijn vader er overlijden.

De jongen groeit op in Portland, Oregon, in het Noordwesten van de Verenigde Staten, en krijgt een klassieke Joodse scholing (mee).<sup>436</sup>

Nadat hij met succes zijn middelbare studies heeft afgerond, wordt hij in 1921 met een studiebeurs toegelaten tot de vermaarde Yale University. Na twee jaar zet Rothko echter zijn universitaire studies voortijdig stop en trekt naar New York.<sup>437</sup> Ruim veertig jaar later, in 1969, zal hij trouwens aan diezelfde universiteit met een eredoctoraat geëerd worden.<sup>438</sup>

In New York neemt Rothko naast tekenlessen, ook acteerlessen bij een theatergezelschap onder leiding van Josephine Dillon.<sup>439</sup> Theater en muziek zullen blijvend een belangrijke plaats innemen in zijn leven.

Van nog groter belang zullen de tekenlessen zijn die Mark Rothko in 1925 aan de Arts Students League volgt bij Max Weber die zijn eerste leraar wordt.<sup>440</sup>

In 1929 onderricht Rothko zelf tekenen in de Center Academy van het Brooklyn Jewish Center. Zijn onderwijsopdracht neemt hij bijzonder ernstig, getuige zijn eigen aantekeningen en publicaties over onderwijstechnieken bij voor tekenonderricht aan kinderen (*'New Training for Future Artists and Art Lovers'* (1933), *'The handling of Children's art education'* (s.d), *The Scribble Book* (ca. 1938)).<sup>441</sup>

Rothko, van nature principieel en idealistisch van aard, mag beschouwd worden als een intellectueel onder de schilders.<sup>442</sup> Van belang voor zijn kunst zijn inspiratiebronnen zo divers als Fjodor Dostojevski, Aeschylus, William Shakespeare, Sören Kierkegaard en bovenal Friedrich Nietzsche. Van inborst filosofisch geïntereerd, houdt Rothko in zijn vroege jaren in New York ervan zijn vrienden voor Dostojevskiaanse dilemma's te plaatsen.<sup>443</sup>

Van beslissende invloed voor zijn kunst is Nietzsche's boek *'Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik'* (1872). Onder invloed van Nietzsche zal Rothko het concept van 'het drama' in de kunst introduceren.

In 1933 neemt Rothko deel aan een eerste groepstentoonstelling in het Brooklyn Museum, waarna in 1934 nog vijf andere groepstentoonstellingen volgen.<sup>444</sup>

Na zijn naturalisatie tot Amerikaans staatsburger in 1938, verkort de kunstenaar in 1940 zijn naam tot Mark Rothko, wat hij in 1959 ook wettelijk laat registreren.<sup>445</sup>

---

<sup>436</sup> ASHTON D. (2006), p. 14

<sup>437</sup> STEWART J. (2007), p. 211

<sup>438</sup> LÓPEZ-REMIRO M. (2006), p. 271

<sup>439</sup> STEWART J. (2007), p. 211

<sup>440</sup> IBIDEM

<sup>441</sup> IBIDEM.

<sup>442</sup> ASHTON D. (2006), p. 13

<sup>443</sup> IDEM, p. 17

<sup>444</sup> STEWART J. (2007), p. 211

<sup>445</sup> IDEM, p. 212

Rothko huwt in 1945 Mell Beistle. Het echtpaar zal twee kinderen krijgen: een dochter Kate (1951) en zoon Christopher (1964).

In 1947 heeft Rothko zijn eerste solotentoonstelling in de Betty Parsons Gallery (20 januari - 8 februari), gevolgd door een tweede solotentoonstelling in 1948 in dezelfde galerie.<sup>446</sup>

1949 staat in de annalen geboekstaafd als het jaar waarin Rothko het punt van abstractie in zijn kunst bereikt.

Nadat ze een som geld erven, reizen Rothko en zijn vrouw in 1950 voor vijf maanden door Europa. Ze doen Frankrijk, Italië, en meer specifiek de kunststeden Venetië, Firenze, Arezzo, Siena en Rome aan.<sup>447</sup> Diep onder de indruk keert Rothko naar de Verenigde Staten terug.

Door het gebruik van complementaire kleuren, versombert vanaf 1957 zijn palet, om niet meer op te lichten. Ook het contrasterend kleurgebruik uit zijn eerdere werken verdwijnt hiermee.<sup>448</sup>

In 1958 stouwt Rothko voor zijn tentoonstelling 'New Paintings by Mark Rothko' in de Sidney Janisgalerie (27 januari – 22 februari) de tentoonstellingsruimte vol met maar liefst twaalf doeken die, fel belicht, van het plafond tot de vloer de ruimte vullen. Hierbij omhullen ze de toeschouwer als het ware.<sup>449</sup>

Dergelijke condities moeten Rothko aangesproken hebben: van dan af kiest hij telkens voor hetzelfde tentoonstellingsconcept. Diep van binnen koesterde Rothko de vurige wens zijn doeken in een dergelijke museale context, samen te hangen.

Wanneer de Phillips-collectie in Washington D.C. haar gebouw uitbreidt, wordt een 'Rothko-ruimte' voorzien, zodat deze wens deels bewaarheid wordt. Slechts deels, gezien Rothko's favoriete tentoonstellingscondities niet werden gevolgd. Rothko's ambitie, een eigen omgeving te creëren waarover hij totale controle krijgt, werd hierdoor versterkt. Toch zou dit veelal het model worden voor de daaropvolgende installaties en is dit de eerste Rothko-ruimte in haar soort.<sup>450</sup>

De opdracht voor het Seagramproject (1957-58) vormt de aanzet tot wat later zijn "donkere reeks" wordt genoemd. De alom gekende anekdote, Rothko's weigering de schilderijen in laatste instantie te leveren voor de voorbestemde ruimte, het Four Seasons restaurant in de Seagrambuilding, is veelbetekenend voor het project dat in het hoofd van de kunstenaar speelt en uiteindelijk haar realisatie zal kennen in de Kapel in Houston. Als reden geeft Rothko, dat zijn ambities veel verder liggen dan die van de opdrachtgever. Nochtans biedt deze opdracht hem de gelegenheid om een ééngemaakte schilderkunstige omgeving te creëren waarbij de interactie tussen de verschillende werken en de ruimte voorop staat. Zokan hij 'een plek' scheppen die de toeschouwer als het ware omhult.<sup>451</sup> (afb. 48)

Briony Fer ziet met de Seagram-reeks een totaal nieuw esthetisch project in het oeuvre van de kunstenaar ontstaan. Het donkerwordende palet reflecteert niet de kunstenaar's gemoedstoestand, en is al evenmin een breuk met kleur - andere werken die tot de Seagram-reeks behoren zijn dan weer heel kleurrijk met oranje en rode schakeringen. Rothko lijkt met de reeks zijn onderzoek naar het wezenlijke belang van de schilderkunst tot het uiterste te voeren.<sup>452</sup>

---

<sup>446</sup> IDEM, p. 213

<sup>447</sup> IDEM, p. 213

<sup>448</sup> IDEM, p. 214

<sup>449</sup> BORCHARDT-HUME A. (2009), p. 16

<sup>450</sup> IBIDEM

<sup>451</sup> IBIDEM

<sup>452</sup> FER B. (2009), p. 34

Zodoende is de Seagram-reeks de eerste serie in haar soort. De schilderkunstige exploratie door middel van reeksen (van de Seagram-reeks tot de 'Black on Gray'-reeks), waarin Rothko systematisch de compositie, het beeldvlak en tonaliteit onderzoekt, vormt van dan af een belangrijke component in het oeuvre van de kunstenaar.<sup>453</sup> Door de interne logica binnen het concept van een reeks moet de geringste verandering als van belang gezien worden. Niettemin blijft elk schilderij als autonoom kunstwerk fungeren.<sup>454</sup>

In 1961, krijgt hij, ondertussen 57 jaar oud, een retrospectieve tentoonstelling in het MOMA New York.<sup>455</sup>

De volgende serie in de reeks wordt die in 1961-62 gecreëerd voor het Holyoke Center in Harvard University, Massachusetts, de enige reeks die Rothko zal voltooiën, maar die omwille van conservatieproblemen niet lang ter plaatse blijft. (afb. 49)

1964 vormt een tweede keerpunt in zijn oeuvre, met *Untitled* 1964 en dit omwille van de niet eerder geziene organisatie van het doek. De volumes zijn weliswaar nog steeds vertikaal gestapeld, maar worden door een dunne boord afgezoomd, door een groot vierkant over de compositie te plaatsen.

In de reeks van de zogenaamde *Black-Form paintings*, eveneens uit 1964, die de opdracht van de Houston-kapel voorafgaat, komt Rothko tot een ongeëvenaarde donkerte. (afb. 50) Deze doeken, die in de lijn liggen van wat de Kapel-reeks zal worden, kenmerken zich door het subtiele contrast van zwart op zwart. Hierdoor wordt het moeilijk om binnen het schilderij enige figuratie te onderscheiden. De inspanning die van de toeschouwer gevraagd wordt om de figuratie in het doek te onderscheiden, maakt hem tegelijkertijd gevoelig voor nuances in de toets, of voor de gekleurde grondlaag die op enkele plaatsen doorschemert. Met andere woorden: de exploratie van het doek vraagt tijd van de toeschouwer, en maakt zodoende de kijk-ervaring tot een tijds-beleving. De kracht van de *Black-Form paintings* ligt wellicht in dit aspect: dat de ontmoeting met een schilderij, een wachten is tot het doek zich aan de toeschouwer openbaart. In zijn filosofische tractaat, 'The Artist's Reality', verwoordt Rothko dit als een 'plastische reis' waarop de toeschouwer zich dient te laten meenemen.<sup>456</sup>

Kort daarop, in 1964, contacteert het de Menil-echtpaar hem met de opdracht voor de Kapel voor de recent opgerichte Sint-Thomas universiteit in Houston, Texas. De Houston-kapel vormt het culminatiepunt in de kunstenaars' groeiende bekommernis zijn werken in de meest optimale omstandigheden te tonen, waarbij hij de fysische ruimte onderwerpt aan de eisen van zijn kunst. De installatie bestaat uit overwegend monochrome doeken in zwarte, paarse en bordeaux tonen, waarin op een boord na, nauwelijks sprake is van enige figuratie. Enige uitzondering vormt het doek op de toegangsmuur, met een scherp afgelijnd zwart vierkant op een paarse ondergrond, dat tot de reeks van de 'Black-Form'-schilderijen had kunnen behoren. (afb. 51) In de reeks voor de kapel drijft Rothko zijn abstracte vormtaal dermate door, dat de toeschouwer voor de interpretatie van de doeken volledig op zichzelf wordt

---

<sup>453</sup> De hiernavolgende bespreking van de verschillende 'reeksen' en hun beeldcomponenten, volgt grotendeels de lijn en bevindingen van auteur Achim Borchardt-Hume's bijdrage tot de tentoonstellingscatalogus.

BORCHARDT-HUME A. (2009), pp. 13-30.

<sup>454</sup> De uiteindelijke Seagram-reeks telt ruim dertig werken, terwijl er slechts zeven voor de ruimte nodig waren. Negen ervan zal Rothko in 1964 aan de Tate Gallery schenken.

<sup>455</sup> CLEARWATER B. (2006), p. 6

<sup>456</sup> ROTHKO M. en C. ROTHKO (2004), p. 25

teruggeworpen.

In de zomer van 1968, begint Rothko een reeks in acrylverf op papier, opgebouwd, uit de combinatie van een bruine zone op een grijze. Hun verticale formaat wordt in twee horizontale zones opgedeeld, de bovenste bruin, de onderste in grijswaarden, omkaderd door een witte boord die het gevolg is van de tape die hij gebruikt om de papieren vellen aan zijn schildersezels te bevestigen. **(afb. 52) en (afb. 53)**

Wat ze gemeen hebben met de voorgaande reeksen, is hun gereduceerd kleurenpalet. Waar voordien de doeken ‘grenzeloos’ waren, om op die manier de materialiteit van het doek te laten opgaan in de ruimte, onderstreept de witte rand de grens tussen de echte en picturale ruimte. Rothko’s vroegere ambitie om de toeschouwer in het doek te laten opgaan, lijkt hij met de witte boord teniet te doen. Zijn klassieke werken vormden één modulerend vlak, waarvan de impact werd versterkt door de monumentale schaal van de schilderijen, zodat de toeschouwer als het ware in het schilderij werd opgenomen. Doordat de witte rand moeilijk van een witte muur te onderscheiden is, lijkt het of de schilderijen de muur openbreken en de ruimte erachter verkennen.

Deze laatste werken hebben ook de zichtbare materialiteit van het canvas met elkaar gemeen. Voordien voorzag Rothko zijn doeken van een gepigmenteerde grondlaag waarmee hij het doek egaliseerde. Voor deze laatste reeks kiest Rothko voor een witte grondlaag, wat hen een innerlijke gloed verleent/ zodat het lijkt dat de zwarte en grijze vlakken van binnenuit oplichten. Niettemin missen zij wel de atmosferische kwaliteit van zijn klassieke werk, waardoor de doeken zich in zichzelf lijken te keren.

Het is verleidelijk in deze laatste reeksen voor zijn dood, ‘Brown and Gray’ op papier en ‘Black on Gray’ op doek, omwille van de radicale breuk met voorgaande werken, de weerspiegeling van Rothko’s gemoedstoestand te zien. Verschillende auteurs roepen nochtans op dit niet te doen. Weliswaar zien de werken er op het eerste zicht niet uit als ‘klassieke Rothko’s’, maar uit het enthousiasme waarmee Rothko deze aan zijn dichtste vriendenkring presenteerde, blijkt hoe Rothko opgezet was met het eindresultaat.

