

## Woord vooraf

*“We leven nog steeds in een romantisch tijdperk.”* Het lijkt een evidente uitspraak die onopgemerkt aan me voorbij had kunnen gaan, ware het niet dat ze uitgesproken werd door Prof. Vandenabeele tijdens één van zijn eerste lessen ‘Esthetica en Kunstfilosofie II’ die ik in het najaar van 2004 mocht bijwonen. Veel verder is hij er toen ook niet op ingegaan, de stelling bleef een beetje in het ijle zweven. Toch heeft het me wel enkele dagen, en uiteindelijk het hele jaar bezig gehouden. De reden hiervoor is vrij eenvoudig. Ik ben een romantische ziel. Niet dat ik zoveel geef om nachtelijke diners bij kaarslicht, ellenlange strandwandelingen of droom van een gegraveerde huwelijksring die mij tot in de eeuwigheid zal verbinden met mijn geliefde en onze allesverterende liefde zal bezegelen. Misschien dat ik dat ooit wel deed maar gelukkig heb ik bij het ouder worden ook de kracht en het plezier van het relativiseringsvermogen ontdekt. Wanneer ik mezelf romantisch noem, dan doel ik meer op bepaalde karaktereigenschappen die ik niet met de gehele mensheid lijk te delen. De melancholie die mij op de meest ongepaste momenten overvalt. Het gevoel ‘iets’ te missen, en altijd op zoek te zijn naar ‘het andere’. De verscheurdheid van mijn ziel. Mijn afkeer van de stad en iedere vorm van technologische vernieuwing. Het nostalgische verlangen naar mijn kinderjaren. Hoewel ik ontdekt heb dat deze trekjes vrij universeel zijn en eigen aan het merendeel van de westerse mens, heb ik steeds het gevoel gekoesterd dat ik me ervoor moest schamen, dat de romantische mijmeringen die mij pleegden te occuperen, allengs uit de mode waren geraakt. En dat ik maar beter eens kon bijbenen, om m’n achterstand in te halen tegenover de rest van de moderne samenleving.

Enerzijds is het niet onjuist om te zeggen dat de ‘romantiek’ achterhaald is, maar anderzijds getuigt heel onze cultuur van een romantische erfenis waarvan wij ons echter nooit werkelijk bewust lijken te zijn. Wie vandaag de term ‘romantiek’ in de mond neemt, legt onmiddellijk bepaalde associaties naar de overvloed aan sentimentele pulpliteratuur, *soap opera’s* of melige popsongs die bijdragen tot de banalisering van menselijke gevoelens en persoonlijke gebeurtenissen die wij als authentiek zouden willen beschouwen. Vanuit onze gehele leefomgeving worden wij dagelijks overspoeld met clichématige voorstellingen van de liefde, het huwelijk,

emoties, etcetera en het is voor dit 'romantische domein' van het persoonlijke leven dat we het woord 'romantiek' meestal voorbehouden. In één woord, als we over romantiek praten, betreft het meestal de liefde. Daar de huidige samenleving gekenmerkt wordt door een stijgend aantal echtscheidingen en een toenemende fixatie op de niet-emotionele aspecten van de liefdesrelatie – seks, welvaart, maatschappelijk aanzien, etcetera – zijn wij het geloof in de liefde eigenlijk kwijtgeraakt. Ons hele leven en denken wordt geconditioneerd door steeds verregaandere ontwikkelingen en onderzoekscijfers binnen de humane wetenschappen die ons inzicht bieden in de werking van onze eigen geest en 'ziel' en hierdoor ook onmiddellijk geleid hebben tot de demystificatie daarvan. Onze kritische geest staat sceptisch tegenover al te grote emoties, en we zijn ons er ondertussen ook wel van bewust dat de grote verhalen gestorven zijn en nooit meer terug zullen keren. Waar zou binnen deze context dan die romantiek juist gevonden moeten worden? Deze tendens vormt slechts één zijde van de medaille. Het is bovendien een gegeven dat zich doorheen de ganse geschiedenis van de mensheid heeft gemanifesteerd, en haar waarschijnlijk ook steeds in de greep zal blijven houden. De fundering is gelegen in de tweestrijd tussen ratio en emotie, tussen geest en lichaam, tussen verstand en hart, en beiden zullen, zij het in verschillende verhoudingen, steeds essentieel blijven voor het functioneren van de mens. Als studente in de kunstwetenschappen is het vrij evident dat ik me niet heb bezig gehouden met de psychologische kant van de zaak.

De Romantiek waar mijn belangstelling naar uitgegaan is en binnen mijn onderzoek, is de artistieke stroming die ontstond aan het einde van de achttiende eeuw en die zich in de loop van de negentiende eeuw steeds meer begon te profileren als het dominante discours binnen het Europese cultuurdomein. Indien, zoals Prof. Vandenabeele verklaarde, wij de erfgenamen zijn van deze Romantiek en onze tijdgeest dus nog 'Romantisch' is, zouden dan de hedendaagse beeldende kunsten – misschien wel de ultieme vertolking van eender welke tijdgeest – ook nog Romantisch te noemen zijn? Deze vraagstelling heeft mij geïntrigeerd daar de contemporaine kunst volstrekt niets meer te maken lijkt te hebben met de dramatiek van Delacroix, de sublieme dimensie van Friedrich of de profetische voorspellingen van Blake. De serieuze bewogenheid die de Romantici dreef in hun artistiek concept, is toch allengs vervangen door experiment, ironie en

willekeur, *spielerei* en onverschilligheid? Aldus stelde zich wederom de vraag waar binnen deze context die Romantiek dan juist getraceerd moest worden?

In mijn onderzoek heb ik gepoogd om deze vraag te beantwoorden aan de hand van het artistieke concept van een hedendaags kunstenaar die mij reeds enkele jaren sterk boeit, Bill Viola. Bij het beschouwen van zijn werk kan de romantische dimensie van zijn beeldidoom moeilijk over het hoofd gezien worden, zelfs zonder enige kennis van de stilistische en artistieke concepten van de Romantiek. De dramatiek, de thematiek van mens en natuur, leven en dood, maar ook aspecten van verstilling en oriëntalisme zijn prominent aanwezig in zijn werk en kunnen dankzij het medium video doorheen de meest uiteenlopende beeldende middelen tot uiting worden gebracht. Ik heb gekozen om zijn werk te bestuderen daar hij moeilijk onder te brengen is in welbepaalde categorieën. Zijn werk is zo dynamisch, zo verscheiden en ook zo controversieel. Hoewel hij grote populariteit geniet, wordt hij ook dikwijls afgebroken door kunstcritici omwille van het zogenaamde 'pulpgehalte' van zijn werk, omwille van de 'gebanaliseerde' thema's en sentimenten die hij steeds ophevelt. Misschien was deze kritiek al genoeg om mijn voormalige vraag te beantwoorden? Indien we immers nog steeds de erfgenamen zijn van de Romantici, dan zouden hun specifieke themata en motieven na honderd jaar al zo uitgepuurd zijn dat ze wel als 'banaal' of 'pulp' aanschouwd worden. Moest in het beeldidoom van Viola dan gezocht worden naar die Romantiek? Was hij dan een uitzondering of een bevestiging van de regel? De verwarring die mij meermaals overvallen is in mijn eigen vraagstellingen, heb ik in de loop van mijn onderzoek pogen uit te klaren en hoop ik ook op een duidelijke wijze te kunnen formuleren in deze verhandeling.

Allereerst zou ik hierbij Prof. Claire Van Damme willen bedanken voor haar steun, raadgevingen en de inspiratie die zij me gedurende mijn hele opleiding en vooral dit laatste jaar gegeven heeft. Tevens gaat mijn dank uit naar Dr. Ass. Patrick Van Rossem alsook Prof. Bart Vandenabeele die met zijn inspirerende lessen en inzichten de aanzet en een fondant voor deze verhandeling gevormd heeft. Daarnaast zou ik met nadruk een dankwoord willen richten aan het adres van Prof. Jos de Mul die zo vriendelijk geweest is mij de uitgeschreven verhandeling van een nog ongepubliceerde lezing omtrent het werk van Bill Viola te verschaffen. De

schatplicht aan zijn theoretische discours is groot in mijn onderzoek, alsook aan Prof. Maarten Doorman die mij tevens ingelicht heeft omtrent aanverwante studies. Tevens zou ik Prof. Greg. M. Smith, wiens boeiende lezing ik in het voorjaar mocht bijwonen ter gelegenheid van *'Emotion Pictures'* in het Muhka, willen bedanken. Zijn uiteenzetting heeft essentiële schakel gevormd in mijn eigen discours. Daarnaast zou ik de instellingen en het personeel van De Pont, Muhka en SMAK willen bedanken voor hun behulpzaamheid en gastvrijheid.

En bovenal... Mijn moeder, omdat ze mij al vier jaar steunt in alles wat ik doe, raad geeft en troost telkens ik de richting verloren ben. Mijn vader, die de laatste jaren garant heeft gestaan voor de perfecte afwerking van al mijn verhandelingen en die daar ook ditmaal weer wonderwel in geslaagd is. Zonder de warmte en moed die zij beide me dagelijks schenken, zou ik hier niet in geslaagd zijn. Mijn liefste zus omdat ze er altijd is op die momenten dat ik haar zo hard nodig heb. De jongens, voor hun geduld en afstandname van de computer telkens ik dat vroeg. Annelore, mijn trouw en toeverlaat, mijn ideale uitlaatklep – waarvoor uiterste dank – iedere dag opnieuw. Leen, om te zijn wie ze is. Silke, voor het begrip, de wijsheid en kracht van haar relativiteitstheorieën. Alle mensen van het kot: Jan, Jef, Lieven, Steven en Koen, voor de hun vriendschap, de etentjes en de steun. Cat Power, Blonde Redhead en The Lapse voor hun meer dan aangename gezelschap. En Dirk, voor wie mijn dankbaarheid niet in woorden te vatten is. De talrijke uitstapjes naar De Pont, de gesprekken, zijn kracht en troost, de tijd en liefde die hij aan me spendeert. De inspiratie die hij me al zoveel jaren schenkt.



## Inhoud

Woord vooraf.....	1
Inhoud.....	6
1. Inleiding.....	8
1.1. Afbakening van het onderwerpsdomein.....	10
1.2. Gehanteerde bronnen en methodiek.....	11
1.3. Situering van het onderwerp.....	15
1.4. Opbouw.....	17
2. De Romantische erfenis.....	20
2.1. Inleiding op de Romantiek.....	20
2.2. Romantiek in de hedendaagse kunst.....	25
2.2.1. Het Romantische verlangen.....	27
2.2.2. De Romantische orde.....	29
3. Bill Viola.....	33
3.1. The All Seeing Eye.....	33
3.2. De Zoektocht naar het Zelf.....	35
3.2.1. Pragmatisch structuralisme.....	35
3.2.2. Visionaire documentaire.....	37
3.2.3. Romantische constructies.....	39
3.2.4. Status van de kunstenaar vandaag.....	40
3.3. De Romantische lyriek van Bill Viola.....	42
4. Catherine's Room.....	46
4.1. De esthetische ervaring.....	46
4.2. Inhoudelijke en vormelijke analyse.....	48
4.2.1. Schilderen op video.....	48
4.2.2. De temporele dimensie.....	50
4.2.3. Catherina di Benincasa de Siena.....	53
4.2.4. Een werk van lange adem: religieuze devotie in museale context.....	54
4.2.5. The interior life of a contemporary woman.....	56
4.2.6. De Romantische lyriek in Catherine's Room.....	58
5. ..Kunst als religie.....	60

5.1. Catherine's Room. Weg van God.....	60
5.1.1. Via negativa.....	61
5.1.2. Via positiva.....	63
5.2. Romantiek. Het altaar in de bergen.....	65
5.3. De laatste heilige huisjes.....	69
5.3.1. De sacralisatie van de kunst.....	69
5.3.2. Het sublieme.....	71
5.3.3. De ontheiliging van de kunst.....	72
5.4. De geloofsovertuiging van Bill Viola.....	74
6. Romantische thema's en motieven.....	81
6.1. Natuur.....	83
6.1.1. Romantiek.....	83
6.1.1.1. De natuur als morele bron van onschuld.....	84
6.1.1.2. De natuur als evocatie van het sublieme.....	8
6.1.1.3. De natuur als revelatie van het goddelijke mysterie.....	86
6.1.1.4. Natuurmystiek.....	87
6.1.1.5. Levenscyclus.....	88
6.1.1.6. Pathetic fallacy.....	88
6.1.2. Bill Viola.....	90
6.1.2.1. Natuur versus cultuur.....	91
6.1.2.2. Pantheïsme.....	92
6.1.2.3. Levenscyclus.....	94
6.1.2.4. Het sublieme.....	94
6.1.2.5. Natuurmystiek.....	96
6.1.2.6. Pathetic Fallacy.....	97
6.1.3. Catherine's room .....	100
6.2. Verleden.....	103
6.2.1. Romantiek.....	103
6.2.1.1. Geschiedenis als episch panorama.....	103
6.2.1.2. Democratisering van het verleden.....	104
6.2.1.3. Het verloren geloof van de Middeleeuwen.....	105
6.2.1.4. Het fragment.....	107
6.2.1.5. Eclectisme en pluralisme.....	107
6.2.1.6. Het einde van de geschiedenis.....	108
6.2.2. Bill Viola	109
6.2.2.1. (Post)moderne context	109

6.2.2.2. Traditie	111
6.2.2.3. Geschiedenis als episch panorama	112
6.2.2.4. Tegen willekeur	114
6.2.3. Catherine's Room	116
6.3. Psyche	119
6.3.1. Romantiek	119
6.3.1.1. Het innerlijke wezen van de kunst	119
6.3.1.2. Emotie als gids voor de rede	120
6.3.1.3. Dromen en fantasie	121
6.3.1.4. Emotie veruitwendigd in de kunst	122
6.3.2. Bill Viola	
6.3.2.1. Het innerlijke wezen van de kunst	124
6.3.2.2. Putting the whole back together	126
6.3.2.3. Emotie veruitwendigd in de kunst	127
6.3.2.4. Dromen, slapen en fantasie	129
6.3.3. Catherine's Room	131
6.4. Romantische motieven en themata in de hedendaagse beeldcultuur	134
7. De kunstenaar als hogepriester	140
7.1. Het Romantische genie	140
7.2. De kunstenaar als filmster	145
7.2.1. Romantisch geniebegrip als sleutel tot het hedendaagse kunstenaarschap	145
7.2.2. Verzet tegen het Romantische geniebegrip	147
7.2.3. Overleven van de kunstenaarscultus	149
7.2.4. De Romantische ironie als wapenschild	150
7.3. Het kunstenaarschap van Bill Viola	154
7.3.1. Profetische mysticisme	155
7.3.2. Maatschappelijke verantwoordelijkheid	156
7.3.3. Narcisme	158





## 1. Inleiding

### 1.1. Afbakening van het onderwerpsdomein

De oorspronkelijke bedoeling van deze verhandeling was te onderzoeken in welke mate de hedendaagse kunst nog 'Romantisch' te noemen is. Met de term 'Romantisch' wordt niet bedoeld op algemeen sociaal-psychologische aspecten als 'liefdevol' of 'sentimenteel bewogen' maar wel op de wijze waarop de hedendaagse kunst de erfgename vormt van de Romantiek, de kunsthistorische beweging die aan het einde van de achttiende eeuw haar opgang kende en in de loop van de negentiende eeuw het artistieke en literaire discours binnen het Europese cultuurdomein zou gaan bepalen. Daar de diversiteit en het individualisme onder de Romantische kunstenaars alsook binnen de contemporaine kunstscène een dergelijke veralgemenisering moeilijk toelaat, heb ik geopteerd om mijn oorspronkelijke vraagstelling te beperken tot de artistieke ideologie van één kunstenaar, met name Bill Viola. In de loop van mijn betoog zal ik proberen aan te tonen in hoeverre zijn beeldidoom en artistieke concepten beantwoorden aan deze van de Romantici.

Hieruit volgend wil ik aantonen of er daadwerkelijk te spreken is van een 'Romantische lyriek in' het werk van Bill Viola. Om deze probleemstelling te specificeren, wil ik mijn analyse aavangen vanuit één bepaald werk van Viola's hand, *Catherine's Room*. De achterliggende gedachte hierin is: 'Indien de hedendaagse kunst nog Romantisch is, waar zou deze Romantiek dan getraceerd moeten worden in het oeuvre van Bill Viola?' Aldus luidt mijn definitieve vraagstelling:

*'Waarin schuilt de Romantische lyriek van Bill Viola en kunnen in Catherine's Room Romantische aspecten getraceerd worden?'*

### 1.2. Gehanteerde bronnen en methodiek

Omtrent de Romantiek zijn waarschijnlijk reeds bibliotheken vol geschreven. Opmerkelijk is echter dat de Romantiek veelal niet als afgebakende coherente

stijlstroming behandeld wordt. Veelal zijn onderverdelingen ingevoerd, waarbij bijvoorbeeld het Oriëntalisme of de Duitse Romantiek als onafhankelijke stijl geanalyseerd worden. Voor mijn eigen onderzoek heb ik voornamelijk geput uit de algemene basiswerken *'Romantic Art'* (London, 1978) van William Vaughan en David Blayney Browns *'Romanticism'* (London/New York, 2001). Deze incorporeren de verschillende stijlen binnen hetzelfde kader van het Romantische gedachtegoed en bieden hierbij een coherent synthetisch overzicht.

Om inzicht te krijgen in de wijze waarop de Romantiek haar stempel gedrukt zou hebben op de ontwikkelingen binnen de beeldende kunsten van de twintigste eeuw, heb ik vooreerst een aantal algemene overzichtswerken geraadpleegd die ik niet allen expliciet opgenomen heb in de bibliografie daar zij vooral bedoeld waren als de aanloop tot een zeer ruim contextueel kader. Vermeldenswaardig is echter wel *'Modern art: A critical Introduction.'* (London, 2000) van Pam Meecham en Julie Sheldon, dat een belangrijke bron geweest is in mijn onderzoek.

De hoeveelheid literatuur die binnen het exclusieve domein van de beeldende kunsten gewijd is aan het onderzoek naar de erfenis van de Romantiek lijkt vrij gering te zijn, en dit in sterke tegenstelling tot het domein van de literatuurwetenschappen. Om een algemeen cultuurhistorisch beeld te krijgen heb ik wel een aantal literatuurwetenschappelijke studies doorgenomen, waaronder *'Romancing the Postmodern.'* (London, 1992) van Diane Elam, *'De kinderen van het slijk. Van de Romantiek tot de Avant Garde.'* (Amsterdam, 1990) van Octavio Paz en *'Romanticism and Postmodernism.'* (Cambridge, 1999) onder redactie van Edward Larrissey.

De specifiek kunsttheoretische bronnen die ik geraadpleegd heb, en die tot mijn begrip van de Romantische erfenis in de hedendaagse kunst bijgedragen hebben, zijn *'Contemporary art in the light of history.'* (London, 1971) van Edwin Rosenthal, *'Kant after Duchamp.'* (Cambridge, London, 1996) van Thierry de Duve, *'The Built Surface. Volume 2: Architecture and the Pictorial Arts from Romanticism to the twenty-first century.'* (Aldershot, 2002) onder redactie van Karen Koehler, alsook Arthur Danto's *'After the end of art: contemporary art and the pale of history.'*

(Princeton, 1997) en *'The Romantic Legacy.'* (New York, 1996) van Charles Larmore.

Het fundament van mijn eigen discours echter is vooral gebaseerd op het werk van Jos de Mul en Maarten Doorman, met wie ik tevens contact opgenomen heb via e-mail. In *'Het Romantische Verlangen in (Post)moderne kunst en filosofie.'* (Rotterdam, 1990) belicht De Mul hoe het gedachtegoed van de Romantische wijsgeren en kunstenaars tot vandaag het algemene filosofische, artistieke en culturele discours bepaalt. Zijn verhaal beperkt zich niet tot algemene concepten, maar speelt dieper in op welbepaalde twintigste-eeuwse kunstenaars uit verschillende artistieke disciplines. Maarten Doormans *'De Romantische Orde.'* (Amsterdam, 2004) verschaft inzicht in de zeer uitgebreide invloed van de Romantiek in alle domeinen van de westerse samenleving. Hij analyseert hoe het hedendaagse mens- en wereldbeeld, de perceptie van de geschiedenis, opvattingen over politiek en ecologie en de algemene perceptie van de kunst zelf verklaard kunnen worden vanuit de revolutie die de Romantiek geïmpliceerd heeft. Daarnaast heb ik ook een artikel van Ger Groot aangewend, getiteld *'Bij het einde van de Romantiek: Het lieflijke en het sentimentele in de kunst.'* (2000) daar hij expliciet ingaat op de negatieve gevolgen die de Romantiek gehad heeft en tevens het einde van haar invloed verklaart.

De bovenvermelde werken gaan voornamelijk dieper in op het overleven van artistieke concepten die ontstaan zijn bij de Romantiek, zoals daar zijn het 'sublieme', het 'geniebegrip', de 'verbeeldingskracht' of de 'sacralisatie' van de kunst. Aangaande het voortleven van de Romantische beeldtaal in de kunst van de twintigste eeuw, zijn weinig publicaties beschikbaar. Met betrekking tot deze problematiek heb ik mij vooral gebaseerd op *'Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko.'* (London, 1975) van Robert Rosenblum. Hij legt de klemtoon op specifieke bezorgdheden van de Noord-Europese Romantici en hun gebruik van welbepaalde motieven en thema's die gedurende de gehele twintigste eeuw in uiteenlopende artistieke concepten herbruikt zijn.

Voor de benadering van de artistieke ideologie van Bill Viola, heb ik mij in de eerste plaats moeten wenden tot verscheidene tentoonstellingscatalogi, daar een volledig

overzichtelijk werk van zijn gehele oeuvre tot voor kort ontbrak. In 2004 is *'The Art of Bill Viola.'* (London, 2004) verschenen onder redactie van Chris Townsend. Spijtig genoeg was het pas vanaf het voorjaar van 2005 beschikbaar in België, en heb ik er niet uit kunnen putten voor het grootste deel van mijn onderzoek. Om een gedegen beeld te krijgen van Viola's gedachtegoed heb ik mij in de eerste plaats laten leiden door zijn eigen geschriften die gebundeld zijn in *'Reasons for knocking at an empty house. Writings 1973 – 1994.'* (London, 1995). In de behandeling van zijn artistieke discours doorheen mijn eigen betoog, zal ik mij echter vooral baseren op interviews die verschenen zijn in diverse catalogi, daar hij hierin veel specifiek en concreter ingaat op aspecten die volgens mij van wezenlijk belang waren en bovendien onderworpen is aan een kritische vraagstelling die een grotere nuancering toelaat. De verschillende interviews zijn ondermeer gevoerd door Hans Belting, Lewis Hyde, Deirdre Boyle en Clayton Campbell. Daarnaast heb ik mij gebaseerd op verscheidene essays, waaronder *'Bill Viola. Deconstructing Presence.'*<sup>1</sup> van Donald Kuspit, *'The poetics of light and time.'*<sup>2</sup> van Barbara London en *'The Passing: Remembering the present, or pain and beauty of being.'*<sup>3</sup> van Rolf Lauter.

Tevens heb ik de persoonlijke website<sup>4</sup> van de kunstenaar geraadpleegd waardoor ik on-line een aantal van zijn video's heb kunnen bekijken. Hoewel de diverse catalogi gevuld zijn met uitgebreid visueel documentatiemateriaal, heeft het geen zin een analyse te maken van een video indien deze op artificiële wijze en in afzonderlijke delen is afgedrukt op papier. Daarom heb ik mij tevens beperkt tot het specifieke onderzoek van één werk, *Catherine's Room*, dat ik verscheidene malen bekeken heb in De Pont, Museum voor Hedendaagse Kunst te Tilburg (NL). Voor de analyse van dit werk heb ik mij in de eerste plaats laten leiden door mijn eigen

---

<sup>1</sup> KUSPIT, Donald. *'Bill Viola.. Deconstructing Presence.'* In LONDON, Barbara. (ed.). *'Bill Viola, Installations and Videotapes. October 16, 1987 – January 3, 1988.'* Tentoonstellingscatalogus. New York: The Museum of Modern Art, 1987.

<sup>2</sup> LONDON, Barbara. *'The poetics of light and time.'* In LONDON, Barbara. (ed.). *'Bill Viola, Installations and Videotapes. October 16, 1987 – January 3, 1988.'* Tentoonstellingscatalogus. New York: The Museum of Modern Art, 1987.

<sup>3</sup> LAUTER, Rolf. *'The Passing: Remembering the present, or pain and beauty of being.'* In SYRING, Marie Luise (ed.). *'Bill Viola, Unseen Images.'* Tentoonstellingscatalogus. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, Moderne Museet Stockholm, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Genève: Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, Saint Gervais, London: Whitechapel Art Gallery. 19 december 1992 – 13 februari 1994.

<sup>4</sup> <http://www.billviola.com>

visuele ervaring. De literatuur omtrent het werk is nog vrij beperkt daar het van recente datum (2001) is. In mijn interpretatie zal ik me baseren op een bespreking van John Walsch, die in 2003 gepubliceerd werd naar aanleiding van de tentoonstelling 'The Passions' in het J.Paul Getty Museum te Los Angeles. Daarnaast is mijn grootste schatplicht gericht aan Prof. Jos de Mul, auteur van '*Het Romantische verlangen in (Post)moderne kunst en filosofie.*' die mij zijn persoonlijke visie omtrent het werk heeft verschaft. Deze uiteenzetting werd mij per e-mail doorgestuurd door de auteur zelf. Ze is gebaseerd op een lezing die De Mul omtrent *Catherine's Room* gaf in De Pont op de 'Dag van de Filosofie', 12 april 2003, georganiseerd door de Universiteit van Tilburg. De Mul is voornemens deze tekst in het najaar van 2005 uit te werken tot een hoofdstuk in een boek waaraan hij nu werkt. Aansluitend vermeld ik ook nog het werk van Prof.Greg.M.Smith, wiens lezing 'Ter verdediging van de sentimentaliteit' in het Filmmuseum van Muhka naar aanleiding van de tentoonstelling 'Emotion Pictures' op 29 april 2005, een bijdrage geleverd heeft aan mijn betoog.

Omtrent de Romantische dimensie in het werk van Bill Viola is eigenlijk nog geen enkele publicatie verschenen. Wel worden in uiteenlopende artikels verwijzingen gemaakt naar een mogelijke vorm van Romantiek die in bepaalde video's en aspecten van zijn artistieke gedachtegoed te traceren zouden zijn. In het derde hoofdstuk zal ik hier dieper op in gaan. Vermeldenswaardig in dit verband zijn vooral volgende essays: '*The Theater of Memory. A palpable dream.*'<sup>5</sup> van Christopher Knight, '*The Reflecting Pool: Bill Viola and the Visionary Company.*'<sup>6</sup> van J. Hoberman en '*Piercing to our inaccessible, inmost parts. The Sublime in the work of Bill Viola.*'<sup>7</sup> van Cynthia Freeland.

Om een zo genuanceerd mogelijk beeld te krijgen van Viola's oeuvre en artistieke concept binnen de hedendaagse kunstwereld, heb ik zoveel mogelijk kunstkritische recensies geraadpleegd. Deze zijn afkomstig van krantenknipsels

---

<sup>5</sup> KNIGHT, Christopher. '*The Theater of Memory. A palpable dream.*' In ZEITLIN, Marilyn A. (ed.). '*Bill Viola, Survey of a decade.*' Tentoonstellingscatalogus. Houston: Contemporary Arts Museum, 1988.

<sup>6</sup> HOBERMAN, J. '*The Reflecting Pool: Bill Viola and the Visionary Company.*' In LONDON, Barbara. (ed.). '*Bill Viola, Installations and Videotapes. October 16, 1987 – January 3, 1988.*' New York: The Museum of Modern Art, 1987.

<sup>7</sup> FREELAND, Cynthia. '*Piercing to our inaccessible, inmost parts. The Sublime in the work of Bill Viola*' In TOWNSEND, Chris (red.) '*The Art of Bill Viola.*' London: Thames&Hudson, 2004. pp. 25-24

maar noodzakelijkerwijs ook van het internet, daar de kunstenaar in het buitenland, en vooral in de Verenigde Staten een grotere belangstelling geniet en zijn grote overzichtstentoonstellingen aldaar meermaals de aanleiding zijn geweest tot uitvoerige recensies die bovendien on-line consulteerbaar zijn.

### 1.3. Situering van het onderwerp

Bij literatuuronderzoek naar de Romantiek als kunsthistorische beweging werd al snel een eerste moeilijkheid duidelijk. Er wordt immers veelal een nadruk gelegd op de moeilijke definieerbaarheid van de Romantiek daar niemand zeker lijkt te zijn of het nu eigenlijk wel om een artistieke stijlstroming gaat of om een algemeen gedachtegoed. Daarenboven is de categorisering van individuele kunstenaars binnen de beweging een even groot probleem, gezien de controverse die bestaat omtrent de beladen term 'Romantiek' zelf. Auteurs als Brown of Vaughan stellen vast dat het weinig zin heeft om een stilistische analyse te maken van de Romantische kunst, aangezien dat niet de bevoegdheid was van de Romantici zelf. In feite betogen zij uiteindelijk dat er geen sprake kan zijn van een 'Romantische stijl'. Het eerste doel van de Romantische kunstenaar was de weergave van een onzichtbare werkelijkheid, en daarvoor kon een uiteenlopend spectrum aan beeldende middelen worden aangewend. Dit verklaart reeds de sterke discrepanties die bestaan tussen iconen van de Romantiek als Delacroix en Friedrich.