In zijn filosofisch traktaat ‘*The Artist’s Reality*’, verwijst de titel naar Rothko’s streven zijn notie van de werkelijkheid, in elk doek weer te geven. De essentie van schilderkunst, aldus Rothko, is om de kunstenaars’ wereldbeeld te verbeelden en dit aan de toeschouwer te communiceren: een schilderij binnengaan is doordringen tot de werkelijkheid van de kunstenaar.<sup>457</sup> In deze laatste werken lijkt Rothko dat wereldbeeld tot een essentie te hebben herleid.

Mark Rothko overlijdt op 25 februari 1970 door zelfdoding.<sup>458</sup>

---

<sup>457</sup> IBIDEM

<sup>458</sup> CLEARWATER B. (2006), p. 6

## 2. Raakvlakken met het sublieme in de kunst van Mark Rothko en Bill Viola

### a. Mark Rothko en de ‘Geboorte van de Tragedie’<sup>459</sup>

Aan de basis van Rothko’s kunst ligt de existentiële strijd. Wie Rothko’s filosofie erop naleest,<sup>460</sup> begrijpt dat zijn kunst als een schilderkundig onderzoek moet gezien worden om van de schilderkunst een betekenisvolle praktijk te maken.

Rothko’s parcours naar een abstracte vormtaal – van figuratieve, mythologische voorstellingen over biomorfe ‘multiforms’ naar zijn ‘klassieke werken’ in abstractie - moet vooral begrepen worden in zijn zoektocht naar een geëigende taal die de hoofdbekommernis van zijn kunst kon ‘verbeelden’, namelijk een cosmologie of wereldbeeld.<sup>461</sup>

*“I belong to a generation that was preoccupied with the human figure and I studied it. It was with the most reluctance that I found that it did not meet my needs. Whoever used it mutilated it. No one could paint the figure as it was and feel that he could produce something that could express the world. I refuse to mutilate and had to find another way of expression. I used mythology for a while, substituting various creatures who were able to make intense gestures without embarrassment. I began to use morphological forms in order to paint gestures that I could not make people do. But this was unsatisfactory.”<sup>462</sup>*

Daar waar de figuratieve werken in gebreke bleven omdat ze ‘teveel informatie meegaven’, zag hij zijn abstracte vormen als figuren of symbolen die op een *universele* manier bij de toeschouwer een emotionele respons opwekken en tot nadenken aanzetten.<sup>463</sup>

Dat zijn abstracte schilderijen een onderwerp hadden, heeft Rothko meermaals beklemtoond. Op de vraag welke richting Rothko met zijn schilderijen uitwou, gaf hij eind jaren 1940 volgend antwoord: *“Toward esoteric meaning; expressing qualities of, or the essence of, universal elements: expressing basic truths.”<sup>464</sup>*

In zijn spreekbeurt voor studenten van het Pratt Institute in 1958, gaf hij een recept met ‘ingrediënten’ mee die in zijn doeken aanwezig moesten zijn:

*There must be a clear preoccupation with death – intimations of mortality. Tragic-art, romantic art, etc. deals with the knowledge of death. Sensuality. Our basis of being concrete about the world. It is a lustful relationship to things that exist.*

(Citaat wordt vervolgd op de volgende bladzijde)

---

<sup>459</sup> Naar Nietzsche’s ‘Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik’ (1872)

<sup>460</sup> ROTHKO M. en C. ROTHKO, *The Artist’s Reality. Philosophies of Art*, New Haven, Yale University Press, 2004

<sup>461</sup> Of zoals Anfam zijn artikel over Rothko toepasselijk titelt: ‘The World in a Frame’. ANFAM D. (2009) ‘The World in a Frame’, in: BORCHARDT-HUME A. (2009), pp. 45-58

<sup>462</sup> N.N., ‘Statements by Mark Rothko’, in BORCHARDT-HUME A. (2009), p. 92

<sup>463</sup> CLEARWATER B. (2006), p. 67

<sup>464</sup> Helaas kon ik niet meer achterhalen waar ik dit citaat vond.

*Tension. Either conflict or curbed desire.*

*Irony. This is a modern ingredient – the self-effacement and examination by which a man for an instant can go on to something else.*

*Wit and play for the human element.*

*The ephemeral and chance or the human element.*

*Hope. 10% to make the tragic concept more endurable.*<sup>465</sup>

Rothko gaf bij die gelegenheid toe dat bij het schilderen het vooral de dood en sterfelijkheid waren die voortdurend door zijn hoofd speelden, want dit was toch de “*menselijke conditie*,” zoals hij het letterlijk verwoordde.<sup>466</sup>

Filosofie en kunst moeten dus het ‘menselijke’ als onderwerp hebben, een streven dat Rothko doorheen zijn filosofie steeds weer blijft herhalen, waarbij hij vaak filosofie herleidt tot een soort ethiek. Zoals de mythe het wereldbeeld van een maatschappij voor de mens door middel van abstracties begrijpelijk maakt, zo moet ook kunst die wereldvisie reflecteren op het niveau van het individu. Kunst heeft met andere woorden een maatschappelijke relevantie, die niet enkel maatschappijkritisch mag zijn, maar een hoger doel heeft, namelijk een wereldbeeld verbeelden. Kunst is pas dan van belang wanneer de kern van haar boodschap het tragische verbeeldt.<sup>467</sup>

Rothko beschouwde zijn schilderijen als drama’s, waarin de figuren in zijn doeken de protagonisten waren. Zoals gekend las Rothko eind jaren 1930 Nietzsche’s ‘*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*’, een werk dat een grote invloed had op zijn denken en filosofische aard, en dat hij nog meermaals zou herlezen.

Het ‘drama’ waar Rothko het herhaaldelijk over heeft, refereert dan ook naar het Griekse drama, aan de hand waarvan Nietzsche de Apollinische en Dionysische krachten illustreert. Zo stelt Nietzsche dat het Apollinische behoort tot het domein van de schilders en beeldhouwers, terwijl het Dionysische de musicus toebehoort. Deze twee staan in een conflictpositie tegenover elkaar.

Volgens Nietzsche is de Dionysische musicus niets anders dan de belichaming van het oorspronkelijke lijden. De plastische kunsten die aan de destabiliserende Dionysische krachten ontsnappen, zijn gedoemd tot mislukken, aldus Nietzsche en Rothko. Enkel indien er ruimte wordt gelaten voor de Dionysische krachten of ‘het ongebreidelde’ behoudt het Apollinische in de beeldende kunsten een zekere vitaliteit. Het heen- en weergaan tussen deze twee componenten, hun wijzigingen, modulaties en belichamingen, dat is de dialectiek die de kunst van Rothko beheerst, aldus Clearwater.<sup>468</sup>

Het ‘drama’ in zijn oeuvre moet dus niet begrepen worden als zijn persoonlijke drama, maar speelt in elk werk: in de contrasterende kleurvlakken en volumes als metafoor voor de Apollinische en Dionysische krachten.

Niet alleen onderstreept Rothko het belang van het drama dat zich binnen het doek afspeelt, maar ook, wat met de Seagram-reeks een aanvang zal nemen, in de ruimte vóór het doek, namelijk in de ontmoeting met de toeschouwer.<sup>469</sup>

---

<sup>465</sup> BRESLIN J.E.B. (1993), p. 390

<sup>466</sup> CLEARWATER B. (2006), p. 103

<sup>467</sup> ROTHKO M. en C. ROTHKO, (2004), p. 27

<sup>468</sup> CLEARWATER B. (2006), p. 42

<sup>469</sup> IBIDEM

Rothko's eigen geschriften bieden heel wat inzicht in zijn beschouwingen over zijn kunstenaarschap en wereldbeeld.<sup>470</sup>

Naast het feit dat hij de kunstenaar een belangrijke sociaal-maatschappelijk rol toekent, vallen vooral zijn nostalgie naar de Klassieke Oudheid in de vorm van de mythe en zijn afkeer voor de kunst van de Renaissance op. Vooral de uitvinding van het lineair perspectief en de gebrekkige picturale representatie als direct gevolg ervan speelt hem parten. Dit bracht immers een gebrek aan 'sensualiteit' en 'tactiliteit' met zich mee, eigenschappen die nochtans een *conditio sine qua non* vormen in de kunst, aldus de kunstenaar.<sup>471</sup>

De Renaissance luidde, volgens Rothko, het beklemtonen van de illusie in, wat gelijkstaat met de beklemtoning van de rede.<sup>472</sup> Wat hij de Renaissancekunstenaar hoofdzakelijk verwijt, is dat deze éénmaal hij de fundamentele wetten van de optica doorgrond had, de noodzaak aan een allesomvattende, éénmakende mythe afwees. Wat bewijst dat de mythe nooit voor de representatie van zijn wereldbeeld had gestaan, stelt hij. Een direct gevolg hiervan was dan ook de opsplitsing van de samenleving in 'compartimenten'.<sup>473</sup>

Waar het lineair perspectief het eerste fenomeen was dat de dualiteit tussen wetenschap en kunst representeerde, zou fragmentarisatie en een toenemend individualisme als gevolg van de teloorgang van een ééngemaakt wereldbeeld de twintigste eeuw kenmerken, zo meent hij.<sup>474</sup>

Rothko's mijmering naar een ééngemaakt wereldbeeld, zoals dat in de Oudheid bij de Grieken bestond, naar de orde en de éénheid van hun wereldbeeld, hun cosmologie, duikt herhaaldelijk op in zijn filosofische overpeinzingen.<sup>475</sup>

Voorals benijdt Rothko de kunstenaar in de vroeg-christelijke tijd en de manier waarop deze uit de vormtaal van een gelijkaardige cosmologie met interne logica konden putten. Religie symboliseert voor hem de nood en behoefte aan die ultieme eenheid. Voor Rothko is religie dan ook de waarachtige aanzet tot oprechte, sublieme kunst, gezien ze de uiting vormt van een ultieme eenheid.

Ook zijn zoon, Christopher, benadrukt in de inleiding van *'The Artist's reality'* Rothko's nostalgie naar een éénmakende mythe, naar de eenvoud en heelheid die een dergelijk wereldbeeld de mensen biedt. Hij constateert dat zijn vader nood had aan een dergelijke structuur en wijst op de existentiële vertwijfeling die het gebrek eraan met zich teweegbracht.<sup>476</sup> Daarbij droegen de toenemende specialisatie in de wetenschappen en de nooit eerder geziene destructie door oorlog droegen nog meer bij aan diens existentiële crisis.<sup>477</sup>

Niet dat zijn persoonlijke crisis vooropstond, aldus Christopher. De titel van het boek *'The Artist's Reality'* drukt immers uit hoe een schilderij in essentie het wereldbeeld van de kunstenaar vertegenwoordigt: wie een schilderij binnenstapt, stapt ook de werkelijkheid van de kunstenaar binnen.<sup>478</sup>

---

<sup>470</sup> ROTHKO M. en C. ROTHKO, *The Artist's Reality. Philosophies of Art*, New Haven, Yale University Press, 2004.

<sup>471</sup> ROTHKO M. & C. ROTHKO (2004), p. 30

<sup>472</sup> IDEM, p. 32

<sup>473</sup> IBIDEM

<sup>474</sup> CLEARWATER B. (2006), p. 42

<sup>475</sup> ROTHKO M. & C. ROTHKO (2004), p. 85

<sup>476</sup> ROTHKO M. & C. ROTHKO (2004), p. 21

<sup>477</sup> IBIDEM

<sup>478</sup> IDEM, p. 25



## b. Het sublieme in de kunst van Bill Viola

De toeschrijving van de term ‘subliem’ aan de kunst van Bill Viola, wordt door verscheidene auteurs bijgetreden.

Zoals eerder vermeld, besteedt Cynthia Freeland een volledige bijdrage in de bundel over de kunst van Bill Viola, aan het traceren van het sublieme in werkjes als *Dolorosa* en *Observance*, beide uit de ‘Passions’-reeks. *Dolorosa* wist ook mij bijzonder te ontroeren. Opmerkelijk is wel Bart Verschaffel’s stelling dat het sublieme per definitie niet ontroert.<sup>479</sup> Hij situeert het opwekken van emoties eerder in de kracht van de retoriek, en de latere traditie van het *Andachtsbild*. Merken we echter op dat de eerste, ‘historische’ definitie van het sublieme haar oorsprong juist vindt in dezelfde redenaarskunst, zoals we in hoofdstuk II reeds zagen.

Freeland staat echter niet alleen in haar toeschrijving van het sublieme aan de kunst van Bill Viola. Ook Jean-Christophe Amman, koppelde al eerder, in de inleiding van *Reasons for Knocking at an Empty House*, de schoonheid van het geweld, dat hij onder meer in Viola’s videotape *I Don’t Know What It Is I Am Like* aantrof, terug naar het sublieme.<sup>480</sup> En ook doctoraalstudente Lisa Taye Young gaf haar recensie van 1997 over Viola’s kunst, *The Elemental Sublime*’ als titel mee.<sup>481</sup>

Wat opvalt is dat elke auteur een ander aspect van het sublieme onderschrijft.

Het sublieme is met andere woorden een veelgelaagd begrip, wat ook de publicatie ‘The Sublime’ van de Whitechapel Gallery aantoont. Hierin wordt het hedendaagse sublieme in maar liefst zeven categorieën opgedeeld.<sup>482</sup> Viola’s kunst wordt er ingedeeld bij de categorie van het transcendent. Morley omschrijft dit vervolgens als ‘de meer traditionele vorm’ van het sublieme, waarmee hij wellicht doelt op het sublieme bij Burke en Kant, dit in tegenstelling tot het hedendaags sublieme volgens Lyotard.