Wanneer gesproken wordt over een Romantische erfenis in de huidige cultuur of kunst, dan betreft het ook geen artistiek stilistische of vormelijke aspecten. Auteurs als Doorman, De Mul of Larmore zijn ook niet in de eerste plaats bezorgd om de themata maar veeleer om de artistieke concepten die bij de Romantici ontstaan zijn: het 'sublieme', het 'geniebegrip', het 'fragment', de 'ironie' of de 'sacralisatie van de kunst'. Het zouden deze begrippen zijn die het hele aanzien van de kunst veranderd hebben en waarop ons begrip van kunst *an sich* nog steeds gebaseerd is.

Hoewel bij een eerste blik op Viola's oeuvre reeds Romantische aspecten gevonden worden op thematisch en beeldend vlak, zou enkel aan de hand van de aangewende onderwerpsmaterie en het beeldidoom nog niet echt aangetoond

worden in hoeverre er sprake is van Romantiek in zijn kunst. Immers, zoals Maarten Doorman argumenteert, is heel onze leefwereld doordrongen van de themata en bezorgdheden van de Romantici. Het is dan ook een evidentie dat Viola zich om de polarisering tussen natuur en cultuur, of om de zoektocht naar een transcendentale dimensie van het menselijk bestaan bekommert, aangezien wij dat allemaal doen.

Daarom heb ik geopteerd om het werk van Bill Viola te benaderen vanuit twee vraagstellingen. Hierbij heb ik een onderscheid gemaakt tussen het 'artistieke concept' en het 'thematische beeldidoom'. Enerzijds zal ik pogen aan te tonen hoe de thematiek in zijn oeuvre, en dan vooral in *Catherine's Room*, een directe aansluiting vindt bij die van de Romantici. Hiertoe heb ik drie dominante motieven geïsoleerd, met name de natuur, het verleden en de menselijke psyche. Anderzijds zal ik trachten te illustreren hoe bepaalde aspecten van zijn artistieke concept gebaseerd zijn op het Romantische fundament waaruit ook onze eigen omgang met de kunst zou voortkomen. Deze behelzen de sacralisatie van de kunst en de maatschappelijke positie van de kunstenaar als hogepriester.

De titel van deze verhandeling, '*Catherine's Room. De Romantische lyriek van Bill Viola.*' is geïnspireerd op de keuze van het te analyseren kunstwerk alsook op een gesprek dat ik met Prof. Van Damme gevoerd heb omtrent het onderwerp. Hierin sprak zij over de mate waarin Bill Viola de leegtes van het bestaan niet zozeer opvult met beelden, maar vooral met poëzie. De term 'lyriek' leek mij in deze context gepast daar ik niet enkel het beeldend werk van Viola wil onderzoeken, maar evenzeer zijn dikwijls zeer bewogen en poëtische geschriften, waaruit het persoonlijke gedachtegoed en de ideeënwereld van de kunstenaar spreekt.

#### 1.4. Opbouw

In het hoofdstuk '*De Romantische erfenis*' zal ik eerst de contouren uittekenen waarop mijn betoog gebaseerd is door een schetsmatige inleiding te formuleren op de Romantiek als kunsthistorische stroming. Tevens zal ik een beknopte samenvatting leveren van de theorieën die Doorman en De Mul vooropstellen in respectievelijk '*De Romantische Orde*' en '*Het Romantische verlangen in*



(post)moderne kunst en filosofie.’ Hiermee biedt ik een eerste aanzet om de Romantische erfenis in de hedendaagse kunst zowel op filosofisch, artistiek als algemeen cultureel vlak te doorgronden.

In het derde hoofdstuk zal ik kort het leven en werk van Bill Viola toelichten. Hiertoe zal ik een onderverdeling hanteren die een zekere chronologische overzichtelijkheid kan bieden in zijn oeuvre. Onder de algemene titel ‘*De Zoektocht naar het Zelf.*’ behandel ik achtereenvolgens diverse periodes van zijn leven onder de noemers ‘*Pragmatisch structuralisme*’, ‘*Visionaire documentaire*’ en ‘*Romantische constructies*’. Deze benamingen heb ik ontleend aan de terminologie van kunsttheoretici en de kunstenaar zelf. Aansluitend zal ik toelichten waar bepaalde auteurs reeds Romantische aspecten in zijn oeuvre menen te onderscheiden.

Het volgende hoofdstuk is gewijd aan een eerste algemene analyse van *Catherine’s Room*. Hierbij vertrek ik vanuit een eigen subjectieve esthetische ervaring om over te gaan naar een inhoudelijke en vormelijke analyse, waarin ik dieper inga op algemene aspecten van Viola’s werk die later in de verhandeling nog verder verduidelijkt zullen worden. Andere elementen die van belang zijn in Viola’s artistieke concept, zoals de mogelijke *paragonè* tussen video en schilderkunst of de temporele dimensie, zal ik toelichten maar komen verder niet meer uitdrukkelijk aan bod, behalve in functie van de Romantische dimensie van zijn werk.

De daaropvolgende hoofdstukken vormen in feite een confrontatie tussen de artistieke concepten en het beeldidoom van de Romantici enerzijds en die van Bill Viola anderzijds. Hierbij zal ik beide telkens afzonderlijk behandelen om dan een synthetische vergelijking mogelijk te maken die ik zal toepassen op een nadere analyse van *Catherine’s Room*. Daartoe heb ik twee essentiële artistieke concepten geëxtraheerd uit de Romantische ideologie, met name de sacralisatie van de kunst (Hoofdstuk 5) en de notie van de kunstenaar als hogepriester (Hoofdstuk 7). In het zesde hoofdstuk behandel ik drie beeldende thema’s die zowel voor de Romantici als voor Viola van manifest belang zijn.

'Kunst als religie' vangt aan met een interpretatie van *Catherine's Room* in de ruimere context van de sacralisatie van de kunst, waarbij ik mij vooral heb laten leiden door de uiteenzetting die Prof. De Mul mij verschaft heeft. Daarnaast wordt uiteengezet hoe de Romantiek in feite de aanvang vormde van deze sacralisatie en hoe de verdere kunstontwikkeling van de twintigste eeuw hieruit geëvolueerd is en er tevens het grootste verzet tegen geweest is. In dit hoofdstuk licht ik tevens de notie van het 'sublieme' toe. In 'De geloofsovertuiging van Bill Viola' tracht ik te achterhalen op welke manier zijn artistieke ideologie kan ingeschreven worden in de traditie van de gesacraliseerde kunst.

Het zesde hoofdstuk is onderverdeeld in drie delen die nader ingaan op thema's en motieven die zowel voor de Romantici als voor Viola een belangrijke constituent vormen in hun artistieke beeldidoom. Achtereenvolgens zal ik de thema's 'natuur', 'verleden' en 'psyche' behandelen. De drie onderdelen hebben eenzelfde basispatroon, waarbij het eerste deel gewijd is aan de Romantische invulling van het thema. Het volgende deel vormt een toelichting en eerste vergelijking met het werk van Viola en in het laatste deel zal ik telkens pogen tot een synthetiserende analyse te komen van de Romantische lyriek in *Catherine's Room* op basis van de inzichten uit de voorafgaande delen. In de kantlijn van deze beschouwingen zal ik tevens een aantal kernbegrippen toelichten, zoals 'het fragment' of 'het einde van de geschiedenis' die tevens van belang zijn geweest voor de ontwikkeling van de moderne kunst tot vandaag. Tevens zou ik willen beklemtonen dat ik in de behandeling van de Romantische thema's specifiek op zoek ga naar die aspecten die toepasselijk zijn op *Catherine's Room* en het beeldidoom van Viola, en dus geen volledig overzicht kan bieden van de diverse facetten die de betekenis van de natuur, het verleden en de psyche voor de Romantici geïmpliceerd heeft. Het laatste deel van dit hoofdstuk is gewijd aan een korte uiteenzetting omtrent het overleven van de Romantische thema's en motieven in de hedendaagse beeldcultuur.

Tot slot tracht ik te onderzoeken in hoeverre Bill Viola ingeschreven kan worden in de traditie van het 'kunstenaarsgenie' of in zijn gedaante van modern kunstenaar al dan niet beschouwd kan worden als 'hogepriester' binnen de gesecculariseerde samenleving. Vooreerst zal ik het 'geniebegrip' toelichten zoals het ontwikkeld werd

in de Romantiek, en tevens uiteenzetten hoe dit concept veelal beschouwd wordt als één van de sleutels tot de ontwikkeling van de moderne kunst. Ik zal tevens aanhalen hoe het verzet tegen het kunstenaarsgenie zich doorheen de hele twintigste eeuw gemanifesteerd heeft, maar hoe de cultus tot vandaag heeft kunnen overleven. Hierbij lever ik een nadere toelichting omtrent de Romantische 'ironie', een begrip dat van essentieel belang is geweest in het overleven van de kunstenaarscultus en het Romantische gedachtegoed in het algemeen. In het laatste deel van dit hoofdstuk zal ik Bill Viola's kunstenaarschap analyseren op basis van zijn eigen overtuigingen en de mening van theoretici en kunstcritici.

## 2. De romantische erfenis

### 2.1. Inleiding op de Romantiek

*“Romantiek is een gevaarlijk onderwerp waarbij velen zo niet hun verstand dan toch in ieder geval hun gevoel voor richting verloren hebben. Het is als de grot van Polyfemos - wie er binnengaat, lijkt er nooit meer uit terug te keren.”*

*Isaiah Berlin<sup>8</sup>*

Vooraleer een aanvang genomen kan worden met de analyse van de Romantische dimensie in het werk van Bill Viola, is een inleiding op de Romantiek als historische kunststroming onontbeerlijk, zij het op schetsmatige wijze gezien de complexiteit van de beweging op zich alsook haar voortleven in de hedendaagse kunst. Na deze inleiding zal ik de inhoud van de twee werken die mij het meest geholpen en geïnspireerd hebben in mijn probleemstelling, kort toelichten.

Hoewel noodzakelijk artificieel van aard, is een definitie van de term 'Romantiek' een eerste vereiste. Er lijkt echter een algemene radeloosheid te bestaan tegenover pogingen om het begrip in welbepaalde bewoordingen te omschrijven. De grondslag hiervan ligt in de verstrekkende gevolgen die de beweging had in alle regionen van de culturele samenleving, alsook in de dynamiek van haar gedachtegoed.<sup>9</sup> Want de term 'Romantiek' en de verwante woorden 'originaliteit', 'scheppen', en 'genie' zijn het gevolg geweest van een fundamentele heroriëntatie van menselijke waarden dat een veel grotere reikwijdte had dan de literatuur en kunsten. Het had een invloed op *'the total view of man and nature'*.<sup>10</sup> De moeilijkheid ligt dus vooral in de beslissing de Romantiek als een uitgesproken artistieke beweging te percipiëren of als een algemene geestesgesteldheid van de tijd.

Wat er ook van gezegd zij, het lijdt alleszins geen twijfel dat de Romantiek daadwerkelijk bestaan heeft. De eersten die als 'Romantisch' beschouwd werden,

---

<sup>8</sup> BERLIN, Isaiah. *'The Roots of Romanticism.'* (ed. Henry Hardy), London 1999. p. 1

<sup>9</sup> DOORMAN, Maarten. *'De Romantische Orde'*. Amsterdam: Meulenhoff, 2004. p. 14

<sup>10</sup> BUTLER, Marilyn. *'Romantics, rebels & reactionaries. English literature and its background. 1760-1830'* Oxford 1981, p. 183-184. in DOORMAN, Maarten. *'De Romantische Orde.'* Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2004. p. 15

waren de gebroeders August Wilhelm (1776-1845) en Friedrich Schlegel (1772-1829). De term werd toen gehanteerd om hen en al diegenen aan te duiden die geloofden dat de Moderne Wereld spiritueel niet meer aansloot bij de Antieke Oudheid.<sup>11</sup> Voordien was de term ook reeds in gebruik, en nu nog worden in de gehele kunstgeschiedenis kunstenaars of artistieke tendensen getraceerd die als 'proto-Romantisch' bestempeld worden. De werken van Michelangelo, de bewogenheid van Rembrandt en zelfs de genialiteit van de Griekse kunstenaars zouden kunnen getuigen van een Romantische geest. Waar zij echter verschillen van het Romantische gedachtegoed zoals het tot stand kwam aan het begin van de negentiende eeuw, is het gebrek aan geloof in de transcendente potentie van de kunst.<sup>12</sup>

A.W. Schlegel noemde het kunstwerk de 'symbolische representatie van het oneindige waarin de suggestie van een diepere en anders onkenbare realiteit tot uiting werd gebracht'. Door de algemeenheid en het belang van subjectieve interpretatie in deze stelling, heeft men de Romantiek veelal beschouwd als 'niet-picturaal': weliswaar toepasselijk voor een literaire tendens, maar te verwarrend om ook te hanteren in de beschrijving van de visuele kunsten. Het is ook moeilijk om een nauwkeurige categorisatie toe te passen bij het beschouwen van zo'n stilistisch uiteenlopende kunstwerken als Delacroix's *Liberté guidant la peuple* of Friedrich's *Der Mönch am Meer*.<sup>13</sup>

Toch vormen de kunsthistorische overzichtswerken omtrent de Romantiek misschien op zich al een bewijs dat het wel mogelijk en wenselijk is de Romantiek als artistieke beweging te isoleren van haar louter cultureel-ideologische context of historische voorvaderen.

In artistiek opzicht zou 'Romantisch' beschouwd kunnen worden als 'tegengesteld aan 'klassiek'. Waar 'klassiek' doelt op het kunstwerk dat gebaseerd is op traditioneel formele waarden, beschrijft 'Romantisch' die kunst die de associatieve dimensie van het werk benadrukt. Deze definitie zorgt voor een zeer brede invulling

---

<sup>11</sup> VAUGHAN, William. 'Romantic Art.' London, Thames&Hudson, 1978. p. 9

<sup>12</sup> Ibid. p. 27

<sup>13</sup> Ibid. p. 11

van stilistische mogelijkheden. De term mag dan ook niet voorbehouden worden aan slechts die kunstenaars die zichzelf daadwerkelijk 'Romantisch' verklaard hebben, want dan zou de beweging van zeer geringe aard blijken en zich beperken tot een groep Duitse kunstenaars actief rond 1800 en de volgelingen van Eugène Delacroix (1798-1863) en Theodore Géricault (1791-1824) in Frankrijk na 1815. Het aantal beeldende kunstenaars die vanuit een Romantische instelling gewerkt hebben, is veel groter en behelst het merendeel van de belangrijkste Europese artiesten die actief waren in de periode 1800-1850, waaronder Fransesco de Goya y Lucientes (1746-1828), William Blake (1757-1827), J.M.W. Turner (1775-1851), Philipp Otto Runge (1777-1810), Géricault, Delacroix en Caspar David Friedrich (1774-1840).<sup>14</sup>

In feite werd de term voorheen reeds gebruikt door academici en kunstenaars om dat soort niet-wenselijke kunst aan te duiden die de extreme emoties en vrije expressie van de verbeelding behelsde, kwaliteiten die buiten het aanvaarde werkkader van de modale kunstenaar gelegen waren. Met de Romantici zou hier echter verandering in komen.<sup>15</sup>

Aanleiding voor deze ontwikkeling was vooral het toenemende verzet tegen de rationalistische en verlichte moraal van de moderne beschaving, wat door Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) waarschijnlijk het meest expliciet verwoord werd. Hij beklemtoonde het belang van de emoties, en deze zouden voortaan aan de basis liggen van ieder Romantisch artistiek concept. Traditionele regels voor schoonheid en kunstconcept werden verbannen daar ieder theoretisch voorschrift of academische regelgeving de expressie van het hart in de weg zou staan. Voortaan werd het intellect ondergeschikt gemaakt aan het gevoel, de rede aan de passie. Parallel werd de cultuur als gecorrumpeerd beschouwd, de natuur als onschuldig en puur.<sup>16</sup> Kunstenaars gingen tevens niet langer op zoek om de realiteit zelf uit te beelden, maar trachtten veeleer die te ontsnappen. In hun verregaand escapisme zochten de Romantici naar de meest uiteenlopende vluchtroutes, die zowel in het verleden, de natuur, de droom of exotische culturen

---

<sup>14</sup> VAUGHAN, William. 'Romantic Art.' London, Thames&Hudson, 1978. p. 10-11

<sup>15</sup> Ibid. p. 13

<sup>16</sup> Ibid. p. 24

gelegen konden zijn. In hun fantasie wekten zij lang vervlogen tijden op, bezochten verafgelegen oosterse contreien of verhulden zich in de droombeelden die hen 's nachts overvielen.

Maarten Doorman (1957, Amsterdam) betoogt dat het vooral de toenemende suprematie van deze verbeeldingskracht was die de Romantische revolutie zou consolideren. Hét criterium in de kunsten was sinds de Oudheid de *imitatio* geweest, en tot aan de achttiende eeuw was men uitgegaan van een aantal absolute, onveranderlijke waarden. De mogelijkheid om nieuwe dingen uit te vinden werd toen dan ook niet positief gewaardeerd, maar vanaf de Romantiek werd de verbeeldende *innovatio* één van de belangrijkste artistieke criteria. De Romantische verbeelding moet echter niet begrepen worden als de productie van bizarre fantasieën en gekke verzinsels, maar als een serieuze aangelegenheid die in staat was de wereld te transformeren door iets zichtbaar te maken wat eigenlijk onzichtbaar is - en haar aldus te veranderen.<sup>17</sup>

Het kunstwerk was vanuit deze optiek ook in staat om de meest innerlijke onzichtbare emoties van de kunstenaar op tastbare wijze te veruitwendigen. Het criterium van de imitatie werd dan ook verlegd naar deze van de expressie. Hiermede ontstond tevens het belang van de authenticiteit. Het kunstwerk moest écht zijn, ontstproten aan de eigen verbeelding van de artiest en geboren uit zijn diepste zielenroerselen. Hieraan gekoppeld werd het belang van de spontaneïteit die zo vurig verdedigd was door Rousseau en vanaf de Romantiek het waarmerk voor artistieke kwaliteit werd: het uitschakelen van de rede en logica ten voordele van de pure inspiratie, de expressie van het ware 'zelf'. Hiermede wordt tevens een verklaring geboden voor de verregaande stijldiversiteit van de Romantici.<sup>18</sup>

En waar authenticiteit en originaliteit voortaan verheven werden tot primordiale waarden van de kunst, werd niet langer het kunstwerk op zich beoordeeld, maar veeleer de kunstenaar die er aan de oorsprong van gelegen had. Hiermede ontstond de cultus van de kunstenaar als genie, de kunstenaar die zich van regels

---

<sup>17</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 127

<sup>18</sup> Ibidem.

weinig aantrekt en zich slechts laat leiden door inspiratie.<sup>19</sup> In de Romantiek verwierf hij een nieuwe autonomie alsook een relevante maatschappelijke en intellectuele status: vanaf dan had de kunstenaar een roeping.

De Romantiek behelst in haar artistieke concept dus drie essentiële grondtrekken: de opkomst van de verbeeldingskracht, het ontstaan van de expressie in de kunsten en de steeds grotere onafhankelijkheid van het kunstenaarsgenie. Deze omwentelingen betekenden een revolutie waarvan de gevolgen nog steeds blijken door te werken.<sup>20</sup>

## 2.2. Romantiek in de hedendaagse Kunst

Aangaande de schatplicht van de moderne kunst – zowel het Modernisme als Postmodernisme – aan de Romantiek lijkt een even grote verwarring en achterdocht te bestaan als omtrent de Romantiek *an sich*. Onder kunsttheoretici lijkt nog geen consensus bereikt te zijn omtrent de vermeende continuïteit tussen het Romantische artistieke gedachtegoed en de moderne en hedendaagse kunst. Terwijl auteurs als Charles Larmore, Octavio Paz of Maarten Doorman<sup>21</sup> erin slagen een vrij coherent en duidelijk beeld te schetsen van de Romantische erfenis in het huidige tijdperk, verklaarde Arthur Danto (1924, Columbia) in 1997 nog: “My

---

<sup>19</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 129

<sup>20</sup> Ibid. p. 124

<sup>21</sup> LARMORE, Charles. ‘*The Romantic Legacy*.’ New York (N.Y.): Columbia University Press, 1996./ PAZ, Octavio. ‘*De kinderen van het slijk. Van de Romantiek tot de Avant-Garde: Essay*.’ Oorspr. Spaanse titel: ‘*Los Hijos del Limo*.’ Amsterdam: Meulenhoff, 1990/ DOORMAN, Maarten. ‘*De Romantische Orde*.’ Amsterdam: Meulenhoff, 2004



*sense is that modernism does not follow romanticism in this way, or not merely: it is marked by an ascent to a new level of consciousness..."*<sup>22</sup>

Bovendien, als inderdaad bewezen wordt dat we nog in een Romantische tijd leven, dan blijft de vraag natuurlijk nog of dit de complexiteit ervan nu juist verheldert of bemoeilijkt. Larmore (1950, Chicago) besluit zijn boek *'The Romantic Legacy'* dan ook met de woorden:

*"The new complications should not be ignored or regretted, just because they prove to be difficult. The important task is always to see clearly what lies before us. Our Romantic legacy is too complex and diverse a thing to form a harmonious whole."*<sup>23</sup>

Ook al weten wordt binnen een theoretisch kader aangetoond dat we nog steeds in een Romantisch tijdperk leven, dan stelt Doorman zich ook de vraag of het *in se* wel mogelijk is om hier reeds analytisch op terug te blikken. Als we inderdaad erkennen dat onze cultuur nog als Romantisch te karakteriseren is, dan is het misschien ook onmogelijk om nu reeds de epiloog te schrijven van een verhaal dat nog niet ten einde is. Hoe kan immers een juist geschiedkundig verslag geschreven worden van het eigen tijdperk? Hoe kan men historicus zijn van z'n eigen tijd?<sup>24</sup>

Daarenboven zijn de verschillende sociaal-culturele determinerende factoren die aan de oorsprong van de Romantiek gelegen hebben en tot haar mogelijke continuïteit hebben bijgedragen, ver buiten het gebied van de beeldende kunsten gelegen. De toenemende individualisering van de kunstenaar bijvoorbeeld, kan niet los gezien worden van de industrialisatie en stijgende bevolkingsdichtheid in de steden. De nadruk op artistieke originaliteit moet in het kader beschouwd worden van het verlies van de natuurlijke leefomgeving ten voordele van een oprukkende technologisering en verwetenschappelijking van de gehele achttiende- en

---

<sup>22</sup> DANTO, Arthur. *'After the end of art. Contemporary art and the pale of history.'* Princeton (N.Y.): Princeton University Press, 1997. p.8

<sup>23</sup> LARMORE, Charles. *The Romantic Legacy.'* New York (N.Y.): Columbia University Press, 1996, p. 94

<sup>24</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 2004

negentiende-eeuwse maatschappij. De commercialisering van de kunst en daarmee de eis van artistieke vrijheid en authenticiteit kan niet losgekoppeld worden van de nieuwe eisen van de vrije markt en het moderne kapitalistische systeem.

En zoals Paul Valéry (1871-1945) reeds stelde, is het onmogelijk om serieus na te denken wanneer je woorden gebruikt als Classicisme, Romantiek, Humanisme of Realisme. Niemand kan immers zijn dorst lessen of dronken worden van het etiket.<sup>25</sup> De individuele geldingsdrang, het authentieke werk en artistieke concept van ieder kunstenaar, aspecten die juist vanaf de Romantiek zo belangrijk zijn geworden, belemmeren in feite reeds een veralgemenisatie van de hedendaagse kunst, alsook van de kunstproductie van de vorige eeuwen.

Toch verschaffen zowel Jos de Mul (1956, Rotterdam) als Maarten Doorman een inzichtelijke en coherente analyse van de problematiek, en in mijn eigen betoog heb ik mij voornamelijk laten leiden door hun krachtige argumenten. Daarom zal ik vooreerst een beeld schetsen van hun opvattingen om alzo een contextueel kader te vormen voor de analyse van de Romantische lyriek van Bill Viola.

### 2.2.1. *Het Romantische verlangen*

*“De romantische ervaring is principieel ambivalent... Zij oscilleert tussen modern enthousiasme en postmoderne ironie, tussen het moderne streven naar totaliteit en het postmoderne pluralisme, tussen het moderne verlangen naar oneindigheid en het radicale postmoderne besef van de menselijke eindigheid.”*

*Jos de Mul<sup>26</sup>*

In *‘Het Romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie.’* argumenteert De Mul hoe het Romantische project aan de basis heeft gelegen van de artistieke ontwikkelingen in de loop van de twintigste eeuw. Hoewel het een onmogelijke

---

<sup>25</sup> VALÉRY, Paul. *‘Mauvaises Pensées.’* Cit. In DOORMAN, Maarten. *‘De Romantische Orde.’* Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2004. p. 11

<sup>26</sup> DE MUL, Jos. DE MUL, Jos. *‘Het Romantische Verlangen in (post) moderne kunst en filosofie.’* Rotterdam: Ad Donker, tweede druk 1991. Oorspronkelijke uitgave: Rotterdam: Faculteit der Wijsbegeerte, Erasmus Universiteit, 1990. p. 27

opdracht is het werk op een enkele pagina samen te vatten, wil ik toch pogen zijn kerngedachten op beknopte wijze weer te geven.

Aan de basis van het Romantische verlangen is de '*Sehnsucht*' gelegen, het verlangen naar het oneindige en absolute, hetgeen voorgoed verhuld en verloren is achter de zintuiglijk waarneembare realiteit van het aardse bestaan. Het is deze *Sehnsucht* die de Romantische kunstenaars aanzette tot hun verregaande escapisme en hun vlucht in de eigen verbeeldingswereld. Het kunstwerk vormde hierbij de verzoening tussen het oneindig absolute en het aardse, tijdelijke *hier en nu*. 'Romantiseren' moet in dit opzicht beschouwd worden als 'het verlenen van een hogere betekenis aan het alledaagse.' Hieruit zijn tevens een aantal essentiële concepten gegroeid, die ik in de loop van mijn verhandeling nog nader zal toelichten: het sublieme, het fragment en het geniebegrip.

Echter, uit de *Sehnsucht* volgde onvermijdelijk een crisisbewustzijn door het besef dat het verlangen naar het oneindig absolute nooit vervuld zou kunnen worden in deze veranderlijke en dus nooit absolute wereld. Dit besef is de Romantische '*Weltschmerz*' waaruit twee grondhoudingen zijn voortgevloeid: het nostalgische sentiment en de pathos van de ironie. Het is deze ironie die de pijn van het onervulbare verlangen draaglijk maakt en die het geloof in de kunst nog levend houdt.

De ambivalentie van de Romantische houding die steeds oscilleert tussen enthousiasme en teleurstelling biedt volgens De Mul aldus een verklaring voor haar overleven in de twintigste eeuw, ook al is het onder een andere naam, hetzij in het Modernisme of Postmodernisme.

Uit het Romantische project is de Modernistische hoop gegroeid dat het mogelijk zou zijn de gehele werkelijkheid te kunnen esthetiseren en transformeren, maar bovenal het geloof in de radicaal nieuwe aanvang. Bovendien betekende het Romantische verlangen een appèl aan de individuele verantwoordelijkheid en mogelijkheden om in de kunst een ervaring te bewerkstelligen die alle voorgaande tradities zou doorbreken en aldus de wereld kon transformeren om zo het absolute te bereiken. In het Modernisme leeft de Romantiek verder in de eis van innovatie

en originaliteit alsook in de uitgesproken individualiteit en aanspraken op authenticiteit van de kunstenaar. De Mul stelt dat het Romantische enthousiasme in het Modernisme in feite verworden is tot een dogmatisch enthousiasme.

Het is de ironische zijde van het Romantische project dat haar onderscheidt van dit dogmatisme en dat haar overleven in het Postmodernisme heeft mogelijk gemaakt. In plaats van te streven naar eenheid, naar het absolute beklemtoont het Postmodernisme de differentie, het pluralisme en het particularisme. Tegenover de radicaal nieuwe aanvang plaatst zij de onontkoombaarheid van de tradities. En door haar ironische grondhouding gaat zij hier op een willekeurige en onverschillige wijze mee om. Het geloof in de almachtige potentie van de individuele kunstenaar doet het Postmodernisme tenslotte teniet met de 'dood van het subject'.

De Mul beklemtoont vooral dat het Postmodernisme niet beschouwd mag worden als een reactie op het Modernisme, daar ze beiden besloten liggen in het Romantische project waaruit ze voortkomen. Bovendien stelt hij dat het Romantische enthousiasme nooit volledig uitgeroeid zal worden, daar een menselijk bestaan zonder het streven naar een betekenisvolheid onmogelijk is, hoezeer de *Weltschmerz* en vertwijfeling ook doorwegen.