Een sublieme als een hogere en verhevene vorm van ‘zijn’, zo verduidelijkt hij.<sup>483</sup> Binnen deze categorie verkeert Bill Viola hiermee in het gezelschap van andere kunstenaars als Anish Kapoor en Yves Klein.<sup>484</sup>

In zijn inleiding van de bundel *The Art of Bill Viola* borduurt uitgever Chris Townsend op hetzelfde elan voort door te stellen dat Freeland vooral de ‘aboutness’ van de kunstwerken *Dolorosa* en *Observance* beklemtoont in hun relatie tot het sublieme; en tegelijk Mark Rothko’s en Barnett Newman’s kunst als ‘ecstasy alone’ definieert.<sup>485</sup>

David Morgan associeert dan weer vooral het gebruik van beklijvende duisternis, overweldigende beelden en indrukwekkend geluid en licht in Viola’s videoprojecties met het sublieme. Hij relieert dit met de algemeen menselijke toestand of de ‘conditio humana’, namelijk de conditie waarmee elkéén van ons in het leven wordt geconfronteerd: het verlangen naar verbondenheid, pijn en verlies die ons te beurt vallen, het accepteren van onze

---

<sup>479</sup> VERSCHAFFEL B. (2009), p. 122

<sup>480</sup> VIOLA B.(1995), pp. 13-19

<sup>481</sup> YOUNG L.J. (1997)

<sup>482</sup> Te weten: het onrepresenteerbare, het transcendent, de natuur, technologie, angst, het bevreemdende, en het veranderlijke (altered states). MORLEY S. (2010), p. 7

<sup>483</sup> IDEM, p. 20

<sup>484</sup> IBIDEM

<sup>485</sup> TOWNSEND C. (2004), pp. 8-9

lichamelijkheid en sterfelijkheid, en het lijden dat we trachten te overstijgen door een innerlijke realiteit op te zoeken; dit alles vormt het onderwerp dat de kunstenaar in zijn oeuvre tracht weer te geven.<sup>486</sup>

Otto Neumaier situeert het sublieme bij voorkeur in de grenservaringen bij de mens, namelijk leven en dood, geboorte en sterfte en, in het geval van de kunst van Bill Viola in de overweldigende tijds- en ruimte-ervaring die de kunstenaar de toeschouwer laat ondergaan.<sup>487</sup> Maar er zijn ook auteurs die volop de kaart van de ‘religieuze’ dimensie van het sublieme trekken: zo plaatst David Ross Viola in een ‘sacrale of heilige traditie’ die de weergave van het sublieme beoogt en het transcendente evoceert.<sup>488</sup> Met name de werken waarin metafysische elementen worden verkend, wat Bart Verschaffel eerder al als ‘neomythisch’ duidde.

Een kritische noot vormt dan weer de bijdrage van Chris Keith die de kunst van Bill Viola tussen het sublieme en fetisjisme situeert, maar het sublieme in de zin van het religieuze, zelfs goddelijke karakter van diens kunst niet in twijfel trekt.<sup>489</sup>

### 3. Bill Viola’s videogebruik ter evocatie van de *conditio humana*

Viola’s fascinatie voor het medium video schuilt voor een deel in de ‘technische’ gelijkenis van het videobeeld met dat van een mensenleven.<sup>490</sup> Zoals eerder aangehaald, dankt video de ‘levendigheid’ van het beeld aan het vibrerende, akoestische karakter van het medium.<sup>491</sup> Bij de projectie worden met één druk op de knop beelden gecreëerd, er wordt hen vervolgens een tijdelijk bestaan gegund, maar met éénzelfde druk op de knop verdwijnen ze ook weer. Hierdoor kennen videobeelden eenzelfde tijdelijk en fragiel bestaan als dat van levende wezens, aldus Viola.<sup>492</sup>

Alle media zijn weliswaar aan verval onderhevig, beseft de kunstenaar, maar video nét iets meer omwille van haar specifiek tijdsgebonden karakter. Geschilderde doeken in een museum zijn ’s nachts nog aanwezig, terwijl videobeelden opgaan in een andere dimensie.<sup>493</sup> Als ‘levend’ beeld meent Bill Viola dat het medium video zich dan ook bij uitstek leent tot het verbeelden van onderwerpen als leven en dood en de universele menselijke conditie, die te herleiden valt tot onze fundamentele eenzaamheid, onze hunker naar liefde, ons onvermogen tot menselijk contact en moeilijke communicatie, het verdriet en leed dat ons te beurt valt of wat de kunstenaar als de ‘conditio humana’ bestempelt.<sup>494</sup> We mogen gerust stellen dat het zowat de hoofdthematiek van zijn oeuvre vormt.<sup>495</sup>

Als kunstenaar is het Bill Viola er om te doen de toeschouwer attent te maken op onze sterfelijkheid, wat in sé de eigenlijke natuur van de mens en alle levende wezens is.<sup>496</sup> De

---

<sup>486</sup> MORGAN D. (2004), p. 97

<sup>487</sup> NEUMAIER O. (2004), p. 58

<sup>488</sup> ROSS D.A (2007), p. 29

<sup>489</sup> KEITH C. (1998), p. 3

<sup>490</sup> VIOLA B. (1995), p. 278

<sup>491</sup> IDEM, p. 158

<sup>492</sup> NEUMAIER O. (2004), p. 70

<sup>493</sup> IDEM, p. 71

<sup>494</sup> VIOLA B. (1995), p. 278

<sup>495</sup> IDEM p. 277

<sup>496</sup> IDEM p. 278

mens echter is zich, als enige in zijn soort, ervan bewust dat haar bestaan zich situeert tussen de polariteit geboren worden en sterven.<sup>497</sup>

Nochtans gaat het Westen in haar typisch vooruitgangdenken en beklemtoning van de rede, al te vaak aan deze ‘conditio humana’ voorbij, omdat deze puur rationeel niet te verklaren is. Vragen als leven en dood en de grote levensvragen bieden immers geen sluitende antwoorden, ze kunnen enkel worden ervaren.<sup>498</sup> Oude culturen noemen ze dan ook ‘mysteries’.

Juist omwille van hun universaliteit, tijdloosheid en hun mysterie, heeft de ‘conditio humana’ steeds door de eeuwen heen de belangrijkste preoccupatie van de ‘menselijke expressie’ gevormd.<sup>499</sup>

Bill Viola wil met zijn kunst die als spirituele oefening dienst doet, eenzelfde levensles bij de toeschouwer ressorteren.<sup>500</sup> Zijn kunst is als een spirituele oefening: doorheen dergelijke oefeningen ervaren wij wat het betekent mens te zijn, en dragen deze bij tot het begrip van wat het menselijke bestaan inhoudt.<sup>501</sup>

Het medium video, waarvan tijd de basis vormt, zoals we reeds zagen, is bijgevolg bij uitstek geschikt om dit gegeven uit te drukken.

Viola maakt hierbij gebruik van krachtige autobiografische beelden uit zijn persoonlijke levenssfeer, omwille van de enorme kracht die dergelijke beelden bezitten. Nog steeds bogen (video)beelden in onze maatschappij wegens hun directheid en indringendheid immers op een hoog waarheidsgehalte. Daarbij spreken ze, als nooit tevoren, de taal van de toeschouwer.<sup>502</sup> Juist het gebruik van actuele beelden draagt bij tot een krachtige uitdrukking van de ‘conditio humana’ en daarin schuilt voor Viola de taak van de nieuwe media naar de toekomst toe.<sup>503</sup>

*“With every moment a world is born and dies. And know that for you, with every moment  
come death and renewal.”<sup>504</sup>*  
Jalalludin Rumi (1207-1273)

Het verlies van zijn moeder in 1991 en de geboorte van zijn jongste zoon in datzelfde jaar,<sup>505</sup> hebben een dermate ingrijpende impact op de kunstenaar dat dit resulteert in verschillende kunstwerken.

De expliciete uitdrukking van de ‘conditio humana’ vormt het onderwerp van zijn video-installatie *Heaven and Earth* (1992) (**afb. 54**), (**afb. 55**) en (**videofragment Heaven and Earth**)

De installatie is opgebouwd uit twee zwart-wit beeldschermen gevat in houten zuilen die uit de grond en uit het plafond tevoorschijn komen. Door de convexe vorm van de beeldbuizen, wordt telkens de projectie gespiegeld. In de tussenruimte, op het niveau van het blikveld van de toeschouwer, onderscheiden we op het bovenste beeldscherm het gelaat van een oude, stervende vrouw – de moeder van de kunstenaar. Haar projectie wordt gespiegeld in het aangezicht van een pasgeboren baby – Viola’s jongste zoon – op de onderste beeldbuis en

---

<sup>497</sup> IBIDEM

<sup>498</sup> NEUMAIER O. (2004), p. 47

<sup>499</sup> IBIDEM

<sup>500</sup> IBIDEM

<sup>501</sup> IBIDEM

<sup>502</sup> VIOLA B. (1995), p. 257

<sup>503</sup> IBIDEM

<sup>504</sup> [WHINFIELD E.H., *Teachings of Rumi. The Masnavi*, New York, 1975, p. 16] in: ZBIKOWSKI D. (2000), p. 29

<sup>505</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 190

vice versa. De installatie vormt aldus de letterlijke uitdrukking van het leven dat de dood reflecteert en in zich draagt.<sup>506</sup> Tegelijk illustreert zij het natuurgerelateerde begrip ‘transformatie’: nu eens schemert het gelaat van de pasgeborene doorheen dat van de oude vrouw door, dan weer krijgt het aangezicht van de oude vrouw de overhand.

Hiernaar refereert trouwens sinds de Middeleeuwen de christelijke iconografie: leven en dood in de representatie van de Moeder Gods met het Christuskind enerzijds tegenover de gekruisigde Christus anderzijds, opdat wij er voortdurend zouden aan herinnerd worden wat het leven inhoudt.<sup>507</sup>

De smalle tussenruimte tussen de beeldbuizen leest als het leven dat zich herleidt tussen de polen van geboren worden en sterven.<sup>508</sup> Ze symboliseert tevens de voortdurende transformatie die het leven in haar ultieme essentie is.

De kracht van dit kunstwerk schuilt in het gebruik van hedendaagse, bewegende beelden van geboren worden en sterven in het concept van de video-installatie. Dergelijke beelden bogen op hun ontologische status: ze stellen unieke gebeurtenissen in ons leven voor die iedere mens, slechts éénmaal ondergaat.<sup>509</sup> Bill Viola hoopt dit verhoogd bewustzijn bij de toeschouwer te evoceren. De projectie wordt hierdoor tot een universeel geldende beleving.<sup>510</sup>

Eenzelfde thematiek verwerkte de kunstenaar in de zwart-wit video *The Passing* (1991) (**afb. 56**), waarin voor het eerst de figuur onder water te zien is. Al moet gezegd dat Viola sinds de late jaren 1970 beelden en geluiden gebruikt van lichamen die het water indalen, zoals in *The Reflecting Pool* (1977-79), of in de video *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986).

#### **(videofragment The Passing)**

Aan de basis van deze video ligt, naast oudere woestijnopnames, alweer de registratie van Viola’s moeder op haar sterfbed. In een droomachtige sequentie, wisselen beelden van een rusteloos slapende man (de kunstenaar zelf), een peuter aan een waterlijn, wrakken van auto’s in de woestijn, en een interieur van een Amerikaanse woonkamer, elkaar af met beelden van de moeder van de kunstenaar die in coma wegteert, of een man die wezenloos op de bodem van een meer ligt. Andere beelden zijn vaak moeilijk te duiden. Als in een nachtmerrie volgen donkere en hel verlichte opnames elkaar rusteloos op.

De video is de uiting van het verwerkingsproces dat de kunstenaar met het verlies van zijn moeder, één van de belangrijkste levenslessen, onderging. Het Soefisme, de mystieke vorm van de Islam, verwoordt de ervaring van het verlies, als volgt: “*Know darkness in order to understand the light.*”<sup>511</sup>

Vanwege het belang voor mijn onderzoek, vermeld ik kort de video-installatie *Nantes Triptych* (1992) (**afb.57**) waarin de kunstenaar hetzelfde thema met gelijkaardige beelden behandelt, maar ditmaal de installatie opvat in de vorm van een drieluik. Het gebruik van de triptiek impliceert enerzijds een christelijke connotatie, en verbindt anderzijds dit hedendaags kunstwerk met oude kunst. Het kunstwerk werd immers geconcipieerd voor de zeventiende-eeuwse kapel in het Musée des Beaux-Arts in Nantes.<sup>512</sup>

---

<sup>506</sup> WEEVERS A. (2004), p. 25

<sup>507</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 193

<sup>508</sup> IBIDEM

<sup>509</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 194

<sup>510</sup> MELCHER R. (2000), p. 10

<sup>511</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 191

<sup>512</sup> GRANT S. (2006), p. 4

De drijvende figuur onder water op het middenpaneel, vormt hier het verbindingssteken tussen geboorte en sterfte, zoals ook bij oude kunst op de middensectie een wereldse voorstelling geplaatst werd tussen voorstellingen van de hemel en het laatste oordeel of de hel.<sup>513</sup>

Water en figuren onder water spelen een prominente rol in het oeuvre van de kunstenaar. Ze gaan terug op een bijna-dood ervaring door verdrinking als kind. Dit fenomeen keert regelmatig terug in de vorm van drijvende figuren, figuren die door een stortvloed van water overspoeld worden of het water induiken en er weer uit opstijgen, zoals *The Messenger* (1986), *Stations* (1994), en *The Crossing* (1996)(afb. 58). Dergelijke beelden gebruikte hij omwille van hun ‘epifanische karakter’: geboren worden en sterven als ultieme symbolen van verschijnen en verdwijnen.<sup>514</sup>

---

<sup>513</sup> ZBIKOWSKI D. (2000), p. 24

<sup>514</sup> BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 216

4. De omhullende ruimtes van de *Rothko-kapel* (1967) en de installatie *Five Angels for the Millennium* (2001) van Bill Viola

De Rothko-kapel in Houston vormt ongetwijfeld een dankbaar hoogtepunt in het onderzoek naar religieuze componenten in de kunst van Mark Rothko.

Waar de Seagram-muurschilderingen en de Harvard-reeks voorafkondigingen waren van zijn ultieme ambitie, kent hier het concept van een ‘place contained’, een ‘omhullende’ ruimte, haar uiteindelijke realisatie.<sup>515</sup>

Niet alleen Rothko’s biograaf Breslin, maar ook andere auteurs associëren een dergelijke ruimte met het begrip ‘makom’ of ‘Hamakom’ uit de Hebreeuwse traditie, wat zich laat vertalen als ‘de plaats’, ‘het daarginds’ of ‘genezijde’. Zo lezen we in *The Sublime* dat dit één van de namen is waarmee men in de Joodse traditie aan de Torah of de Heer of de Onnoembare refereert.<sup>516</sup>

In 1964 kreeg Rothko de gelegenheid om zijn ultieme concept te realiseren. Opdrachtgevers waren het echtpaar John en Dominique de Menil uit Houston, maecenassen van de plaatselijke katholieke universiteit, St. Thomas, in Houston.

Architect Philip Johnson werd onder de arm genomen om een masterplan te ontwerpen voor de site van de kapel van de universiteit.<sup>517</sup> Voor de decoratie van het interieur van de kapel werd Rothko aangezocht. Na een geschil met Rothko over de verlichting van de ruimte, trok architect Johnson zich uit het project terug en stonden architecten Howard Barnstone en Eugene Aubry vanaf 1967 in voor de verdere realisatie ervan.<sup>518</sup>

Zoals het dispuut aantoont, had Rothko aanzienlijk zeggenschap in het architecturale ontwerp van de kapel. Ondanks de vele problemen, wist Rothko zich steeds geruggesteund door het de Menil-echtpaar. Rothko zou uiteindelijk drie jaar, van 1964 tot 1967, met het hele project bezig zijn. De ironie van het noodlot wil echter, dat hij de kapel nooit in haar uiteindelijke realisatie heeft kunnen aanschouwen.

De strakke lijn van de blinde, bakstenen façade van het huidig gebouw vormt een echo met Rothko’s picturale installatie binnenin de kapel.<sup>519</sup> (afb. 59) en (afb. 60)

Wat aanvankelijk als een katholieke kapel gepland was, werd een oecumenisch kerkelijk centrum.<sup>520</sup> Op de officiële opening, op 28 februari 1971, waren de Rooms-katholieke, Joodse, Boeddhistische, Moslim, Grieks-orthodoxe en Protestantse gemeenschap vertegenwoordigd.<sup>521</sup>

Zoals Breslin stelt, vormt de oecumenische retoriek een geabstraheerde vorm van spiritualiteit, vrij van enige vorm van geloofsovertuiging en symboliek.<sup>522</sup>

Een dergelijke universele retoriek zou Rothko onmiskenbaar hebben aangesproken. Laat dit tevens de beweegredenen zijn die aan de basis lagen van Rothko’s zoektocht naar een abstracte vormtaal in zijn schilderkunst. Was het niet de voortdurende drang naar een

---

<sup>515</sup> ANFAM D. (2009), p. 50

<sup>516</sup> MORLEY S. (2010), p. 28

<sup>517</sup> BRESLIN J.E.B. (1993), p. 465

<sup>518</sup> IBIDEM

<sup>519</sup> IDEM, p. 466

<sup>520</sup> Pas na Rothko’s overlijden werd de oorspronkelijke bestemming van katholieke kapel gewijzigd naar een oecumenisch centrum.

<sup>521</sup> BRESLIN J.E.B. (1993), p. 474

<sup>522</sup> IDEM, p. 465

directe en efficiënte dialoog met de toeschouwer die Rothko beoogde in zijn ontwikkeling van zijn abstracte vormtaal?

Voor het grondplan ging de keuze naar een octagonaal plan, een verwijzing naar het ontwerp van klassieke baptisteria uit de vroeg-Christelijke traditie. Meer concreet had de twaalfde-eeuwse Byzantijnse kerk, Santa Maria Assunta, op het eiland Torcello in de lagune van Venetië een diepe indruk op Rothko nagelaten.<sup>523</sup> Daarbij zorgt het achthoekige grondplan van de kapel voor een totaal nieuwe en actieve kijkervaring.<sup>524</sup>

Nodelman merkt op dat dergelijk grondplan, in tegenstelling tot de vertrouwde ‘white cube’ waarin we doorgaans schilderijen aanschouwen, een ‘omhullende’ kijksituatie creëert die zich als het ware rond de toeschouwer spreidt, die er tevens het centrum van vormt.<sup>525</sup> Anderzijds maakt de intieme schaal van de kapel het de toeschouwer bijna onmogelijk een ideale waarnemingspositie in te nemen, waarbij tegelijk op een doek gefocust wordt en de aanpalende zijwanden kunnen worden waargenomen.<sup>526</sup>

Bespreken we vooreerst het architecturale programma van de kapel. **(afb.61) en (afb. 62)**

Deze bestaat, aldus Nodelman uit een tripartiete éénheid: een frontale wand, die telkens geflankeerd wordt door 2 schuine wanden.**(afb. 63)**

Niet alleen het grondplan, dat de kijker volledig in de installatie integreert, versterkt de ruimte-intuïtie bij de toeschouwer. Ook de doeken dwingen de toeschouwer zowel lichamelijk als mentaal de tactiele en illusionistische ruimte van de architectuur te testen. Dit effect roept bij de toeschouwer het besef op dat hij geen passieve toeschouwer is, maar een actieve factor binnen de installatie.<sup>527</sup>

Het picturale programma van de kapel bestaat uit een installatie van veertien doeken van reusachtige afmetingen. **(afb. 64)** die tot het minst toegankelijke deel van Rothko’s oeuvre worden gerekend.

De meest voor de hand liggende elementen die traditioneel in de schilderkunst de toeschouwers’ verbeelding opwekken, zijn hier immers opmerkelijk afwezig. Niet alleen is er geen herkenbare, representatieve afbeelding. Slechts weinig ‘kapstokken’ die zelfs in abstracte kunst houvast kunnen bieden, zijn aanwezig.

Vast staat, aldus Nodelman, dat de inhoud van de doeken religieus geïnspireerd is.<sup>528</sup> Met zijn doeken confronteerde Rothko de toeschouwer met wat hiervoor de ‘conditio humana’ werd genoemd, of de universeel menselijk lotsbestemming, of kortweg spiritualiteit. Het universele thema van de schilderkunstige installatie was daarenboven perfect combineerbaar met de christelijke bestemming van de kapel.

Een bijkomende bewijsvoering voor het religieuze programma van de installatie ziet Nodelman in een schets die Rothko maakte voor het interieur van de kapel.<sup>529</sup> **(afb. 65) en (afb. 66)**

De bewuste integratie van een altaar in een voorheen neutraal grondplan lijkt deze visie te ondersteunen. Het zorgvuldig geschetste figuurtje dat voorovergebogen, als in gebedshouding

---

<sup>523</sup> CLEARWATER (2006), p. 104

<sup>524</sup> IDEM, p. 156

<sup>525</sup> NODELMAN S. (1997), p. 169

<sup>526</sup> IBIDEM

<sup>527</sup> IDEM, p. 43

<sup>528</sup> IDEM, p. 305

<sup>529</sup> IDEM, p. 51

voor het altaar zit, laat geen twijfel meer bestaan over het religieuze karakter van de kapel. De neutrale architectuur wordt hier door Rothko tot een kapel getransformeerd. Bij extensie kan de visie op de architectuur ook op het beeldende programma worden toegepast, meent Nodelman.<sup>530</sup>

Nodelman voert aan dat Rothko, met de opdracht van een religieus project als de kapel, niet noodzakelijk het onderwerp van zijn schilderkunst diende aan te passen. Deze was immers voorheen al inherent religieus. Tijdens de jaren 1930 en 1940, jaren waarin zijn schilderkunst nog als figuratief kan bestempeld worden, had Rothko herhaaldelijk christelijke thema's, zoals kruisigingen en grafleggingen, als onderwerp van zijn doeken behandeld. Allusies naar religieuze onderwerpen bleven doorschemeren naarmate zijn vormtaal steeds abstracter werd. **(afb. 67) en (afb. 68)**

Aan de basis van de abstracte vormtaal voor de kapel, ligt aldus Nodelman de voorliefde voor Fra Angelico en El Greco. Een eerste inspiratiebron zouden de muurschilderingen zijn, die Fra Angelico schilderde voor het San Marco-klooster in Venetië, in het bijzonder de fresco's van de monnikencellen.<sup>531</sup> **(afb. 69) en (afb.70)**

Rothko bewonderde vooral het extatische, bovennatuurlijke en contemplatieve karakter van de muurschilderingen. Hij zag hierin de weerspiegeling van de vrijwillige discipline en soberheid eigen aan het monastieke ascetisme. Daarbij waren ze dienstbaar bij de uitoefening van hun geestelijke taak. De muurschilderingen kenmerken zich door hun extreme reductie in figuratie en hun abstracte vormtaal, hun minimale tonale contrasten, hun symmetrie en hun frontaliteit. Zo hlepen ze een openbaring bij de toeschouwer teweeg te brengen. Juist dit visionaire karakter lijkt het effect dat Rothko met zijn beeldenprogramma trachtte te evenaren.<sup>532</sup>

Algemeen kenmerkt het kleurenpalet van de doeken voor de kapelinstallatie zich door een algehele somberheid, wat vooral te wijten is aan het scherpe contrast met de monochroom witte wanden van de kapel, die integraal onderdeel van de installatie uitmaken.<sup>533</sup> Zwarte, donkerpaarse en kastanjebruine tonen, telkens in de meest subtiele nuances. Dit gereduceerde palet moest in de eerste plaats ervoor zorgen dat de doeken een (organisch) geheel vormden, waarbij zij dezelfde sfeer ademden. Daarbij diende net zoals in Byzantijnse kerken het licht gereflecteerd te worden. Opvallend is ook hun gebrek aan variatie, op een lichtere boord hier en daar na.

Voor de kapelinstallatie voerde Rothko twee innovaties in zijn picturale oeuvre in: het concept van triptieken en de keuze voor monochrome doeken.<sup>534</sup> **(afb. 71) en (afb. 72)** Het drieluik had Rothko eerder toegepast bij de opdracht voor Harvard University, maar nooit voordien was het zo prominent aanwezig, wat door de associatie van drieluiken met kerkaltaren opnieuw als een indirecte verwijzing naar het religieuze karakter van het beeldend programma kan gezien worden.

De Houston-installatie telt niet minder dan drie triptieken: de triptiek van monochromen in de noordelijke absis, en twee drieluiken respectievelijk op de west- en oostzijde van de kapel. De andere triptieken behuizen de westelijke en oostelijke wand.

---

<sup>530</sup> IBIDEM

<sup>531</sup> IDEM, p. 302

<sup>532</sup> IDEM, pp. 302-304

<sup>533</sup> CLEARWATER B. (2006), p. 156

<sup>534</sup> NODELMAN S. (1997), p. 307



Concreet bestaat de installatie uit acht elementen, waaronder de drie drieluiken en vijf enkelvoudige doeken. Dit brengt het totale aantal doeken in de kapel op veertien, waarvan zeven doeken monochroom zijn. Omwille van het symbolische getal veertien, werd de installatie in het verleden herhaaldelijk foutief vergeleken met de Passieweg (Station of the Cross).<sup>535</sup>

Bij de monochromen zijn de pigmenten als het ware in het doek gebeitst, terwijl de schering- en inslagdraden van het canvas de toonaarden moduleren. Het resultaat is een subtiel atmosferisch effect, dat opvallende gelijkenis vertoont met zijn 'klassieke' werk.<sup>536</sup>

Naast de monochrome werken, bracht Rothko het element van de scherp afgelijnde zwarte rechthoek in het beeldvlak in.

Hij paste dit schema toe op de twee triptieken van de oost- en westzijde, en voor het enkelvoudige schilderij op de zuiderwand (tevens de ingang) van de kapel (**afb. 72**)

Bij deze werken is het zwarte vierkant dermate groot en dominant, dat het het hele doek vult. Bij het doek op de zuiderwand, wordt het bovenaan en aan de zijranden omgeven door een smalle kastanjebruine boord, bij de triptiek op de westzijde afgeboord door een donker moerbeï. Deze lichte kleurnuances worden pas na lang aanschouwen merkbaar.

Rothko gaf zelf weinig verklaringen over de inhoud van de doeken. Ooit verwees hij ernaar met de bewoordingen dat ze 'de oneindigheid van de dood' representeerden. Maar ook beweerde hij tevens dat hij zowel 'het eindige als het oneindige' had proberen te schilderen.<sup>537</sup> Dit bevestigt mijn aanvankelijke stelling dat het beeldenprogramma aan het postmoderne sublieme in de zin van een 'sublieme voorbij het schone', kan gelinkt worden. Vast staat dat zijn kunst als product van zijn denken, de essentie van de mythe weergeeft die in essentie 'tijdloos en universeel' is.<sup>538</sup>

---

<sup>535</sup> IBIDEM

<sup>536</sup> IDEM, p. 94

<sup>537</sup> IDEM, p. 306

<sup>538</sup> CLEARWATER B. (2006), p. 169

*Five Angels for the Millennium* (2001) (afb. 18) en (afb. 73)

Een werk waarin zowat alle eerder besproken karakteristieken uit Viola's kunst samen komen is wel *Five Angels for the Millennium*.<sup>539</sup>

Dit werk betreft niet de enige proto-installatie die Viola geconcipieerd heeft. Naderhand heeft hij meer van dergelijke grote installaties gemaakt, zoals *Going Forth by Day* (2002) (afb. 22). Het belang van deze installatie berust bij haar neomythische karakter, en haar connectie met het Kantiaans sublieme in de zin van het mathematisch- of dynamisch verhevende, kwaliteiten die bij *Going Forth by Day* niet of minder prominent aanwezig zijn.