### 2.2.3. De Romantische orde

*“Het romantische perspectief is nog altijd in de dagelijkse ervaring aanwezig... In het kaarslicht dat met halfduister suggereert in plaats van toont, in verlangen naar de oneindige zee en woeste bergen, in de afkeer van techniek of vertedering van het spontane kind.”*

*Maarten Doorman<sup>27</sup>*

Waar De Mul de specifiek artistieke concepten van de Romantici en het overleven ervan in de twintigste eeuw illustreert, toont Doorman aan dat de motieven en themata die centraal stonden in het Romantische gedachtegoed en in hun beeldidoom nog steeds aanwezig zijn in onze dagelijkse leefwereld en beeldcultuur. Deze vaststelling zal in de loop van deze verhandeling nog van belang zijn en wil ik dan ook nader toelichten.

Doorman illustreert hoe we dagelijks overstelpt worden met beelden uit de massamedia die de Romantische thema's en dromen geïncorporeerd hebben en ten dienste hebben gesteld van een consumptiecultuur waarbij het verlangen naar een betere wereld, of een vervolmaakter ik, kan ingevuld worden door de verse Mozzarella die eigenhandig gemaakt is door Italiaanse mama's in een authentiek Toscaans dorpje, door de Renault Cabriolet die ons in staat stelt de beperktheid van het aardse leven te ontstijgen, door de wasverzachter die je onderdompelt in de geur van ongerepte lavendelvelden of het karamelsnoepje dat herinneringen oproept naar die lang vervlogen tijden toen we nog bij opa op schoot mochten. Natuurlijk erkennen we de clichématige dimensie van deze reclametechnieken, maar desondanks kunnen we bezwaarlijk stellen dat we er niet enigszins ontvankelijk voor zijn.

Want uiteindelijk is het aan de hand van deze overvloed aan beelden en thema's dat onze eigen identiteit en leefwereld is opgebouwd. De Romantische orde is niet enkel aanwezig in de tastbare culturele manifestaties van onze samenleving, het is een bepalende factor voor de eigenste zielenroerselen, gedachtecronkels en

---

<sup>27</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 13

emoties die ons dagelijks in beslag nemen. Onze manier van communicatie, onze beeldspraak, ons denken en spreken is doordrenkt van een Romantische esprit.

We beschouwen het onmiskenbaar als een evidentie dat onze identiteit mede bepaald wordt door de cultuur waarin we zijn grootgebracht, maar anderzijds spreekt ons eigen 'ik' besef dit ook ergens tegen. We kunnen niet aanvaarden dat we zomaar een cultureel product zijn en we essentieel gelijk zijn, want éénieder beschouwt zichzelf als een authentiek individu. En op deze these is ons hele leven gebaseerd. Een leven dat in functie staat van zelfontplooiing, het ontwikkelen van de eigen persoonlijkheid, het vinden van je 'ware zelf'. Paradoxaal genoeg is het waarschijnlijk deze denkwijze die ons allen juist zo gelijk maakt en de moeilijkste opdracht voor het moderne ego ligt er waarschijnlijk ook in om toe te geven dat we eigenlijk niet zo erg verschillen van elkaar. Doorman verklaart deze houding als het resultaat van de Romantische kunstopvattingen.

Vanuit een verzet tegenover de Verlichtingsidealen die de mens trachtten te herleiden tot universele grondwetten, begonnen de Romantici de klemtoon te leggen op de uniciteit van het individu, dat zich van het algemene onderscheidde, dat niet voldeed aan de gangbare normen en in dit verschil tegenover de rest van de samenleving zijn eigenheid wilde profileren. Het verzet tegen de eigen cultuur en het verlangen naar een andere wereld, alsook het geloof in de authenticiteit van het subject kwam essentieel voort uit het belang dat de Romantische kunstenaars hechtten aan de verbeelding, de fantasie, de mogelijkheid om te ontsnappen in de eigen droombeelden dat vanaf toen de basis zou vormen van de kunst en uiteindelijk ook van ons gehele mens- en wereldbeeld. Het was de verbeelding die de Romantische *Sehnsucht* tot leven heeft gewekt: het verlangen en terugverlangen naar een andere wereld. En dit verlangen moest onherroepelijk leiden tot de *Weltschmerz*, het besef en de teleurstelling dat het verlangde in deze wereld nooit te realiseren zou vallen.

Deze retoriek spreekt, onbewust weliswaar, nog steeds uit ons gehele culturele, politieke en economische discours, dat doordrenkt is van idealen gericht op een mooiere en betere wereld, een meer gerealiseerde identiteit en het vinden van de ware liefde.

Bovendien stelt Doorman dat het idyllische escapisme dat de Romantici bezielde, in de hedendaagse consumptiemaatschappij verworpen is tot een hedonistisch narcisme dat gedomineerd wordt door geforceerde neigingen tot zelfontplooiing en genotzucht. Het heeft ertoe geleid dat we *an sich* niet tevreden kunnen zijn met ons aardse bestaan omdat we blijven dromen van het andere en het betere, en daarom onze toevlucht zoeken in de roes van het feest, de jaarlijkse exotische reis, drugs of een allerverslindende verliefdheid.

En met de technologische perfectionering van de productie van luxegoederen, alsook de promotie daarvan door de massamedia is deze tendens geëscaleerd naar de massaconsumptie waardoor heel ons leven nu bepaald wordt. De vervolmaking van het authentieke individu grijpt immers plaats door de weerspiegeling van de eigen persoonlijkheid in de kleding die je draagt, de boeken die je leest, de inrichting van je huis of de auto waarmee je rijdt. Echter, ook al genieten we van onze zelfverwezenlijking en profilering als individu, de onvermijdelijke keerzijde hiervan is gelegen in onze verwording tot geïsoleerde individuen die zichzelf ontkoppeld hebben van de gemeenschap, de natuur, de religie en de hechte tradities die voordien zo determinerend waren voor de gehele werking van de samenleving en de plaats van de mens hierbinnen.

De idealen van verbeelding en expressie hebben ons tot 'individuele nomaden' herleid, zoals Fredric Jameson (1934, Yale) het illustreert in de analyse van Munchs *De Schreeuw*: *"Here too Munch's painting stands as a complex reflexion of this complicated situation: it shows us that expression requires the category of the individual monad, but it also shows us the heavy price to be paid for that precondition, dramatizing the unhappy paradox that when you constitute your individual subjectivity as a self-sufficient field and a closed realm in its own right, you thereby shut yourself off from everything else and condemn yourself to the windless solitude of the nomad, buried alive and condemned to a prison-cell without egress."*<sup>28</sup> De existentiële wanhoop die spreekt uit de *De Schreeuw* illustreert hoe we de houvast verloren zijn die ooit de inbedding in een groter

---

<sup>28</sup> JAMESON, Fredric. 'The Deconstruction of Expression.' In 'Post-Modernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism.' 1e publicatie in 'New Left Review.', 146, juli/ augustus 1984, pp. 53-92 In: HARRISSON, Charles & WOOD, Paul (Ed.): 'Art in Theory. 1900-1990. An anthology of changing ideas.' Oxford en Cambridge, Mass.: Basil Blackwell Ltd. 1992. p.1080

geheel impliceerde. De religie, het geloof in God en de *communio* hebben we verworpen voor een hardnekkige suprematie van de eigen ziel en de almachtige potentie van de eigen visioenen en dromen.

En de kunst, die in deze ontwikkeling zo'n essentiële rol gespeeld heeft, aangezien zij het middel bij uitstek was om het dictaat van de verbeelding en expressie te verwezenlijken en uit te dragen, om de mens en de wereld te 'Romantiseren' en te bezielen, is nu in staat om de houvast te bieden die we verloren zijn en waar we allen zo naar hunkeren. Want het zijn nog steeds de visionaire geloofsconstructen van de kunstenaar die ons inzicht kunnen bieden en die ons kunnen verheffen uit de dagelijkse sleur om ons op te lichten naar hogere oorden, waar we ons kunnen verliezen in de geneugten van de esthetische contemplatie en het intellectuele orgasme. Toch?



### 3. Bill Viola

#### 3.1. The All Seeing Eye

Het was geen willekeurige beslissing juist het werk van Bill Viola aan te wenden om de argumenten van Doorman en De Mul te toetsen aan het concrete hedendaagse kunstdiscours. Mijn eigen belangstelling voor zijn oeuvre werd reeds enkele jaren geleden gewekt toen ik voor de eerste maal *The Greeting* (1995) zag in het Museum De Pont te Tilburg. Het werk leek me dieper te treffen dan het overgrote deel van de contemporaine kunst die ik tot dan toe reeds gekruist had. Nu ik erover nadenk, misschien was het wel het zien en ervaren van *The Greeting* dat me overgehaald heeft mijn achterdocht en scepticisme ten overstaan van de actuele kunst te laten vallen.

Als ik stel dat zijn werk me dieper treft, dan bedoel ik eerder dat het me op een andere manier raakt dan de meeste kunst dat kan. Zijn werk raakt mij steeds opnieuw op een zeer gevoelsmatige wijze die anders is dan alle andere emotionele reacties die je in het dagelijkse leven plegen te overvallen. Het is hetzelfde gevoel als wanneer je jezelf in een heel wijds landschap bevindt en je niets anders nodig hebt dan dat moment en die plaats om te versmelten met alles rondom. Het is het gevoel van bewustwording zonder nadenken, het besef van je eigen sterfelijkheid dat paradoxaal genoeg gepaard gaat met een gevoel van onsterfelijkheid. Omdat je je kan berusten in je eigen tijdelijkheid. Omdat je eindelijk vrede neemt met datgene waar je je hele leven lang zoveel angst voor lijkt te koesteren. Bill Viola slaagt erin datzelfde gevoel binnen de muren van het museum te evoceren.

Nu ik deze woorden zo neerschrijf, besef ik pas hoe dicht ze in de buurt komen van de sublieme ervaring die Kant en Burke beschreven. Nu zie ik zelf hoe het Romantische perspectief zich in mijn eigen taalgebruik en kunstervaring genesteld heeft. De versmelting van het oneindige in het hier en nu...

Toch is Viola niet één van mijn lievelingskunstenaars, als ik het in die termen zou mogen uitdrukken. Hoewel zijn werk me zeer persoonlijk aanspreekt, heb ik steeds een zeker wantrouwen gekoesterd tegenover zijn profilering als kunstenaar en de zwaarwichtigheid van zijn artistieke discours. Terwijl het veelal niet langer

geoorloofd is om de suprematie van de kunstenaar uit te dragen of nog te geloven in concepten van authenticiteit of waarachtigheid, daar meet Viola zich een verheven kunstenaarsstatus aan die de meeste artiesten zou doen blozen. Zijn spirituele bewogenheid en religieuze missioneringdrang zijn weliswaar inspirerend en moedig, maar soms lijkt hij zichzelf te beschouwen als de laatste der profeten, als *'the all seeing eye'*.

Tegelijkertijd is het juist deze verheven zelfbeschouwing die me zo geïntrigeerd heeft. Zijn visie op het kunstenaarschap lijkt immers ver verwijderd van het hedendaagse discours. Het lijkt nog gebaseerd te zijn op dat verouderde beeld van de kunstenaar als visionair, als mysticus of profeet. Het herinnert aan de boekschriften van Blake, aan de zelfportretten van Van Gogh of Friedrich. Het roept in feite het Romantische kunstenaarschap in gedachte. Het reminisceert aan Romantische noties van het geniebegrip waar vele hedendaagse kunstenaars komaf mee willen maken.

Deze indruk alsook het opvoeren van vele Romantische thema's in zijn werk hebben geleid tot mijn verhoogde interesse in deze videokunstenaar. Een man die in staat is mensen te doen wenen. Een artiest die door velen bestempeld wordt als *'The Rembrandt of the Video Age'*. Een kunstenaar waarvan gezegd wordt dat hij kan schilderen met licht. In mijn literatuuronderzoek is dan ook gebleken dat Bill Viola niet enkel zichzelf maar ook door anderen mythische proporties wordt aangemeten.

### 3.2. De zoektocht naar het zelf

*“My work is nothing more than an expression of myself in as deep a way and as full a way as I can make it.”*

*Bill Viola*<sup>29</sup>

#### 3.2.1. Pragmatisch structuralisme<sup>30</sup>

Bill Viola werd geboren in 1951 en groeide op in Flushing, New York, VSA. Reeds in zijn jeugd jaren werd hij vertrouwd met de media die later de belangrijkste componenten van zijn oeuvre zouden vormen: muziek en video. Hij speelde drum bij een lokaal rockgroepje<sup>31</sup> en was de aanvoerder van de *TV Squad* van de lagere school.<sup>32</sup> Hij maakte deel uit van de eerste Amerikaanse generatie die werkelijk grootgebracht werd met de televisie, waardoor de kunstenaar het medium van het bewegend beeld dan ook als *'native tongue'* handhaaft.<sup>33</sup> Reeds toen werd hij zich bewust van de potentie van televisie, film en video – massamedia die in staat zijn een hele maatschappij te beïnvloeden. Zelf vormt hij hiervan het levende bewijs gezien de sterke impact die hij via de televisie onderging en waardoor hij zich reeds op jonge leeftijd bewust werd van de culturele veranderingen die plaatsvonden in de jaren zestig: de sociale oproer en bevraging van gevestigde waarden en tradities, experimenten met drugs en het streven naar bewustzijnsverruiming, de zoektocht naar nieuwe religies in het Oosten<sup>34</sup>, ontwikkelingen die een onmiskenbare stempel op zijn gehele oeuvre zouden drukken.