Wat de Houston-Chapel is voor Rothko, zou *Five Angels For the Millennium* (2001) voor Bill Viola kunnen zijn. Deze bedenking wordt bevestigd door de beschrijving van Viola's voormalige galeriehouder in Londen, Haunch of Venison, die mijn these onderschreef.<sup>540</sup>

*Five Angels for the Millennium* is een vijfdelige video- en geluidsinstallatie waarbij de toeschouwer wordt omringd door vijf schermen waarop zich simultaan projecties afspelen en het geluid in stereo wordt weergegeven.

Geconcipieerd als een muzikale 'fuga', dalen tijdens de volledige duur van de projectie afwisselend vier 'Engelen' éénmaal het water in, en blijven slechts korte tijd zichtbaar.

Bij één engel, de 'vijfde' engel daarentegen speelt de actie zich boven het wateroppervlak af doordat hij uit het water omhoog komt.

Bij momenten horen we in crescendo een explosie wanneer een engel, in de vorm van een man, het water indaalt. Het moment van het indalen van de engel wordt voorafgekondigd door graduele wijzigingen in de watermassa, welke onverbiddelijk de voortgang naar het moment van het indalen in het water vertalen. Doordat de acties in de schermen niet gesynchroniseerd zijn, blijft er een element van willekeur aanwezig.

De actie van het indalen van de engel, is op zich een transformatie, welke de toeschouwer niet enkel als het verschijnen van een figuur in het beeld ervaart, maar tegelijk voor een transformatie in het beeld zelf zorgt.

Opmerkelijk is wel, aldus de kunstenaar, hoeveel toeschouwers het verschijnen van de engel missen. De meeste lopen de explosieve impact van de duik op de verschillende schermen achterna, en missen zodoende de verschijning van de Engel.<sup>541</sup>

De geprojecteerde beelden vóór een indaling doen denken aan een enorm, metafysisch landschap. Eens je als toeschouwer weet dat er een Engel zal verschijnen, impliceert het beeld zonder Engel een ongeziene aanwezigheid. Zo balanceer je als toeschouwer op de drempel van wat zichtbaar is en onzichtbaar. Enkel het geluid is in staat zich tussen deze twee zones te bewegen, merkt Viola op.<sup>542</sup>

Bij deze installatie hoort de toeschouwer ook het geluid van het indalen van de Engel eerder

---

<sup>539</sup> In tegenstelling tot de kunstwerken tot nog toe besproken, heb ik deze video-installatie echter niet persoonlijk ervaren. Gezien haar belang voor mijn onderzoek, en meer specifiek, haar belang bij het toetsen aan de kunst van Mark Rothko, wil ik deze installatie toch behandelen. In februari 2009 zag ik *The Last Angel* op de tentoonstelling 'Allemaal Engelen' in het museum Catharijneconvent in Utrecht. Deze liep van 4 oktober 2008 tot 22 februari 2009. Het kunstwerk vertoont opvallende gelijkenissen met de vijf Engelen, doch de impact van een omhullende video-installatie heb ik echter niet ervaren.

<sup>540</sup> Zoals eerder aangehaald heeft Bill Viola de samenwerking met deze galerie in Londen sinds enkele maanden stopgezet. Het document waarnaar wordt verwezen kan bijgevolg niet meer worden opgevraagd.

<sup>541</sup> Beschrijving door de kunstenaar van zijn video-installatie *Five Angels for the Millennium* in een interview met Hans Belting. BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 216

<sup>542</sup> IDEM, p. 220

dan dat hij hem kan zien. Het geluid van het beeld onder water vult de ruimte met een voortdurend gedreun, waardoor de toeschouwer in een sonisch landschap wordt opgenomen. Het geluid vormt hierdoor letterlijk de eerder vermelde onzichtbare aanwezigheid in de ruimte.

Pas wanneer men de beelden niet meer najaagt maar op zich af laat komen, opent deze onderwaterwereld zich aan de toeschouwer. Sommige mensen menen nachtelijke panorama's, of sterren in nevels gehuld in de projectie te zien, of een oneindige oceaan in de mist of een zonsondergang vanaf de kust. Sommigen zien gewoon een schouwspel van kabbelend water golven. De beelden worden deel van een subjectief creatieproces, waarin moeilijk de grens te duiden is tussen wat de inbreng van de kunstenaar is en welke die van de toeschouwer. Wat aanvankelijk een stuntopname was, resulteert in een poëtisch en mysterieus werk.<sup>543</sup>

Onderzoeken we de iconografie van het werk: de vermelding van 'Angels' in de titel van de video-installatie houdt onmiskenbaar een religieuze connotatie in.

Daarnaast incorporeert de installatie ook een eschatologische betekenis door het woord 'Millennium' dat ze in haar titel draagt. Bij het afsluiten van het millennium is het eigen aan de menselijke natuur om terug te blikken en tevens vooruit te kijken. Het millennium is als een 'drempel' die men neemt. Opnieuw is deze installatie epifanisch van aard, namelijk het verdwijnen van het oude tijdperk en het verschijnen van een nieuw.

Dergelijke transitie roept tevens connotaties op met het einde der tijden, wat alweer een religieuze component incorporeert: zowat alle wereldreligies hebben zich daarmee bezig gehouden.

Daarnaast dient ook het belang van het getal vijf onderstreept te worden. Elisabeth ten Grotenhuis onderzocht in de bundel *'The Art of Bill Viola'* de invloed van de Aziatische cultuur, en meer specifiek het belang van dit getal in de kunst van de Bill Viola.<sup>544</sup> Daarbij valt op dat er in zijn oeuvre heel wat werken zijn opgevat vanuit het getal 5.

In tegenstelling tot het getal drie (denken we aan de heilige drievuldigheid of de drie Gratiën), of zeven in onze Westerse cultuur en het Christendom heeft het getal vijf geen specifieke prominente betekenis in de Westerse kunst en in het Christendom.<sup>545</sup>

In Azië is dit echter anders: in het boeddhisme zijn de vijf Skandhas de vijf onderliggende elementen van het bestaan, namelijk, vorm, gevoel, waarneming, concept, bewustzijn, enzovoort.<sup>546</sup>

Zo maakt het eerder besproken *The Greeting* deel uit van de vijfdelige video-installatie 'Buried Secrets'. *Stations* (1994). In de 'The Passions'-reeks vinden we de zogenaamde *Quintet*-portretten, geïnspireerd op vier mannen die Christus omringen in *De Bespotting van Christus* van Hieronymus Bosch. Eerder werd ook de vijfdelige video-installatie *Catherine's Room* (2001) besproken.

Tevens vormt de installatie een herhaling op thema's die hiervoor reeds uitgebreid besproken werden. De installatie incorporeert de figuur onder water, die al meermaals opgedoken is in de kunst van Viola, zoals bijvoorbeeld bij *The Passing* en *Nantes Triptych*.

---

<sup>543</sup> Voorgaande beschrijving van dit werk is gebaseerd op de beschrijving door de kunstenaar van zijn video-installatie *Five Angels for the Millennium* in een interview met Hans Belting. BELTING H. en B. VIOLA (2003), p. 216

<sup>544</sup> TEN GROTENHUIS E. (2004), pp. 160-179

<sup>545</sup> IDEM, p. 174

<sup>546</sup> TEN GROTENHUIS E. (2004), p. 177

Eerder was reeds gewezen op de verschillende connotaties van water als metafoor voor reiniging, het doopsel, de eeuwige wedergeboorte en werd dit verbonden met het dharma of het eeuwige vloeien.

Water is tevens een oerelement, wat het neomythische karakter van de installatie onderstreept. Water kunnen we tevens in verband brengen met de *conditio humana*; alle leven vindt haar ontstaan en oorsprong in het water, maar anderzijds zorgt het ook voor sterfte door verdrinking of bij natuurrampen.

Nogmaals dient het belang van de installatie en de ruimte onderstreept te worden. We zagen eerder hoe de installatie met belichaming in verband kon gebracht worden, en rituelen via het lichaam verlopen. Deze installatie speelt bij uitstek op het lichaam in: gezien het onmogelijk is om de installatie te bekijken zoals een schilderij bekeken wordt, wordt je als toeschouwer ondergedompeld in een sfeer waaraan niet te ontkomen valt, tenzij de ruimte zou verlaten worden.<sup>547</sup> Ook Weevers concludeert dat bij deze installatie alles samenkomt waar Bill Viola zich mee bezighoudt: *“spanning tussen werkelijkheid en droomwereld, donker en licht, onderbewustzijn en bewustzijn, harmonie en chaos. En de grote levensvragen van de mens, zoals geboorte en dood, die te groot zijn om met de rede te vatten. Hij wil dan ook geen directe zichtbare (waarneembare) wereld laten zien, maar ‘seeing in an extended sence’.”*

Tenslotte, sluit de kracht van de installatie om op het lichaam in te spelen, aan bij wat Stoichita's definitie over de visionaire ervaring, namelijk dat deze als beeld in staat is het lichaam van de aanschouwer over te nemen: *“the experiencing of an image that takes over the body of the seer”*.

Ter afsluiting worden kort de overeenkomsten tussen de Rothko-kapel en de installatie *Five Angels for the Millennium* besproken: beiden zijn opgevat als 'proto-installaties', waarin de afzonderlijke werken autonoom als kunstwerk blijven fungeren.<sup>548</sup> Toch kunnen de kunstwerken niet los gezien worden van de ruimte: het kunstwerk is immers de ruimte. Door het concept van het kunstwerk als installatie, speelt ook hier belichaming een belangrijke rol. Gezien er in beide installaties geen vast observatiepunt is waaruit de installatie in haar geheel kan overschouwd worden, wordt de toeschouwer teruggeworpen op een partieel aftasten van de ruimte, wat de ervaring van het kunstwerk versterkt. Op eenzelfde niveau moet de voorliefde voor 'installatiekunst' van beide kunstenaars begrepen worden als een uiting van het zich afzetten tegen de dominantie van het lineaire perspectief in de kunst welke eigenschappen als tactiliteit en sensualiteit teniet doet.

---

<sup>547</sup> WEEVERS A. (2004), p. 9

<sup>548</sup> Bewijze mijn bezoek aan de tentoonstelling 'Engelen' in Utrecht waar het werkje *'The Last Angel'* als autonoom kunstwerk te zien was.

## CONCLUSIE

Het onderzoek naar de spirituele dimensies in het oeuvre van Bill Viola begon met de toelichting van de vier begrippen welke in verband gebracht werden met de kunst van Bill Viola: spiritualiteit, religie, mystiek en het sublieme.

Spiritualiteit werd daarbij als een overkoepelende term gedefinieerd die vele ladingen dekt. Vervolgens werd in ‘grootorde’ afgedaald naar de begrippen religie en mystiek. Gezien religie één van de vijf wereldreligies of filosofieën inhoudt, werd bewust afgezien van de term in de titel van deze scriptie. Wat tevens niet had gestrookt met de ontdekking van het nieuwe metaverhaal. Daarbij werd opgemerkt dat Ulrich Libbrecht de begrippen religie en mystiek niet los van elkaar ziet. Religie beschouwt hij, net als elke filosofie, als een oppervlaktestructuur van een beschaving; mystiek als de dieptestructuur ervan. Daaruit volgde de definitie van mystiek als de kern van religie. Bij de omschrijving van het begrip mystiek werd bewust het algemene proces van de mystieke omvorming geïntegreerd, dat resulteert in een omkering van de waarneming en een fundamenteel anders in de wereld staan.

Omwille van de raakvlakken van het religieuze met het sublieme, werd vervolgens ook de traditie van het sublieme historisch getraceerd. Dit aan de hand van filosofen Edmund Burke, omwille van zijn belang in de Angelsaksische wereld; Immanuel Kant die zijn Derde Kritiek deels baseerde op de bevindingen van Burke, en de categorie van sublieme uitbreidde met het dynamisch en mathematisch verhevende, en J.F. Lyotyard, die met de postmoderne variant van het sublieme voor een reïntroductie van het begrip in de 21<sup>ste</sup> eeuw zorgde. Het postmoderne sublieme staat daarbij voor de onrepresenteerbaarheid in de kunst of een ‘aesthetica voorbij het schone’. De geschiedfilosofie leverde tevens het failliet van het ‘metaverhaal’. Het postmodernisme, de periode waarin Bill Viola actief is, kenmerkt zich door de teloorgang ervan. Toch werd het belang van het metaverhaal bij de genese van kunst aangetoond. Dit werd aan de hand van de Contrareformatie in de kunst van Zurbarán geïllustreerd. Dat ook religie, filosofie of zelfs de mythe tot de ‘grote verhalen’ kunnen gerekend worden, hoefde weinig relaas.

Het postmodernisme hielp ons tevens bij de verklaring van begrippen als Zenboeddhisme en de negatieve theologie, welke vaak in de kunst van Bill Viola opduiken.

Hoofdcomponent van het onderwerp van deze scriptie vormde de kunst van Bill Viola. Alleen al aan de ‘spirituele dimensies’ in zijn kunst had een scriptie kunnen gewijd worden. Toch werden bewust enkel de directe inspiratiebronnen onderzocht. Het godsdienstvergelijkende aspect zou anders teveel naar voren getreden zijn. De verschillende tradities en filosofieën zijn te divers en vragen eerder een – jarenlang – gespecialiseerd onderzoek. Gefocust werd op de kunsthistorische invalshoek.

Viola 'ademt' als het ware spiritualiteit. Zo is zijn volledige oeuvre doorspekt met 'spiritualiteit'. Dit uit zich in zijn onderzoek naar de eigenschappen van zijn medium, de videokunst, waarvan hij alle mogelijkheden en aspecten uitgebreid exploreert. Daarom werd ingegaan op concepten als de tijdsdimensie en het beeld en werd dit telkens gekoppeld aan een kunstwerk of -installatie. De kunstenaar relateert in zijn reflectie over de technische eigenschappen en expressiemogelijkheden van video het medium aan iconische beeldvorming en beeldimpact. Dit bereikt hij onder andere door de tijdsdimensie te manipuleren met slowmotion en door het gebruik van close-up. Met en doorheen zijn kunst wordt dan ook bij de toeschouwer een transformatie beoogd. Dit alles verklaart zijn voorliefde en bewuste voorkeur voor video. Niet minder van belang is dat hij doorheen de studie en de taal van mystici leerde zijn medium beter te begrijpen.

Door vervolgens dieper in te gaan op de Oosterse inspiratie(bronnen) van de kunstenaar, werd een heel nieuw, onbekend metaverhaal getraceerd. Sleutelbegrip bleek de 'Philosophia Perennis' te zijn, een term die de kunstenaar zelf met Aldous Huxley verbindt, maar zoals blijkt uit Sedgwick's onderzoek, reeds veel vroeger in de geschiedenis teruggaat, namelijk tot aan de Renaissance.

Daar waar in de Bachelorscriptie – eerste stadium voor het onderzoek – nog gemeend werd namen als William Blake en Rumi aan de dichtkunst te kunnen liëren en deze laatste gezien werd als soelaas voor de ziel, bleken deze bij uitbreiding met A.K. Coomaraswamy en Sayyed Hossein Nasr aan het Traditionalisme gelinkt te kunnen worden. Een typische eigenschap van een Traditionalist is het zich afzetten tegen de vooruitgang, welke een aanvang nam met de Renaissance. De 'founding father' van deze beweging, de Franse filosoof René Guénon, stelt daarom als remedie een Oosterse traditie als het Soefisme voorop.

Via A.K. Coomaraswamy blijkt het Traditionalisme effectief van grote invloed te zijn op Viola's denken over kunst. Net als Coomaraswamy zet hij zich af tegen de dominantie van het lineaire perspectief in de kunst en grijpt hij terug naar kunst uit de middeleeuwen die nog een sacrale dimensie vertoont.

De Oosterse bronnen brachten hem tevens terug bij de Westerse mystiek, wat de kunstenaar omschrijft als 'Too far East is West', en geïllustreerd werd aan de hand van een installatie als *Room for St. John of the Cross*.

Viola een Traditionalist noemen, zou allicht wat te ver gaan. Vergeten we niet die andere belangrijke inspiratiebron, D.T. Suzuki, en zijn praktijk van het Zen-boeddhisme waarin Viola door Daien Tanaka werd geïnitieerd.

Viola's oeuvre is eerder een uiting van de Philosophia Perennis, een filosofie die de gemeenschappelijke grond aantoot van alle wereldreligies en waarnaar hij in interviews uitdrukkelijk verwijst. Zij vormt slechts een onderdeel van het Traditionalisme.

De paragraaf over de iconografie leest dan ook als een bloemlezing van de Philosophia Perennis: door namen als Rumi, D.T. Suzuki, A.K. Coomaraswamy en Sayyed Hossein Nasr, met de respectievelijke tradities te verbinden die zij aanhangen, in concreto het Soefisme, Zenboeddhisme en Hindoeïsme, bekomen we als het ware een compilatie van wereldreligies. Wat voorheen als het 'tappen uit vele vaatjes' werd genoemd, resulteert in een iconografisch rijk geschakeerd en cultuurpluralistisch oeuvre, wat geïllustreerd werd aan de hand van een beknopte bespreking van enkele werken.

De hoofdstukjes rond Francisco de Zurbarán en Mark Rothko dan.

Zoals de titel van deze scriptie aangeeft, werd hier geen diepgaande comparatieve studie beoogd. Er werd enkel 'getoetst' naar de raakvlakken met Francisco de Zurbarán en Mark Rothko. Enkel de mystieke fase in het oeuvre van de Spaanse kunstenaar werd onderzocht, te weten, de enkele stilleven van zijn hand, en de kunstwerken uit diens mystieke periode, de late jaren 1630.

Hoewel de kunst van Viola als digitale barok wordt omschreven, blijken er slechts enkele verbanden te zijn met de kunstenaar uit de vroeg-barok. Het barokke in de kunst van Bill Viola slaat eerder op de relatie tot het 'sublieme' in zijn kunst: de grenservaring bij 'overweldigende' werken in de verduisterde tentoonstellingsruimte, het oorverdovende geluid en de monumentaliteit van de werken. Enkele ervan omschrijft Bart Verschaffel als 'neomythisch', maar kunnen tevens met de categorie van het dynamisch-verhevene van het sublieme gerelateerd worden. Voor andere werken baseert Viola zich duidelijk meer op middeleeuwse devotiekunst en Renaissance-kunst, zoals de reeks van 'The Passions' illustreert.

Al leek een verband met Zurbarán dus op het eerste zicht niet expliciet aanwezig, toch is die er wel degelijk, en wel in de vorm van het boek van V. Stoichita '*Visionary experience in the Spanish Golden Age*' (1995). De kunstgreep die Viola toepast in een werkje als *Observance*, blijkt ontleend te zijn aan de zeventiende-eeuwse Spaanse kunstkritiek uit Zurbarán's tijd. Deze stelt dat voor een treffende weergave van een 'visioen' deze buiten het blikveld van de toeschouwer dient gesitueerd te worden. De impact ervan kan immers afgelezen worden aan de lichamelijke reactie van de beschouwer. Ook het studiemateriaal van Stoichita was aanleiding tot directe inspiratie, zoals John Bulwer's *Chirologia of de Natuurlijke taal van de Hand* (1644) wat resulteerde in Viola's *Four Hands* (2001).

Rechtstreeks geïnspireerd op Zurbarán bleek het kunstwerk *Memoria*, dat op diens *Vera Icona* gebaseerd is in het Nationaal Museum voor Schone Kunsten van Stockholm. Eerder vormde *De Verschijning van Petrus Nolascus* van Zurbarán in het Prado inspiratie voor Viola's installatie *Stations*.

De mystieke stilleven van Zurbarán dan weer staan ver van Viola's beeldtaal. Elementen verantwoordelijk voor de mystieke sfeer in de stilleven bleken het symmetrisch motief en de wereldlijke voorstelling van de objecten. Toch meende ik een verband te mogen zien in 'het laten spreken van de substantie van de voorwerpen' en Viola's video *I Do Not Know What It Is I Am Like* waarin Viola grazende dieren in hun essentie laat spreken of op de ogen van een uil inzoomt. Dit kan tevens gerelateerd worden aan 'deep seeing', de essentie van het Zenboeddhisme volgens D.T. Suzuki. Deze vorm van kijken gaat voorbij aan de oppervlakkigheid van de verschijnselen. De stillevenkunstenaar mediteerde als het ware bij de voorstelling van zijn objecten.

Met Mark Rothko blijkt Viola meer gemeen te hebben dan aanvankelijk aangenomen.

Viola deelt met Mark Rothko de preoccupatie om de toeschouwer bij het kunstwerk te betrekken en deze in het werk op te nemen. Iets wat Viola aanvankelijk met zijn grote, monumentale installaties trachtte te bereiken, maar naderhand ook met de beeldkwaliteiten van het plasmascherm beoogt.

Daarnaast willen beide kunstenaars met hun kunst iets meegeven: Rothko hoopt via zijn kunst zijn wereldbeeld aan de toeschouwer te kunnen communiceren, Viola beschouwt zijn kunst dan weer als een spirituele oefening.

Daarnaast is er de thematiek van hun oeuvre: de *conditio humana* en hun beider gerichtheid op de dood.

Het zich afzetten tegen het Renaissance-perspectief (of lineair perspectief) door beide kunstenaars, dat de teloorgang van de tactiliteit in de kunst tot gevolg had, bevat opnieuw de sporen naar hun beider metaverhaal. Bij Rothko vertaalt zich dit in de Appolinische en Dionysische krachten in het 'drama' van het doek, dit naar analogie met Nietzsche's '*Geboorte van de Tragedie*' en Rothko's mijmering naar een ééngemaakt wereldbeeld als de mythe.

Het zoeken naar de ultieme installatie of de proto-installatie resulteert bij Mark Rothko in een project als de Houston-kerk (1967), waarbij hij de abstracte vormtaal in het picturale programma dermate doorvoert dat dit leidt tot een 'esthetica voorbij het schone'.

Tevens zou hiermee het religieuze karakter van de kerk in vraag gesteld kunnen worden, doch volgens Nodelman pleiten het bewuste gebruik van triptieken en de vroegere religieuze thematiek van zijn oeuvre, voor een religieuze inhoud van het beeldend programma. Het oecumenisch karakter dat de Kerk vandaag de dag heeft, vertoont dan weer kenmerken van het spirituele.

De 'omhullende installaties' van de beide kunstenaars waarin de kunstwerken de toeschouwer omringen, kunnen ook begrepen worden als een ultieme vorm van de integratie van de toeschouwer in het kunstwerk.

Afgesloten werd met de bespreking van Viola's video-installatie *Five Angels for the Millennium*, een soort Gesamtkunstwerk dat alle aspecten in zich verenigt waar Viola's kunst voor staat.





## BIBLIOGRAFIE

ALCOLEA I GIL S., *Zurbarán*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2008.

ANFAM D., 'The World in a Frame', in: BORCHARDT-HUME A. (ed.), *Rothko: The Late Series* [tentoonstellingscatalogus], Londen, Tate Modern, 26 september – 1 februari 2009/ Sakura, Kawamura Memorial Museum of Art, 21 februari – 14 juni 2009, pp. 45-58.

ANTIN D., 'the existential allegory of the rothko chapel (sic)', in: PHILLIPS G. en T. CROW (eds.), *Seeing Rothko*, Londen, Tate Publishing, 2006, pp. 123-134.

ASHTON D., 'Rothko's Frame of Mind', in: PHILLIPS G. en T. CROW (eds.), *Seeing Rothko*, Londen, Tate Publishing, 2006, pp. 13-24.

BATICLE J., 'Zurbarán. Aperçu de sa vie et de son oeuvre', in: BATICLE J. (ed.), *Zurbarán* [tentoonstellingscatalogus], New York, The Metropolitan Museum of Art, 16 september – 14 december 1987/ Parijs, Galeries nationales du Grand Palais, 14 januari – 11 april 1988, pp. 71-87.

BAX M., 'Kunst en religie. Een oude relatie, maar altijd weer nieuw', in: N.N., *Heilig Vuur Religie en spiritualiteit in de moderne kunst*, [tent.cat.], Stedelijk Museum Nieuwe Kerk, 2008, pp. 7-14.

BELLOUR R., 'Video Writing', in: HALL D. en S. J. FIFER (eds.), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, New York, Aperture, 1990, pp. 421-443.

BELLOUR R. en B. VIOLA, 'An Interview with Bill Viola', in: *October*, vol. 34, herfst 1985, pp. 91-119.

BELTING H. en B. VIOLA, 'A Conversation', in: WALSH J. (ed.), *Bill Viola: The Passions*, [tentoonstellingscatalogus], Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 24 januari – 27 april 2003/ Londen, National Gallery, 22 oktober 2003 – 4 januari 2004, pp.188-221.

BENEZIT E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Gründ, troisième édition, vol 8, Parijs, 1959-1960.

BERSANI L. en U. DUTOIT, *Arts of impoverishment : Beckett, Rothko, Resnais*, Cambridge, Harvard university press, 1993.

BLECH B. & R. DOLINER, *De Sixtijnse Geheimen. De verborgen boodschappen van Michelangelo*, Leuven, Van Halewyck, 2008.

BOONE D., *L'Age d'Or espagnol*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1993.

BORCHARDT-HUME A., 'Shadows of Light: Mark Rothko's Late Series', in: BORCHARDT-HUME A. (ed.), *Rothko: The Late Series* [tentoonstellingscatalogus], Londen, Tate Modern, 26 september – 1 februari 2009/ Sakura, Kawamura Memorial Museum of Art, 21 februari – 14 juni 2009, pp. 13-30.