Viola studeerde aan de Universiteit van Syracuse binnen het 'College of Visual and

---

<sup>29</sup> VIOLA, Bill. *'Interview with Deirdre Boyle.'* Tentoonstellingscatalogus. Parijs: ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 20 december 1983 – 29 januari 1984. p.12

<sup>30</sup> HOBERMAN, J. *'The Reflecting Pool: Bill Viola and the Visionary Company.'* In: LONDON, Barbara. (ed.) *'Bill Viola, Installations and Videotapes. October 16, 1987 – January 3, 1988.'* Tentoonstellingscatalogus. New York: The Museum of Modern Art, 1987. p. 63

<sup>31</sup> LONDON, Barbara. *'The poetics of light and time.'* In LONDON, Barbara. (ed.) *'Bill Viola, Installations and Videotapes. October 16, 1987 – January 3, 1988.'* Tentoonstellingscatalogus, New York, The Museum of Modern Art, 1987. p. 9

<sup>32</sup> VIOLA, Bill. *'Interview with Deirdre Boyle.'* Tentoonstellingscatalogus. Parijs: ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 20 december 1983 – 29 januari 1984 p. 12

<sup>33</sup> HOBERMAN, J. Op Cit. p. 63

<sup>34</sup> Ibidem

Performings Arts' waar hij zich wist te onderleggen in de verschillende disciplines van experimentele film, elektronische muziek en performance kunst. In de experimentele studio van het departement maakte hij voor het eerst kennis met één van de vroegste modellen van de draagbare zwart-wit Sony camera<sup>35</sup> en creëerde z'n eerste video *Wild Horses* (1972).<sup>36</sup> Na de voltooiing van zijn studies in 1973 raakte hij betrokken bij verschillende onafhankelijke projecten en workshops waarbij hij zich vervolmaakte in de videotechniek. Hier onderging hij een sterke invloed van zijn eerste belangrijke leermeester Peter Campus (1937, New York), die hij samen met Bruce Naumann (1941, New Mexico) en Nam June Paik (1932, Seoel) als mede de belangrijkste leidinggevende kunstenaars van zijn generatie beschouwt.<sup>37</sup> Viola hielp bij het opstarten van 'Synapse', een videostudio aan de universiteit en één van de eerste alternatieve mediacentra van de staat New York.<sup>38</sup> In dezelfde tijd ontmoette hij 'new music' componisten, waaronder Robert Ashley (1930, Michigan) en David Tudor (1926-1996), waardoor zijn aandacht gevestigd werd op de notie van geluid als kneedbaar, sculpturaal materiaal en de verschillende mogelijkheden ervan als zintuiglijk fenomeen. Deze geëmplifieerde interesse voor de eigenschappen van geluid en muziek mondde uit in de oprichting van de 'Composers Inside Electronics Group' waarmee hij eigen muzikale composities, 'sound sculptures' en installaties ontwikkelde.<sup>39</sup>

In 1975 werd hij aangesteld tot technisch directeur van Art/Tapes/22, een informele productiestudio voor kunstenaars in Firenze waar hij achttien maanden verbleef.<sup>40</sup> Zijn verblijf in Italië zou sterke repercussies hebben op zijn artistieke ontwikkeling. Hij raakte in de ban van de indrukwekkende dimensies van Renaissance kerken en kathedralen en begon met pogingen om 'het veld' binnen die ruimtes, die hij als levend systeem en als driedimensionaal model van historische ideologieën beschouwde met zijn tape recorder te capteren.<sup>41</sup> In deze context werd hij zich voor

---

<sup>35</sup> LONDON, Barbara. Op Cit. p. 10

<sup>36</sup> KUSPIT, Donald. 'Deconstructing Presence.' In: LONDON, Barbara. (ed.) 'Bill Viola, Installations and Videotapes. October 16, 1987 – January 3, 1988.' Tentoonstellingscatalogus, New York, The Museum of Modern Art, 1987. p. 68

<sup>37</sup> LONDON, Barbara. Op Cit. p. 10

<sup>38</sup> Ibidem

<sup>39</sup> Ibid. pp. 10-11

<sup>40</sup> Ibid. p. 12

<sup>41</sup> VIOLA, Bill. 'Interview with Jörg Zutter.' In SYRING, Marie Luise (ed.). 'Bill Viola, Unseen Images.' Tentoonstellingscatalogus. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, Moderne Museet Stockholm, Madrid: Museo

de eerste maal bewust van een mogelijke verbinding tussen het ongeziene en het gekende, het innerlijke en uiterlijke, het abstracte en materiële<sup>42</sup>, een gegeven dat een essentiële leidraad zou vormen in de verdere ontwikkeling van z'n oeuvre.

De invloed die het fenomeen van 'geluid' *an sich* op het werk van Viola zal hebben, blijkt reeds uit een vroeg werk als *Four Songs* (1976), een video die hij als *artist-in-residence* bij WNET/Thirteen's Artists' Television Laboratory voltooide en die gearrangeerd is volgens dezelfde principes als de songs op een muziekalbum.<sup>43</sup> De kunstenaar zelf beschouwt *Four Songs* als een sleutelwerk binnen zijn oeuvre daar het een periode afsluit waarin hij een achtendertigtal video's maakte die hijzelf als didactisch beschouwt. Hij vergelijkt ze met structurele film en omschrijft zijn artistieke intenties in deze periode als volgt: "*The content was the medium... the act of making a tape became a process of discovering and demonstrating something about video.*"<sup>44</sup>

### 3.2.2. Visionaire documentaire

De fase die hierop zou volgen en een aanvang nam vanaf 1976, werd door Marie Luise Syring (1924, Düsseldorf) bestempeld als '*a visionary documentary style*'.<sup>45</sup> Kenmerkend voor Viola's werk van 1976 tot 1983, is zijn zoektocht naar een persoonlijk wereldbeeld en een verhoogde interesse in holistische concepten van het menselijk bestaan.<sup>46</sup> Dit heeft geleid tot een vernauwing van het thematische veld dat vanaf dan vooral gericht wordt op de existentiële dimensie van het menselijk bestaan en hierbij inzoomt op vier centrale gegevens: het leven, de dood,

---

Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Genève: Musée cantonal des Beaux-Arts Laussane, Saint Gervais, London: Whitechapel Art Gallery. 19 december 1992 – 13 februari 1994. p. 100

<sup>42</sup> Ibidem

<sup>43</sup> LONDON, Barbara. Op Cit. p.12

<sup>44</sup> BELLOUR, Raymond. 'An Interview with Bill Viola.' October 34 (Herfst 1985), p.95. In: HOBBERMAN, J. 'The Reflecting Pool: Bill Viola and the Visionary Company.' In LONDON, Barbara. 'Bill Viola, Installations and Videotapes. October 16, 1987 – January 3, 1988.' Tentoonstellingscatalogus. New York: The Museum of Modern Art, 1987. p. 63

<sup>45</sup> LONDON, Barbara. Op Cit. p.12

<sup>46</sup> MALSCH, Friedemann. 'Global Allegories. The process of symbolic encoding in Bill Viola's videotapes.' In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) Tentoonstellingscatalogus n.a.v. de tentoonstelling: "Bill Viola. Videoinstallationen und -bänder." Salzburger Kunstverein, Künstlerhaus, 11 augustus – 2 oktober 1994. Salzburg: Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 202

de natuur en de schilderkunst.<sup>47</sup> In deze periode heeft Viola dan ook de thematische basis gelegd voor het grootste deel van zijn gehele oeuvre tot vandaag.

Essentieel in Viola's ontwikkeling in deze periode is de toenemende inbedding van zijn artistieke canon in een verruimd cultureel antropologisch kader, wat geconsolideerd en versterkt werd door de ontdekking van mystieke en visionaire geschriften van oosterse en oudchristelijke heiligen en geleerden, alsook van profetische kunstenaars uit de westerse cultuurgeschiedenis.<sup>48</sup> Bovendien voelde hij in toenemende mate het verlangen om buiten de professionele studio te filmen en gaandeweg werd het reizen een manier van leven voor de kunstenaar alsook een integraal aspect van zijn werkwijze, ideologie en thematiek.<sup>49</sup> Sinds het midden van de jaren zeventig ondernam Viola talrijke reizen naar de Pacifische Oceaangebieden. *Chott-el-Djerid, A Portrait in Light and Heat* maakte hij in 1979 in de Saharawoestijn in Tunesië, en in 1980 vestigde hij zich samen met zijn vrouw Kira Perov in Japan om daar gedurende anderhalf jaar de nationale cultuur, religie en historiek te bestuderen, alsook om samenwerkingsverbanden aan te knopen met lokale kunstinstellingen en artiesten, zoals de beeldhouwer Fujiko Nakaya met wie hij *Tunings from a Mountain* creëerde. Hij bezocht de boeddhistische kloosters van Ladakh in Noord-India en observeerde de Hindu ceremonies in Suva op Fiji. Het materiaal dat hij hiermee verkreeg zou hij later herwerken tot *I do not know what it is I am like* (1986) en *Passage* (1987).<sup>50</sup> Hoewel hij zich vanaf 1981 in Long Beach, California vestigde, vlakbij het uitgestrekte woestijnlandschap dat, zoals voor vele Amerikaanse kunstenaars van zijn generatie, één van zijn grootste inspiratiebronnen is gebleken, heeft Viola nooit gearzeld verafgelegen streken of culturen op te zoeken, te bestuderen en te integreren in zijn eigen levensfilosofie en artistieke beeldtaal.

Naar aanleiding van de opvallende cultureel-antropologische verbreding van zijn interessesfeer en thematisch onderwerpsdomein, wijst Syring op een tweede paradigmatische evolutie. Terwijl de video's vóór 1979 getuigen van een zeker

---

<sup>47</sup> MALSCH, Friedemann. Op Cit. p. 202

<sup>48</sup> Ibidem

<sup>49</sup> LONDON, Barbara. Op Cit. p. 13

<sup>50</sup> Ibid. p. 21

narcisme door het hoge gehalte van *'auto-reflection'* en de voortdurende integratie van z'n eigen zelfportret, zou Viola's later werk opvallend meer gericht zijn op de contemplatie van de buitenwereld.<sup>51</sup> Voor Viola vormde de video hierbij een medium dat *"can make visible that which is not."*<sup>52</sup> Hij trachtte het onderscheid tussen fictie en realiteit te vervagen, tussen reproductie en simulatie, tussen droom en werkelijkheid. Een video verwerd in dit verband tot een fragmentarische collage waarin reële en mentale beelden vermengd werden en de kijker in het ongewisse gelaten werd omtrent herkomst om aldus vrijspel toebedeeld te krijgen in de decoding van de onderliggende betekenisstructuur.<sup>53</sup> Hoewel experimenten in verband met perceptuele processen nog belangrijk bleven, begon Viola in deze periode meer naar de ontwikkeling van een eigen iconografie te streven, *"a visual style that would permit him to articulate his spiritual and religious interests."*<sup>54</sup>

### 3.2.3. *Romantische constructies* <sup>55</sup>

In 1983 werd Bill Viola aangesteld tot docent van de afdeling 'Advanced Video' van het Institute of the Arts te Valencia, California.<sup>56</sup> In datzelfde jaar voltooide hij *Anthem* en met dit werk zou een nieuwe periode binnen de artistieke ontwikkeling van zijn oeuvre aanvangen. Friedemann Malsch (1937, Liechtenstein) onderscheidt deze fase van de voorgaande daar Viola er vanaf dan in slaagt een eigen systematisch gecodificeerde visuele stijl te handhaven die hij zelf benoemt als *'a symbolic visual idiom'*.<sup>57</sup> Vormelijk begint Viola een grotere nadruk te leggen op de ruimtelijkheid van de installaties waarin de videowerken geïntegreerd worden, zoals in *Heaven and Earth* (1992) of *The Sleepers* (1992) maar desalniettemin blijft het beeld *an sich* zijn grootste bekommernis en belangrijker ten opzichte van de

---

<sup>51</sup> SYRING, Marie Luise. *'The way to transcendence – or the temptation of St. Anthony.'* In SYRING, Marie Luise (ed.). *'Bill Viola, Unseen Images.'* Tentoonstellingscatalogus. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, Moderne Museet Stockholm, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Genève: Musée cantonal des Beaux-Arts Laussane, Saint Gervais, London: Whitechapel Art Gallery. 19 december 1992 – 13 februari 1994. pp. 65-70

<sup>52</sup> Ibid. p. 21

<sup>53</sup> Ibidem

<sup>54</sup> MALSCH, Friedemann. Op Cit. p. 203

<sup>55</sup> HOBERMAN, J. Op Cit. p. 63

<sup>56</sup> [www.billviola.com/biograph.htm](http://www.billviola.com/biograph.htm)

<sup>57</sup> MALSCH, Friedemann. Op Cit. p. 203

sculpturale ervaring van het geheel.<sup>58</sup> Sleutelconcept vormt het gegeven van de 'unseen images'<sup>59</sup> dat de titel was van de tentoonstelling die van 1992 tot 1994 door Europa reisde onder curatorschap van Marie Luise Syring. Thematisch onderkent zij in Viola's productie vanaf 1983 een dominant motief in zijn beeldend onderzoek naar de transitie van ondergelegen naar hogere domeinen, van het rationele naar het onderbewuste, en vice versa.<sup>60</sup> Dit gegeven verklaart zijn toenemende belangstelling voor de psychoanalyse van Freud en Jung, alsook voor de poëzie van William Blake, Walt Whitman of Jalâl ad-Dîn ar-Rûmî.

In toenemende mate begint Viola vanaf de jaren negentig historische meesterwerken, getraceerd uit verschillende artistieke stijlperiodes, tot leven te brengen in zijn eigen videomedium, waarbij de collagestructuur en ritmische fragmentatie van zijn voormalig werk vervangen wordt door een verstillend van de narratieve en temporele dimensie en een focalisering op een eenduidig, veelal religieus motief dat via 'schilderachtige beeldmiddelen' in beeld wordt gebracht. Zijn eerste 'geschilderde video' was *The Greeting* (1995), geïnspireerd op de *Visitatie* van Pontormo. In 1998 was Viola *scholar-in-residence* bij het Getty Research Institute in Los Angeles. Hier werd zijn interesse voor religieuze schilderijen van de vijftiende en zestiende eeuw versterkt, daar zij hem aanspraken met een 'mystieke intensiteit' die hij ook in zijn toekomstige videoproducties voorop zal stellen.<sup>61</sup> Illustratief in dit verband zijn ook *The Quintet of the Astonished* (2000) dat deel uitmaakt van *The Passions* cyclus (2003) en *Catherine's Room* (2001). In vergelijking met zijn vroegere werk zijn deze 'Romantische constructies' veel uitdrukkelijker in scène gezet, gestileerd, minder fragmentarisch qua structuur en meer eenduidig in onderwerp en opzet.