- BOTTINEAU Y., 'A propos de la fortune critique de Francisco de Zurbarán : réflexions et interrogations', in: BATICLE J. (ed.), *Zurbarán* [tentoonstellingscatalogus], New York, The Metropolitan Museum of Art, 16 september – 14 december 1987/ Parijs, Galeries nationales du Grand Palais, 14 januari – 11 april 1988, pp. 45-55.
- BOULLART K., 'De postmoderne mythe: een illusie? Van wereldburger tot wereldtoerist of De stille razernij van het postmodernisme', in: VAN DAMME C. en F. VANDEPITTE (eds.), *Mythische sporen in de hedendaagse kunst*, Gent, Academia Press, 1996, pp. 29-36.
- BRESLIN J. E. B., *Mark Rothko: A Biography*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.
- BROWN J., *The Golden Age of Painting in Spain*, New Haven en Londen, Yale University Press, 1991.
- BROWN J., 'Mécénat et piété: l'art religieux de Zurbarán', in: BATICLE J. (ed.), *Zurbarán* [tentoonstellingscatalogus], New York, The Metropolitan Museum of Art, 16 september – 14 december 1987/ Parijs, Galeries nationales du Grand Palais, 14 januari – 11 april 1988, pp. 21-44.
- BURKE E.: *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*, Groningen, Historische Uitgeverij, 2004.
- BUTOR M., 'Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko (1961)', in: WEISS J. (ed.), *Mark Rothko* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 14 januari – 18 april 1999, pp. 275-285.
- CHAVE A.C., *Mark Rothko. Subjects in Abstraction*, (Yale Publications in the History of Art, vol. 39), New Haven, Yale University, 1989.
- CLEARWATER B., *The Rothko Book*, Londen, Tate Publishing, 2006.
- COOMARASWAMY A.K. en R.P. COOMARASWAMY, *The door in the sky: Coomaraswamy on myth and meaning* (Mythos, vol. 37), Princeton, Princeton University Press, 1997.
- COOMARASWAMY A.K. en R. LIPSEY, *Coomaraswamy. 1: Selected papers: traditional art and symbolism* (Bollingen series, vol. 89), Princeton, Princeton University Press, 1977.
- COOMARASWAMY A.K. en R. LIPSEY, *Coomaraswamy. 2: Selected papers: metaphysics* (Bollingen series, vol. 89), Princeton, Princeton University Press, 1977.
- CROW T., 'The Marginal Difference in Rothko's Abstraction', in: PHILLIPS G. en T. CROW (eds.), *Seeing Rothko*, Londen, Tate Publishing, 2006, pp. 25-39.
- DAVIES R., 'The frequency of existence. Bill Viola's Archetypal Sound', in: TOWNSEND C. (ed.), *The Art of Bill Viola*, Londen, Thames and Hudson, 2004, pp. 142-159.

DALRYMPLE HENDERSON L., 'Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension', in: *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985* [tentoonstellingscatalogus], Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 23 november 1986 – 8 maart 1987/ Chicago, Museum of Contemporary Art, 17 april – 19 juli 1987/ Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1 september – 22 november 1987, pp. 219-237.

D'ALLEVA A., *Methods & theories of art history*, Londen, King, 2005.

DECREUS F., 'Tussen nostalgie en ideologie: de mythe vandaag', in: VAN DAMME C. en F. VANDEPITTE (eds.), *Mythische sporen in de hedendaagse kunst*, Gent, Academia Press, 1996, pp. 11-28.

DERRIDA J., VATTIMO G. en H.G.GADAMER, *God en de godsdienst: gesprekken op Capri*, Kampen, Kok Agora, 1997.

ELDERFIELD J., 'Transformations', in: PHILLIPS G. en T. CROW (eds.), *Seeing Rothko*, Londen, Tate Publishing, 2006, pp. 101-122.

ELKINS J., *Pictures & Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, New York/Londen, Routledge, 2001.

ELLIOT D., 'Introduction. First Dream', in: ELLIOT D. en A. OBIGANE (eds.), *Bill Viola Hatsu-Yume First Dream* [tentoonstellingscatalogus], Tokio, Mori Art Museum, 14 oktober 2006 – 8 januari 2007/Kobe, Hyogo Prefectural Museum of Art, 23 januari 2007 – 21 maart 2007, pp.16-20.

FER B., 'Seeing in the Dark', in: BORCHARDT-HUME A. (ed.), *Rothko: The Late Series* [tentoonstellingscatalogus], Londen, Tate Modern, 26 september – 1 februari 2009/ Sakura, Kawamura Memorial Museum of Art, 21 februari – 14 juni 2009, pp. 31-44.

FER B., 'Rothko and Repetition', in: PHILLIPS G. en T. CROW (eds.), *Seeing Rothko*, Londen, Tate Publishing, 2006, pp. 159-175.

FREELAND C.A., 'Piercing to our inaccessible, inmost parts. The Sublime in the Work of Bill Viola', in: TOWNSEND C. (ed.), *The Art of Bill Viola*, Londen, Thames and Hudson, 2004, pp. 25-45.

FREELAND C.A., 'Bill Viola and the Video Sublime', in: *Film-Philosophy*, vol. 3 nr. 28, juli 1999, pp.1-7.

FREEMAN J., 'Chronologies: Artists and the Spiritual', in: *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985* [tentoonstellingscatalogus], Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 23 november 1986 – 8 maart 1987/ Chicago, Museum of Contemporary Art, 17 april – 19 juli 1987/ Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1 september – 22 november 1987, pp. 393-419.

GAGE J., 'Rothko: la couleur comme sujet', in: WEISS J. (ed.), *Mark Rothko* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 14 januari – 18 april 1999, pp. 21-32.

GALBREADTH R., 'A Glossary of Spiritual and Related Terms', in: *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985* [tentoonstellingscatalogus], Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 23 november 1986 – 8 maart 1987/ Chicago, Museum of Contemporary Art, 17 april – 19 juli 1987/ Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1 september – 22 november 1987, pp. 367-392.

GEUSA A., 'Knocking at a foreigner's house. When the Russian Art Community Met Bill Viola', in: TOWNSEND C. (ed.), *The Art of Bill Viola*, Londen, Thames and Hudson, 2004, pp. 196-212.

GUINARD P., *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Parijs, Les Editions du Temps, 1960.

GRANT S., 'Bill Viola: The Visual Pilgrim', in: VIOLA B., *Love/Death: The Tristan Project* [Tentoonstellingscatalogus], Londen, Haunch of Venison, 21 juni – 2 september 2006, pp. 4-7.

GRUBER B. en M. VEDDER, *Kunst und Video : internationale Entwicklung und Künstler*, Keulen, Dumont, 1983.

HAND J. O., METZGER C. A. en R. SPRONK (eds.), *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych* [tentoonstellingscatalogus], Washington, National Gallery of Art, 12 november 2006 – 4 februari 2007/ Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 3 maart – 27 mei 2007.

HARRISON C., 'Scenes and Details: A Rothko Sketchbook from the Late 1930s', in: PHILLIPS G. en T. CROW (eds.), *Seeing Rothko*, Londen, Tate Publishing, 2006, pp. 179-199.

HATFIELD J. en S. LITTMAN, *Experimental film and video : an anthology*, Eastleigh, Libbey, 2006.

HAYNES D.J., 'On the Need for Ethical Aesthetics: Or, Where I Stand between Neo-Luddites and Cyberians', in: *Art Journal*, vol. 56 nr. 3, herfst 1997, pp. 75-82.

HERZOGENRATH W. en N. J. PAIK, *Nam June Paik : Fluxus, Video*, München, Schreiber, 1983.

HUFFMAN K. R., 'Bill Viola's Video Installation: That Which Is', in: DANTAS M. (ed.), *Bill Viola. Território do Invisível/Site of the Unseen* [tentoonstellingscatalogus], Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, pp. 44-46.

HUXLEY A., *Eeuwige wijsheid*, Utrecht/Antwerpen, Servire, 2004.

HYDE L. en B. VIOLA, 'Conversation: Lewis Hyde and Bill Viola', in: ROSS D. A. en P. SELLARS (eds.), *Bill Viola* [tentoonstellingscatalogus], New York, Whitney Museum of American Art, 12 februari – 10 mei 1998, pp. 143-165.

HYDE L., *The gift: imagination and the erotic life of property*, New York, Vintage Books, 1983.

ILES C., 'Bill Viola', in: *Art Journal*, vol. 54 nr. 4, winter 1995, pp. 97-101.

JACKSON RUSHING W., 'Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism', in: *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985* [tentoonstellingscatalogus], Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 23 november 1986 – 8 maart 1987/ Chicago, Museum of Contemporary Art, 17 april – 19 juli 1987/ Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1 september – 22 november 1987, pp. 273-295.

JASPER D., 'Screening angels. *The Messenger*, Durham Cathedral, 1996', in: TOWNSEND C. (ed.), *The Art of Bill Viola*, Londen, Thames and Hudson, 2004, pp. 180-195.

JUDSON W.D., 'Bill Viola: Allegories in Subjective Perception', in: *Art Journal*, vol. 54 nr. 4, winter 1995, pp. 30-35.

JUNG C.G., *Symboliek van de Mandala. Beelden uit het onbewuste*, Rotterdam, Lemniscaat, 1993.

KALIL S., 'Buried Secrets', in: VIOLA B. en M.A. ZEITLIN, *Bill Viola. Buried Secrets* [tentoonstellingscatalogus], 46<sup>th</sup> Venice Biennale, The United States Pavilion, 11 juni – 15 oktober 1995, pp. 15-25.

KEHRER H., *Francisco de Zurbarán*, München, Hugo Schmidt Verlag, 1918.

KEITH C., 'Image after Image: The Video Art of Bill Viola', in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 20 nr. 2, mei 1998, pp. 1-16.

KOSOI N., 'Nothingness Made Visible: The Case of Rothko's Paintings', in: *Art Journal*, vol. 64 nr. 2, zomer 2005, pp. 20-31.

KRÜGER R., 'The City of Man', in: MELCHER R. (ed.), *Stations. Bill Viola* [tentoonstellingscatalogus], Karlsruhe, Museum für Neue Kunst, 16 april – 1 oktober 2000, pp. 71-79.

KRUL W., 'Genot en welbehagen. Edmund Burke over het sublieme en het schone' in: BURKE E., *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*, Groningen, Historische Uitgeverij, 2004.

KUSPIT D., 'Concerning the Spiritual in Contemporary Art', in: *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985* [tentoonstellingscatalogus], Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 23 november 1986 – 8 maart 1987/ Chicago, Museum of Contemporary Art, 17 april – 19 juli 1987/ Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1 september – 22 november 1987, pp. 313-353.

LAHEY DRONSFIELD J., 'On the anticipation of responsibility', in: TOWNSEND C. (ed.), *The Art of Bill Viola*, Londen, Thames and Hudson, 2004, pp. 72-87.

- LAUTER R., 'The Passing: Remembering the present, or pain and beauty of being', in: SYRING M. L. (ed.), *Bill Viola. Unseen Images* [tentoonstellingscatalogus], Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 19 december 1992 – 28 februari 1993, etc., pp. 65-69.
- LIBBRECHT U., *Is God dood? Zoektocht naar de kern van spiritualiteit*, Tielt, Lannoo, 2004.
- LIBBRECHT U., *Drakenaders van mijn landschap. Wat ik van het Oosten leerde*, Tielt, Lannoo, 2003.
- LÓPEZ-REMIRO M., 'Reading Rothko : A Selected Bibliography of His Written Works', in: PHILLIPS G. en T. CROW (eds.), *Seeing Rothko*, Londen, Tate Publishing, 2006, pp. 263-271.
- LYOTARD J.F., 'The Sublime and the Avant-Garde. 1988', in: MORLEY S. (ed.), *The Sublime* (Documents of contemporary art, vol.I), Londen, MIT Press & the Whitechapel Gallery, 2010.
- MALSCH F., 'Global Allegories. The Process of Symbolic Encoding in Bill Viola's Videotapes', in: PÜHRINGER A. (ed.), *Bill Viola*, Klagenfurt, Ritter, 1994, pp. 200-211.
- MANCUSI-UNGARO C., 'La surface matérielle et immatérielle', in: WEISS J. (ed.), *Mark Rothko* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 14 januari – 18 april 1999, pp. 47-57.
- MARTIN S. en U. GROSENICK, *Video art*, Keulen, Taschen, 2006.
- MAZA M., *Les installations vidéo. Œuvres d'art* (Champs visuels, vol. 33), Parijs, l'Harmattan, 1998.
- MELCHER R., 'Die dunkle Nacht. Bill Viola und die Tradition der abendländischen Mystik', in: MELCHER R. (ed.), *Stations. Bill Viola* [tentoonstellingscatalogus], Karlsruhe, Museum für Neue Kunst, 16 april – 1 oktober 2000a, pp. 9-21.
- MELCHER R., 'Stations', in: MELCHER R. (ed.), *Stations Bill Viola* [tentoonstellingscatalogus], Karlsruhe, Museum für Neue Kunst, 16 april – 1 oktober 2000b, pp. 41-48.
- MERTON T., *De weg van Zhuangzi*, Leuven, Aquila, 1991.
- MESOTTEN B., *Van Aalmoes tot Zwitserse garde: etymologie en betekenis van duizend woorden rond religie*, Averbode, Averbode, 2005.
- MEYER R. (ed.), 'Representing the Passions. Histories, Bodies, Visions', in: *Getty Research Institute* (Issues and Debates series), Los Angeles, J. Paul Getty Trust, 2003.
- MICHAUD E., 'Rothko, la violence et l'histoire', in: WEISS J. (ed.), *Mark Rothko* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 14 januari – 18 april 1999, pp. 77-85.

- MONTOLÍO C., 'The Unspoken Language of the Body', in: PÜHRINGER A. (ed.), *Bill Viola*, Klagenfurt, Ritter, 1994, pp. 174-187.
- MORGAN D., 'Spirit and Medium. The Video Art of Bill Viola', in: TOWNSEND C. (ed.), *The Art of Bill Viola*, Londen, Thames and Hudson, 2004, pp. 88-109.
- MORLEY S. (ed.), *The Sublime* (Documents of contemporary art, vol.I), Londen, MIT Press & the Whitechapel Gallery, 2010.
- MURRAY T., 'Digital Baroque: Via Viola or the Passage of Theatricality', in: *SubStance*, vol. 31 nr. 2/3, 2002, pp. 265-279.
- NEUMAIER O., 'Space, Time, Video, Viola', in: TOWNSEND C. (ed.), *The Art of Bill Viola*, Londen, Thames and Hudson, 2004, pp. 46-71.
- NEUMAIER O., 'Appearance', in: PÜHRINGER A. (ed.), *Bill Viola*, Klagenfurt, Ritter, 1994, pp. 62-108.
- N.N., 'Statements by Mark Rothko', in BORCHARDT-HUME A., *Rothko: The Late Series* [tentoonstellingscatalogus], Londen, Tate Modern, 26 september – 1 februari 2009/ Sakura, Kawamura Memorial Museum of Art, 21 februari – 14 juni 2009, pp. 90-99.
- NODELMAN S., *The Rothko Chapel Paintings: Origins, Structure, Meaning*, Houston, University of Texas Press, 1997.
- NOOTEBOOM C., *Zurbaran et Cees Nooteboom* (Musées secrets, vol. 11), Parijs, Flohic Charenton, 1992.
- NOVAK B. en B. O'DOHERTY, 'Les peintures sombres de Rothko: le tragique et le néant', in: WEISS J. (ed.), *Mark Rothko* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 14 januari – 18 april 1999, pp. 35-47.
- OBIGANE A., 'Interview with Bill Viola', in: ELLIOT D. en A. OBIGANE (eds.), *Bill Viola Hatsu-Yume First Dream* [tentoonstellingscatalogus], Tokio, Mori Art Museum, 14 oktober 2006 – 8 januari 2007/Kobe, Hyogo Prefectural Museum of Art, 23 januari 2007 – 21 maart 2007, pp. 162-186.
- PANOFSKY E., 'Style and Medium in the Motion Picture', in: DALLE VACCHE A. (ed.), *The Visual Turn : classical film theory and art history*, New Jersey, Rutgers University Press, 2002, pp. 69-84.
- PANOFSKY E en C.S. WOOD, *Perspective as symbolic form*, New York, Zone Books, 1991.
- PARFAIT F., *Video: un art contemporain*, Parijs, Editions du Regard, 2001.
- PELIZZARI M.A., 'Writing on a White Paper', *Performing Arts Journal*, vol. 18 nr. 3, september 1996, pp. 20-25.
- PÉREZ SÁNCHEZ A.E., 'Le milieu artistique sévillan du premier tiers du XVIIe siècle', in : BATICLE J. (ed.), *Zurbarán* [tentoonstellingscatalogus], New York, The Metropolitan



Museum of Art, 16 september – 14 december 1987/ Parijs, Galeries nationales du Grand Palais, 14 januari – 11 april 1988, pp. 57-70.

PHILLIPS G., 'Introduction: Irreconcilable Rothko', in: PHILLIPS G. en T. CROW (eds.), *Seeing Rothko*, Londen, Tate Publishing, 2006, pp. 1-9.

PINXTEN H., *Goddelijke fantasie: over religie, leren en identiteit*, Antwerpen, Houtekiet, 2000.

RAMM - BONWITT I., *Mudra's - Gebarentaal van de Yogi's*, Den Haag, Mirananda Uitgevers, 2001.

RICH S. K., 'Staring into Space: The Relaxing Effect of Rothko's Painting on Critics in the 1950s', in: PHILLIPS G. en T. CROW (eds.), *Seeing Rothko*, Londen, Tate Publishing, 2006, pp. 81-100.

ROSENBLUM R., *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Londen, Thames and Hudson, 1975.

ROSENTHAL S., *Black Paintings. Robert Rauschenberg. Ad Reinhard. Mark Rothko. Frank Stella*, Ostfildern, Cantz, 2006.

ROSS D.A., 'Wisdom and Insecurity. A Meditation on the work of Bill Viola', in: ELLIOT D. en A. OBIGANE (eds.), *Bill Viola Hatsu-Yume First Dream* [tentoonstellingscatalogus], Tokio, Mori Art Museum, 14 oktober 2006 – 8 januari 2007/Kobe, Hyogo Prefectural Museum of Art, 23 januari 2007 – 21 maart 2007, pp. 22-32.

ROSS D. A., 'Foreword: A Feeling for the Things Themselves', in: ROSS D. A. en P. SELLARS (eds.), *Bill Viola* [tentoonstellingscatalogus], New York, Whitney Museum of American Art, 12 februari – 10 mei 1998, pp. 19-29.

ROTHKO M. en C. ROTHKO, *The Artist's Reality. Philosophies of Art*, New Haven, Yale University Press, 2004.

RUSH M., *Video art*, Londen, Thames and Hudson, 2003.

SCHAEFFER P., 'Spirituality in Abstract Art', in: *Christian Century*, september, 1987, p. 819.

SCHIMMEL A., *Rumi*, Altiora, Averbode, 2002.

SECKEL H.P.G. , 'Francisco de Zurbarán as a painter of still life', in: *Gazette des Beaux-Arts*, jg. 6, vol. 30, 1946, pp. 279-300

SEDGWICK M., *Against the Modern World. Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

SELLARS P., 'Bodies of Light', in: WALSH J. (ed.), *Bill Viola: The Passions*, [tentoonstellingscatalogus], Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 24 januari – 27 april 2003/ Londen, National Gallery, 22 oktober 2003 – 4 januari 2004, pp.158-185.

SÉRULLAZ M., *Evolution de la peinture espagnole des origines à nos jours*, Parijs, Horizons de France, 1947.

SORIA M.S., *The Paintings of Zurbarán*, Londen, Phaidon Press, 1953.

SORIA M.S., 'Francisco de Zurbarán. A Study of his Style I', in: *Gazette des Beaux-Arts*, jg. 6, vol. 25, januari 1944a, pp. 33-48.

SORIA M.S., 'Francisco de Zurbarán. A Study of his Style II', in: *Gazette des Beaux-Arts*, jg. 6, vol. 25, maart 1944b, pp. 153-174.

SPIELMANN Y., *The Reflexive Medium*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2008.

STEWART J., 'Chronology', in WICK O. (ed.), *Mark Rothko*, [tentoonstellingscatalogus], Rome, Palazzo delle Esposizioni, 6 oktober 2007 – 6 januari 2008, pp. 210-220.

STINISSEN G. e.a., *De vlam in het hout: de mystiek van Sint-Jan van het kruis*, Gent, Carmelitana, 1975.

STINISSEN W., *De nacht zal lichten als de dag: de donkere nacht bij Jan van het Kruis*, Gent, Carmelitana, 2007.

STOICHITA V.I., *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Londen, Reaktion Books, 1995.

SUZUKI D.T., *Mysticism, Christian and Buddhist* (Routledge Classics), Londen/New York, Routledge, 2002.

SUZUKI D.T. en C. HUMPHREYS, *Studies in Zen* (Delta Books, vol. 13), New York, Dell, 1978.

SUZUKI D.T., *Mysticism: Christian and Buddhist* (World Perspectives, vol. 1), New York, Harper, 1958.

SYRING M. L., 'The Way to transcendence – or the temptation of St. Anthony', in: SYRING M. L. (ed.), *Bill Viola. Unseen Images* [tentoonstellingscatalogus], Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 19 december 1992 – 28 februari 1993, etc., pp. 21-27.

TACQ J., *Een hedendaagse Kant. De invloed van Immanuel Kant op contemporaine denkers*, Amsterdam, Boom, 1997.

TEN GROTENHUIS E., 'Something rich and strange. Bill Viola's Uses of Asian Spirituality', in: TOWNSEND C. (ed.), *The Art of Bill Viola*, Londen, Thames and Hudson, 2004, pp. 160-179.

TODOROFF B., *Laat heb ik je liefgehad : christelijke mystiek van Jezus tot nu*, Leuven, Davidsfonds, 2002.

TOWNSEND C., 'Call me old-fashioned, but... Meaning, Singularity and Transcendence in the Work of Bill Viola', in: TOWNSEND C. (ed.), *The Art of Bill Viola*, Londen, Thames and Hudson, 2004, pp. 6-23.

TOWNSEND C., 'In my secret life. Self, Space and World in *Room for St. John of the Cross*, 1983', in: TOWNSEND C. (ed.), *The Art of Bill Viola*, Londen, Thames and Hudson, 2004, pp. 124-141.

TUCHMAN M., 'Hidden Meanings in Abstract Art', in: *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985* [tentoonstellingscatalogus], Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 23 november 1986 – 8 maart 1987/ Chicago, Museum of Contemporary Art, 17 april – 19 juli 1987/ Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1 september – 22 november 1987, pp. 17-61.

VAN BRAKELL BUYS R., *Rumi. Verhalen uit de Mashnawi*, Den Haag, East-West Publications, 2001.

VAN DAMME C., 'Hedendaagse Kunst en Mythe. Inleiding in de problematiek', in: VAN DAMME C. en F. VANDEPITTE (eds.), *Mythische sporen in de hedendaagse kunst*, Gent, Academia Press, 1996, pp. 1-4.

VAN DEN BRAEMBUSSCHE A.A., *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*, Bussum, Coutinho, 2007a.

VAN DEN BRAEMBUSSCHE A.A., *Postmodernisme. Een intertekstueel woordenboek*, Budel, Damon, 2007b.

VAN DEN BRAEMBUSSCHE A.A., 'Voorbij het schone: Over het sublieme bij Kant en Lyotard', in: TACQ J., *Een hedendaagse Kant. De invloed van Immanuel Kant op contemporaine denkers*, Amsterdam, Boom, 1997, pp. 68-125.

VAN GUYS T., 'Voorwoord: Goden in het Stedelijk', in: N.N., *Heilig Vuur Religie en spiritualiteit in de moderne kunst*, [tent.cat.], Stedelijk Museum Nieuwe Kerk, 2008, pp. 2-5.

VAN HET KRUIS J., *Donkere nacht*, Gent, SUN/Carmelitana, 2001.

VAN HOUT N. (ed.), *Vlaamse Primitieven. De mooiste tweeluiken*, [tentoonstellingscatalogus], Washington, National Gallery of Art, 12 november 2006 – 4 februari 2007/ Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 3 maart – 27 mei 2007.

VERSCHAFFEL B., 'Tot tranen bewogen. Over emotie, retoriek en Bill Viola', in: VERMINCK M. (ed.), *Onheil, pijn, bloed. Voorstellingen van lijden*, Gent/Brussel, A&S/books/deBuren, 2009, pp. 121-142.

VIOLA B., *Reasons for Knocking at an empty house. Writings 1973-1994*, London, Thames and Hudson, 1995.

VIOLA B., 'I Do Not Know What It Is I Am Like', in: PÜHRINGER A. (ed.), *Bill Viola*, Klagenfurt, Ritter, 1994, pp. 16-17.

VIOLA B., 'Video Black. The Mortality of the Image', in: HALL D. & S. J. FIFER (eds.), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, New York, Aperture, 1990, pp. 477-486.

VIOLA B. en J. G. HANHARDT, *Bill Viola. Going Forth By Day* [tentoonstellingscatalogus], Berlijn, Deutsche Guggenheim, 9 februari – 5 mei 2002.

VIOLA B., NEUMAIER O. en A. PÜHRINGER, 'Putting the Whole Back Together', in: PÜHRINGER A. (ed.), *Bill Viola*, Klagenfurt, Ritter, 1994, pp. 138-156.

WAINWRIGHT J., 'Telling Times. Revisiting *The Greeting*', in: TOWNSEND C. (ed.), *The Art of Bill Viola*, Londen, Thames and Hudson, 2004, pp. 110-123.

WALSH J., 'Emotions in Extreme Time. Bill Viola's Passions' Project', in: ELLIOT D. en A. OBIGANE (eds.), *Bill Viola Hatsu-Yume First Dream* [tentoonstellingscatalogus], Tokio, Mori Art Museum, 14 oktober 2006 – 8 januari 2007/Kobe, Hyogo Prefectural Museum of Art, 23 januari 2007 – 21 maart 2007, pp. 90-112.

WALSH J., 'Emotions in Extreme Time. Bill Viola's Passions' Project', in: WALSH J. (ed.), *Bill Viola: The Passions*, [tentoonstellingscatalogus], Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 24 januari – 27 april 2003/ Londen, National Gallery, 22 oktober 2003 – 4 januari 2004, pp. 25-63.

WEEVERS A., *Spiritualiteit bij Bill Viola. Inleiding mystieke invloed op zijn videokunst*, Enschede, Drukkerij Augustijn BV, 2004.

WEISS J., 'Dis-Orientation: Rothko's Inverted Canvases', in: PHILLIPS G. en T. CROW (eds.), *Seeing Rothko*, Londen, Tate Publishing, 2006, pp. 135-157.

WEISS J., 'L'espace inconnu de Rothko', in: WEISS J. (ed.), *Mark Rothko* [tentoonstellingscatalogus], Parijs, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 14 januari – 18 april 1999, pp. 59-74.

WHITACRE R. A., *A patristic Greek reader*, Peabody, Hendrickson, 2007.

WHITMAN W., *A Choice of Whitman's verse*, Londen, Faber & Faber, 1985.

WHITMAN W. en M. COWLEY, *Leaves of Grass*, New York, Penguin Classics, 2005.

WHITMAN W. en F. MURPHY, *The Complete Poems*, Londen, Penguin Classics, 2004.

WHITMAN W. en E. CRASNOW, *Walt Whitman*, Londen, Everyman, 1996.

WOLFF E., 'Digital Cathedral', in: *Millimeter Magazine*, februari, 2002, pp. 1-6.

YOUNG L.J., 'The Elemental Sublime', in: *Performing Arts Journal*, vol. 19 nr. 3, september 1997, pp. 65-71.

ZEITLIN M. A., 'Continuities in the Work of Bill Viola', in: VIOLA B. en M. A. ZEITLIN, *Bill Viola. Buried Secrets* [tentoonstellingscatalogus], , 46<sup>th</sup> Venice Biennale, The United States Pavilion, 11 juni – 15 oktober 1995, pp. 53-63.

ZBIKOWSKI D., 'Zur Rezeption ostasiatischen Gedankengutes', in: MELCHER R. (ed.), *Stations. Bill Viola* [tentoonstellingscatalogus], Karlsruhe, Museum für Neue Kunst, 16 april – 1 oktober 2000, pp. 23-33.

ZBIKOWSKI D., 'Threshold', in: MELCHER R. (ed.), *Stations. Bill Viola* [tentoonstellingscatalogus], Karlsruhe, Museum für Neue Kunst, 16 april – 1 oktober 2000, pp. 59-62.

---