#### 3.2.4. Status van de kunstenaar vandaag

In 1995 werd Viola de eerste videokunstenaar om de Verenigde Staten te representeren op de 46<sup>ste</sup> Biënnale van Venetië, en van 1997 tot 2000 werd een

---

<sup>58</sup> MALSCH, Friedemann. Op Cit. p. 203

<sup>59</sup> Ibidem

<sup>60</sup> SYRING, Marie Luise. Op Cit. p. 23

<sup>61</sup> WALSCH, John. 'The Passions.' Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2003. p. 21



overzichtstentoonstelling georganiseerd door het New Yorkse Whitney Museum die 25 jaar van zijn oeuvre omvatte. Vanuit zijn studio in California, blijft Viola betrokken bij een grote verscheidenheid aan projecten, tot de coöperatie aan de tournee van de rockgroep Nine Inch Nails (1998). Zijn meest ambitieuze project tot nog toe, *Going forth by Day* werkte hij af in 2002 en in april 2005 ging *Tristan en Isolde* in première, een bewerking van de Wagner opera.<sup>62</sup>

Bill Viola geniet een internationale reputatie die meermaals bevestigd werd door prijzen en eredoctoraten, waaronder de John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Award (VSA, 1989) en de eerste Medienkunstpreis in 1993 van het Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe en Siemens Kulturprogramm (Duitsland, 1993). Eredoctoraten als Meester in de Schone Kunsten ontving hij ondermeer van de Universiteit van Syracuse (VSA, 1995), The School of the art Institute of Chicago (VSA, 1997), The California Institute of the Arts (VSA, 2000) en Royal College of Art (London, Engeland, 2004). In 2000 werd hij opgenomen in de American Academy of Arts and Sciences.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> [www.billviola.com/biograph.htm](http://www.billviola.com/biograph.htm)

<sup>63</sup> Ibidem

### 3.3. De Romantische lyriek van Bill Viola

*"In both works then, I had the feeling I was watching something not postmodern, but pre-modern. Above all, I thought of Romanticism. This drowning man could well have fallen off Théodore Géricault's Raft of the Medusa. The Torrential Rains could have pelted J.M.W. Turner at the mast; they might have filled Albert Bierstadt's deepest mountain pools. The fire could have purified a great hero or burned in the exotic chambers of Delacroix's harems."*

John Haber<sup>64</sup>

Zoals vermeld in voorafgaand biografisch overzicht, heeft Hoberman de term 'Romantische constructies' gehanteerd om het werk van Viola te benoemen. Hoe verder mijn onderzoek vorderde, hoe meer ik werd bevestigd in mijn eigen bedenkingen omtrent de Romantische aspecten in het werk van Bill Viola. Zowel de kunstenaar zelf als verschillende kunsttheoretici getuigen van een verhoogd bewustzijn met betrekking tot Romantische concepten als het 'sublieme', de '*pathetic fallacy*' of het geniebegrip binnen de context van Viola's oeuvre. Daarenboven worden dikwijls expliciete referenties gemaakt naar Romantische kunstenaars en schrijvers wanneer de artistieke ideologie van Viola naar voren wordt gebracht en bovendien put Viola zelf inspiratie uit de poëzie en de kunst van Romantische schrijvers en schilders.

Viola is niet verlegen om zijn inspiratiebronnen te erkennen. Meer nog, door hen expliciet te vermelden en uit te dragen via zijn werk, tracht hij zijn idolen eer aan te doen en een zekere continuïteit te creëren waarbij hijzelf de schakel vormt tussen verloren collectieve tradities en toekomstige generaties. Uit zijn geschriften en interviews blijkt dat het aandeel van een aantal Romantische kunstenaars zeer groot is geweest in de totstandkoming van zijn gedachtegoed en artistiek concept. Hij koestert een uitgesproken waardering voor William Blake, één van de Romantische kunstenaars bij uitstek, met wie hij zich als mystiek kunstenaar identificeert. De titels van een aantal werken zoals *Ancient of Days* (1979-1981) of *Songs of Innocence* (1976) refereren dan ook ondubbelzinnig naar beeldend en literair werk van Blake. Viola is vooral gefascineerd door de manier waarop Blake erin lukte een eigen

---

<sup>64</sup> HABER, John. 'The Postmodern Opera. Bill Viola at Guggenheim Solo.' Op: [www.haberarts.com/viola.htm](http://www.haberarts.com/viola.htm)

symbolisch model van het universum te creëren dat geheel bevrijd was van empirische observatie.<sup>65</sup> Blake zette zich af tegen ieder rationalisme, en trachtte de wereld voor te stellen door middel van symbolen, ideeën en spirituele fenomenen.<sup>66</sup> Het is de nadruk op de kracht van de emotionele sensibilliteit en de innerlijke zintuigen die ook Viola wil uitdragen. Een veelvuldig wederkerend citaat van Blake in Viola's ideologie, luidt: *"If the doors of perception were cleansed, man would see everything as it is, infinite."* Eenzelfde respect heeft Viola voor Fransesco de Goya<sup>67</sup> en Rainer Maria Rilke (1875-1926), wiens werk en droombeelden voor Viola het bewijs vormen van de kracht die innerlijke visioenen kunnen hebben, en het belang van het bereiken van het onderbewustzijn, de diepe verborgen lagen van het zelf, een doelstelling die schuilgaat achter al Viola's artistieke creaties.<sup>68</sup>

Bij een eerste blik op het omvangrijke opus van Viola, wiens beeldtaal en thematiek zeer gediversifieerd is, kunnen reminiscenties aan de Romantici moeilijk ontzien worden. De woestijnlandschappen van *Chott el Djerid (A portrait in light and heat)* (afb.10) herinneren aan het oriëntalisme van Delacroix, de Mount St. Rainier die terugkeert in verschillende video's en het *leitmotiv* vormt van *Room for St. John of the Cross* (afb.22) zou ook door Caspar David Friedrich uitgekozen kunnen zijn als onderwerp van contemplatie. De symboliek van regen en vuur in *The Passing*, de versmelting van de figuur met het water in *The Reflecting Pool* (afb.19) zouden zo aansluiting kunnen vinden bij de theatrale landschappen van J.M.W. Turner. Maar ook de sociale bewogenheid en ecologische bezorgdheid die spreekt uit werken als *Anthem of Hatsu Yame (First Dream)* maakt de vergelijking met revolutionaire kunstenaars als Géricault of De Goya niet veraf.

Deze bedenkingen worden bevestigd door diverse auteurs. Zo noteerde Christopher Knight (1950) naar aanleiding van *The Theater of Memory* (afb.24) : *"The first thing recalled to mind by Bill Viola's remarkable installation The Theater of Memory is the Romantic heritage on which so much of modern Western culture has been built...."*

---

<sup>65</sup> LONDON, Barbara. Op Cit. p. 14

<sup>66</sup> Ibidem

<sup>67</sup> SYRING, Marie Luise. Op Cit. p. 24

<sup>68</sup> VIOLA, Bill. In *'Putting the whole back together. Bill Viola in conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer.'* In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) *'Bill Viola.'* Tentoonstellingscatalogus n.a.v. de tentoonstelling: "Bill Viola. Videoinstallationen und -bänder." Salzburger Kunstverein, Künstlerhaus, 11 augustus – 2 oktober 1994. Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 144

*Viola's installation likewise seeks to function as a volatile criticism and hopeful antidote for our own conflicting time.*"<sup>69</sup> Een artikel dat J. Hoberman wijdde aan de analyse van *The Reflecting Pool*, is doorspekt met verwijzingen naar de Romantici en verschillende facetten van de Romantische kunst waarbij Viola aansluiting vindt. Hierbij heeft hij voornamelijk oog voor de sociaal-maatschappelijke betrokkenheid in Viola's artistieke intenties.<sup>70</sup>

John Haber (1949) brengt in verschillende recensies de Romantiek in het werk van Viola ter sprake en zijn bespreking van Viola's expositie in het Guggenheim Solo te New York is volledig gewijd aan deze problematiek.<sup>71</sup> Hierin analyseert hij Viola's kunst als "a romantic theater of illusion" enerzijds en "a postmodern opera" anderzijds. Het valt hem moeilijk Viola te categoriseren binnen de huidige context, een kwestie die niet verwondert gezien de complexiteit van de Romantiek als artistieke beweging *an sich* en de dynamische gevolgen die zij gehad heeft op de kunstontwikkeling van de twintigste eeuw. Cynthia Freeland (1944) heeft in het meest recente boek omtrent de kunstenaar een hoofdstuk gewijd aan het 'sublieme' in het werk van Viola. In het artikel '*Piercing to our inaccessible, inmost parts. The Sublime in the work of Bill Viola.*'<sup>72</sup> onderzoekt zij in welke mate Viola's werk zou kunnen beantwoorden aan het sublieme in de kunst zoals voor het eerst geformuleerd door de Romantische filosofen Kant en Burke.

Hoewel uit literatuurstudie reeds blijkt dat er zeer uiteenlopende Romantische facetten te traceren zijn in verschillende werken van Viola's hand, heb ik geopteerd om mijn betoog te laten vertrekken vanuit de analyse van het éne werk dat mij op een unieke wijze persoonlijk getroffen heeft. Omdat het tot mijn verbeelding sprak en er tegelijk bovenuit steeg. Omdat het iets verhulde wat achteraf gezien altijd duidelijk geweest is. Omdat het mijn diepste innerlijke wezen geraakt heeft en nu nog steeds niet heeft losgelaten: *Catherine's Room*. In volgend hoofdstuk zal ik het werk eerst voorzien van een algemene toelichting en een vormelijk inhoudelijke

---

<sup>69</sup> KNIGHT, Christopher. '*The Theater of Memory. A palpable dream.*' In: ZEITLIN, Marilyn A. (ed.) '*Bill Viola, Survey of a decade.*' Tentoonstellingscatalogus. Houston, Contemporary Arts Museum, 1988. p. 19

<sup>70</sup> HOBERMAN, J. Op Cit. pp. 63-72

<sup>71</sup> HABER, John. '*The Postmodern Opera: Bill Viola at Guggenheim Solo.*' Op <http://www.haberarts.com/viola.htm>

<sup>72</sup> FREELAND, Cynthia. '*Piercing to our inaccessible, inmost parts. The Sublime in the work of Bill Viola*' In TOWNSEND, Chris (red.) '*The Art of Bill Viola.*' London: Thames&Hudson, 2004. pp. 25-24

analyse, alvorens in de daaropvolgende hoofdstukken verder in te gaan op de Romantische aspecten die in het werk getraceerd kunnen worden.

#### 4. Catherine's Room <sup>73</sup>

*"This is a masterpiece in miniature, compressing the richness of art, of religion, of contemplative philosophy into the short fraction of an hour."*

Laura Cumming<sup>74</sup>

##### 4.1. De esthetische ervaring

Onderzoek heeft uitgewezen dat mensen in een museum maar enkele seconden naar een schilderij kijken. Zelf heb ik ook de vervelende neiging altijd en overal, steeds meer, door alles en iedereen afgeleid te worden. Zoals éénieder slachtoffer van de toenemende versnelling en vervluchtiging van de huidige samenleving ga ik te snel voorbij aan de televisieprogramma's die ik bekijk, de artikels die ik lees, de films die ik zie maar ook aan de kunstwerken die ik bij een museumbezoek beschouw en die eigenlijk toch de primordiale bestemming van mijn visite waren. Terwijl het soms al teveel gevraagd is naar een willekeurige videoclip van een tweetal minuten te kijken, vond ik het onmogelijk om de aanblik van *Catherine's Room* te verlaten vooraleer ik de video gedurende de volledige tijdspanne gevolgd had. Het lijkt me niet voor analyse vatbaar welke aspecten van het werk juist zo'n aantrekkingskracht op me uitoefenden en op vele bezoekers van het Museum De Pont. Achteraf trof het me echter hoe het niet de kracht, narratieve spanning of filmische dynamiek maar vooral de sereniteit, subtiliteit en traagheid van het werk waren geweest die mij niet hadden losgelaten.

Iedere dag opnieuw bombardeert de contemporaine beeldcultuur ons met hyperdrukke reclamespots, hiphopmontages, flashbacks, foto's, billboards, beelden in tijdschriften, op de computer, op gebruiksvoorwerpen, transportmiddelen, etcetera. In die mate dat we ongevoelig zijn geworden voor de visuele prikkels, voor de werkelijke boodschap achter het beeld en gedachteloos voorbijgaan aan het beeld op zich. Daarom zijn de media verplicht de zintuiglijke prikkels die ze de wereld insturen, in toenemende mate te intensifiëren zodat ze de kijker nog zouden raken. Alle middelen zijn geoorloofd om de aandacht van het publiek zeker niet te verliezen, om de verveling niet in te laten slaan, om de kijker de tijd die hij aan het vergooid is, eventjes te doen vergeten. Want zo voelt hij het meestal aan. Iedere

---

<sup>73</sup> Zie afbeeldingen 1-8

<sup>74</sup> CUMMING, Laura. 'A Rembrandt for the Video Age.' In: The Observer, 6 mei 2001. Op: <http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,486403,00.html-top>

minuut moet nuttig, aangenaam of inspirerend besteed worden. De weinige tijd die we hebben, is te kostbaar om te verspillen aan informatie of beeldmateriaal dat niet de moeite waard is, niet interessant of prettig genoeg. De tijd vliegt, en wij moeten mee.

Misschien is 'tijd' wel het meest waardevolle goed heden ten dage, waardevoller dan geld. Misschien is de grootste luxe vandaag jezelf te kunnen permitteren een dag niets te doen, en tijd te nemen om te kijken naar de wereld rond je, en dingen op te nemen die je voordien nooit had opgemerkt. Misschien hebben we iemand nodig die ons dwingt halt te houden, die ons uitnodigt in een andere wereld, die ons meevoert naar een andere, niet nader te benoemen tijd, die ons herinnert aan onze eigen sterfelijkheid, onze ontkende tijdelijkheid en de beperkingen van ons korte bestaan in deze wereld.

## 4.2. *Vormelijke en inhoudelijke analyse*

### 4.2.1. *Schilderen op video*

In *Catherine's Room* (2001) worden vijf scènes uit het leven van de Heilige Catherina van Siena uitgebeeld. Het werk bestaat uit vijf gelijkvormige 'flat screen' LCD beeldschermen (38,1x246,4x5,7 cm) die op ooghoogte, horizontaal naast elkaar bevestigd zijn en aldus de traditionele vorm van een polyptiek of predella aannemen. Op verzoek van Viola is het werk niet in een aparte ruimte binnen De Pont ondergebracht, zoals dikwijls wel het geval is bij video-installaties, maar opgehangen tussen de andere werken in de centrale expositieruimte van het museum. Bij een eerste benadering van het werk krijg je als toeschouwer de impressie van vijf gestileerde Renaissanceachtige schilderijtjes. Vanzelfsprekend begin je dit gegeven in vraag te stellen gezien je je toch in een museum voor hedendaagse kunst dacht te bevinden. Als je dichterbij komt echter, merk je dat de zogenaamde miniatuurtjes eigenlijk bewegende videobeelden zijn.

Het schilderachtige karakter van het werk mag niet verbazen gezien Viola zich sinds een tiental jaren een geoefend meester heeft bewezen in de transponering van traditionele schilderkunstige vormen naar het medium video. Voor *Catherine's Room* heeft hij zich gebaseerd op een Renaissance predella van de Italiaanse schilder Andrea di Bartolo (1358/64-1428), '*St. Catherine of Siena Praying*' (afb.9)(Ca. 1393-1394). Viola raakte gefascineerd door dit werk tijdens zijn verblijf aan het Getty Research Institute en in zijn notitieboeken kan de totstandkoming van zijn ideeën getraceerd worden. Eerst wilde hij de mirakels afbeelden zoals in Di Bartolo's werk. Al snel verwierp hij echter de miraculeuze dimensie van het werk om zich volledig op de eenzaamheid en vroomheid van Catherina te richten. In negen verschillende notitieboeken ontwikkelde hij het definitieve concept, de inhoud en mise-en-scène. De plannen voor een soort annunciatie scène waarin de cyclus van de dag, de seizoenen, de tijd geïntegreerd zouden zijn, waren reeds ontstaan naar aanleiding van Dirk Bouts' *Annunciatie* waardoor Viola diep getroffen was. Hij verbeeldde zich een leven van bidden waarin het leven zélf zou verworden tot een gebed. "*The key to this piece is the balance between a direct presentation of traditional Western spirituality and a view of a contemporary person in a*



*contemporary setting... between gesture and iconic modes of expression, and convention, optical realism... between tradition and contemporary.*<sup>75</sup>

Ondanks de directe vormelijke en spiritueel inhoudelijke inspiratiebron van het Renaissancistische werk van Di Bartolo, wordt in *Catherine's Room* een veel wijdsder landschap uit de geschiedenis van de schilderkunst geëvoceerd, waarbij zowel reminiscenties naar de gebroeders Van Eyck als naar Vermeer of Van Gogh getraceerd worden.<sup>76</sup> Auteurs brengen het werk dan ook in verband met de meest uiteenlopende schilders. Het bleke interieur, de sobere inrichting, de naakte houten vloer, de suggestiviteit van de bloesems en lelies, de sereniteit van het geheel zouden zowel naar de Hollandse genreschilderkunst kunnen verwijzen als naar de Italiaanse Vroegrenaissance. En als Catherina in bed ligt, lijkt de compositie zelfs op de klassieke doodsbedscènes verbeeld door Poussin.<sup>77</sup>

Het schilderachtige karakter dat door middel van deze beeldende middelen geëvoceerd wordt, krijgt een versterking in de beperkte schaalgrootte, hetgeen meermaals geleid heeft tot de benoeming van het werk als een hedendaags 'draagbaar altaarstuk'.<sup>78</sup> Net als de kleine reisaltaren uit de Renaissance is *Catherine's Room* een relatief eenvoudig te verplaatsen werk dat voor vrome bezinning bestemd zou kunnen zijn. Ook de lokalisatie tussen andere werken van De Pont die geconcipeerd zijn in de meer traditionele media van schilder- en beeldhouwkunst, versterken haar schilderachtige dimensie. Bovendien zijn de bewegingen van het personage zo traag en verstild uitgevoerd dat het geheel bijna statisch overkomt op de toeschouwer en niet filmisch of dynamisch.

Met betrekking tot de schilderachtige beeldtaal die Viola aanwendt, kan bezwaarlijk gesproken worden van een *paragonè* tussen de media schilderkunst en video. De kunstenaar beschouwt de mogelijkheden van zijn eigen medium niet verheven boven de traditionele schildertechnieken, en hij wil dan ook geen concurrentiestrijd leveren. Hij ziet video eerder als het huidige equivalent van de schilderkunst. *"If I*

---

<sup>75</sup> WALSCH, John. *'Emotions in extreme time.'* In WALSCH, John (ed.). *'The Passions.'* Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2003. p. 46-47

<sup>76</sup> CUMMING, Laura. Op. Cit.

<sup>77</sup> WALSCH, John. Op Cit. p. 47

<sup>78</sup> Ibidem

*were living a hundred years ago I would be a painter – I'd be working with oil paint. Today I use video. It seems to me to be the most obvious medium to work with as far as something that is relevant to contemporary life.*"<sup>79</sup> Hij is ook steeds behoedzaam om niet te vervallen in een letterlijke imitatie van de schilderijen waarop hij zich inspireert en enkel de elementen naar zijn eigen medium te transponeren die hij in de huidige context geschikt acht.<sup>80</sup>

#### 4.2.2. De temporele dimensie

In tegenstelling tot een werk als *The Greeting* (afb.15) waarin de werkelijke ontmoeting van 40 seconden uitgesponnen is tot de tien minuten die de video in beslag neemt, is *Catherine's Room* in *real time* gefilmd en niet op *high speed film* maar met video, omdat Viola de handelingen over een langere periode wilde laten afspelen.<sup>81</sup> Weba Garretson, die de rol van Catherina op zich nam, vertelt hoe de productie van de film vijf volle dagen in beslag nam. De choreografie van iedere scène werd dagelijks zorgvuldig voorbereid omdat ieder luik gefilmd moest worden in één lange continue shot van achttien minuten, waarbij geen enkele fout gemaakt mocht worden of non-voorzienigheid kon worden toegelaten.<sup>82</sup>

Bijgevolg vormen de vijf afzonderlijke luiken een coherent geheel dat baadt in een sfeer van meditatieve contemplatie en religieuze sereniteit waarin de handelingen van Catherina over een synchrone reële tijdsperiode van een goed kwartier zijn uitgestrekt. We zien hoe zij haar dagelijkse rituelen uitvoert op de beperkte oppervlakte van een kamer met een minimum aan meubilair of decoratie, in volstrekte eenzaamheid en stilte. De handelingen worden in een loop getoond, en er is geen werkelijke narratieve ontwikkeling. De taferelen zijn even cyclisch als de dagen en de seizoenen die ook in het werk worden gerepresenteerd. Wat de toeschouwer ziet, is de eeuwige terugkeer van het gelijke.

---

<sup>79</sup> VIOLA, Bill. In RICE, John. 'Conversation with Bill Viola.' In: Videography, januari 1988. p. 54. In: MAYES, Catherine S. 'Bill Viola: The City of Man. January 29 – April 9, 1989' Tentoonstellingscatalogus, Brockton Art Museum/ Fuller Memorial, 1989

<sup>80</sup> MORPHET, Richard. 'Encounters: New Art from Old.' London, National Gallery Company Ltd., 2000. p. 311

<sup>81</sup> WALSCH, John. Op Cit. p. 47

<sup>82</sup> <http://www.catasonic.com/weba/BillViolaExamples.html>

Achtereenvolgens wast Catherina zichzelf, ontbijt, leest, voert haar dagelijkse meditatie oefeningen uit, naait versleten kledingsstukken en schrijft aan een werktafel. Aan het einde van de dag ontsteekt ze de kaarsen van haar persoonlijke altaar, ontkleedt ze zich en gaat te bed. Ieder paneel representeert een verschillend tijdstip van de dag. Dit wordt niet enkel duidelijk vanuit Catherina's persoonlijke bezigheden, maar nog veel meer in het raam waardoorheen de buitenwereld de besloten omgeving van Catherina nog enigszins kan bereiken. De hemellucht en een enkele boom zijn zichtbaar en beiden vormen een natuurlijke indicatie van het voortschrijden van de dag. Ochtendblauw gaat over in fel zonlicht, wordt vervangen door een gouden gloed, purperen licht om uiteindelijk in complete duisternis te eindigen.

Voor Viola vormt de temporele dimensie van zijn werk het 'rauwe materiaal van zijn gehele kunstconcept. Wat licht betekent voor de schilder en fotograaf, is tijdsduur voor de videokunstenaar.<sup>83</sup> Zijn bekommernis is meer van filosofisch conceptuele dan van technische aard.

Alle levende wezens zijn in essentie verbonden met de tijd, maar door het menselijk bewustzijn zijn wij, in tegenstelling tot dieren, in staat hierover ook na te denken, en dit maakt ons werkelijk tot mens. Hieruit komt de *conditio humana* voort. Door ons bewustzijn van de tijd, hebben we de mogelijkheid om te anticiperen op het komende en om te herinneren wat verloren is. En hierdoor ontstaat het besef van onze eigen sterfelijkheid. Bovendien beschouwt Viola de fragiliteit van het tijdelijk bestaan inherent aan de condities van het bewegend beeld en video, als instrumenten van de tijd. Hij gelooft dat het invoeren van de vierde dimensie van de tijd binnen het kunstwerk het belangrijkste keerpunt in de visuele kunsten zal blijken te zijn dat de twintigste eeuw heeft voortgebracht.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> BILL VIOLA. Statement voor 2<sup>de</sup> Video Televisie Festival "Delicate Technology" te Spiral, Japan 1989. Commentaar Shinishi Nakayawa. In SYRING, Marie Luise. Op Cit. p. 25

<sup>84</sup> VIOLA, Bill. In 'Putting the whole back together. Bill Viola in conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer.' In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) 'Bill Viola.' Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 152

Tevens is hij van mening dat de geïndustrialiseerde westerse cultuur zeer beperkt is in haar mogelijkheden qua tijdsmechanismen. De twee belangrijkste zijn beiden ontoereikend. Dit zijn vooreerst de mechanische klok die het voortschrijden van de tijd iedere dag opnieuw opdeelt in identieke units die steeds wederkeren. Daarnaast de dramatisch narratieve tijd zoals Aristoteles ze introduceerde in zijn *Poetica*, waar tijd beschouwd wordt vanuit het perspectief van het individuele leven: de *'introduction-crisis-resolution'* waarop een verhaal of tekst gebaseerd is. Bij de studie van de oude meesterwerken, ontdekte Viola echter meer flexibele en gevarieerde methodes om met de tijd om te gaan: *"For instance, artists in the early fifteenth century were not bonded by the idea of optical representation as being locked into a single moment of time, so they were able to show the same person in multiple places within the same landscape in a single picture... A lot of the issues I myself encountered in configuring multiple images in space and showing time sequences are directly related to what these artists in the fifteenth century were dealing with."*<sup>85</sup>

De complexiteit van het tijdsgegeven in *Catherine's Room* heeft zich niet beperkt tot de verbeelding van één enkele dag uit het leven van Catherina. Viola heeft getracht een veel weidser, niet nader gedefinieerd tijdsinterval te overspannen. Net zoals in de Renaissance, is de aristotelische eenheid tussen tijd en ruimte opgeheven ten voordele van een symbolische cyclus.<sup>86</sup> Het voortschrijden van de seizoenen wordt duidelijk in de metamorfose van de boomkruin achter het raam: de eerste lentebloesems bloeien uit tot frisgroene blaadjes die in de herfst verkleuren, verdorren en afvallen om een kale boomkruin achter te laten wanneer de nacht is ingevallen. Daarnaast speelt ook de alternerende setting van de kamer een rol in het determineren van het tijdsverloop. In ieder luik zijn immers andere meubelstukken geïntegreerd, wat wijst op een veel langere tijdspanne uit het leven van Catherina, wellicht één van de lange periodes die zij doorbracht in de besloten ruimte van haar cel of misschien zelfs het verstrijken van haar gehele leven.

---

<sup>85</sup> VIOLA, Bill. In *'Interview with Hans Belting.'* WALSCH, John (ed.). *'The passions.'* Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2003. p. 212

<sup>86</sup> WALSCH, John. Op Cit. p. 47

Zelf verklaart Viola de temporele dimensie in *Catherine's Room* als volgt: "There are three simultaneous levels of time going on. First there is the time of her actions, the present time. In media we call it 'real time'. However, this straightforward situation is complicated by the fact that there are five panels of images playing simultaneously. This represents the idea of parallel time, and also of psychological time, the awareness that we consist of many selves who come and go as we move through our daily lives. Then there is Nature Time, the extension of the time field past heartbeats and breaths and out into a landscape that exists beyond the boundaries of human life. This is where the contemporary system of time representation most falls short."<sup>87</sup>

In het raam, de enige opening naar de buitenwereld, worden aldus twee coëxisterende tijdscondities verbeeld: het eerste is het voortschrijden van de dag, het tweede de verandering der seizoenen. En Catherina, die eigenlijk niet van uiterlijk verandert, gaat doorheen de stadia van haar leven, van jeugd naar ouderdom en dood. En dit vormt de manifestatie van *Nature Time* in het menselijk lichaam zelf.<sup>88</sup>

#### 4.2.3. *Catherina di Benincasa de Siena* <sup>89</sup>

*Catherine's Room* grijpt terug naar de heilige vrouw die een tijdgenote was van Andrea di Bartolo. Haar leven kende een bewogen geschiedenis. Geboren te Siena in 1347, bracht Catherina di Benincasa vanaf haar zestiende verjaardag haar dagen door in een kleine kamer in het huis van haar vader, waar zij goddelijke visitaties en conversaties met Christus onderging. Zij volbracht het 'spirituele huwelijk' en leefde geruime tijd zonder voedsel met uitzondering van het gezegende sacrament. In de zomer van 1370 ontving ze een speciale manifestatie van de goddelijke mysteriën, die uitmondde in een zeer lange trance waarin zij een visioen kreeg van Hemel en Hel, en een goddelijk bevel aanhoorde dat haar

---

<sup>87</sup> VIOLA, Bill. 'Interview with Hans Belting.' In: WALSCH, John. (ed.) 'The Passions.' Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003. p. 214

<sup>88</sup> WALSCH, John. Op Cit. p. 214

<sup>89</sup> Deel 4.2.3. 'Catherina di Benincasa de Siena' is gebaseerd op: GOOSEN, Louis. 'Van Afra tot de Zevenlappers. Heiligen in Religie en Kunsten.' Nijmegen, Sun, 1992. p. 89-91

opdroeg haar kamer te verlaten en de buitenwereld te betreden. Toen is ze begonnen aan een uitgebreide correspondentie met heel gewone mensen maar ook met hooggeplaatste figuren van Italië: prinses, koningen, kardinalen en de pausen. Ze werd van steeds groter politiek en religieus belang in het publieke leven van het gehele land, intervenieerde in de oorlog tussen Firenze en de Pauselijke Staten en wist Gregorius XI die in Avignon verbleef, te overhalen terug te keren naar de Heilige Stad. Ondanks haar toenemende betrokkenheid bij de interne conflicten van Firenze en Rome, trok zij zich gedurende lange intervallen terug in haar besloten cel in de afgelegen gebieden van Siena, waar ze de Stigmata ontving en op miraculeuze wijze leerde schrijven. Toch bleef ze beroep doen op haar persoonlijke secretarissen voor de correspondentie van zo'n vierhonderd brieven en het dicteren van het boek *'Dialogia'* waarin zij haar meditaties en revelaties liet noteren in de vorm van gesprekken tussen de Eeuwige Vader en de Menselijke Ziel.

Deze boeken, alsook haar *'Gebeden'* worden tot op heden beschouwd als klassieke werken van de Italiaanse literatuurgeschiedenis en er wordt geloofd dat zij de lezers de mogelijkheid biedt tot mystieke contemplatie en het vertoeven in die verheven sferen waar de heilige vrouw zelf een groot deel van haar persoonlijke leven doorbracht. In de leer van Catherina staat de overtuiging centraal dat de mens, waar hij zich ook bevindt, in een klooster of in een wereldstad, steeds moet berusten in de innerlijke kern van zelfkennis, omdat het de stal is waar de reiziger doorheen de tijd tot aan de eeuwigheid steeds herboren zal worden.<sup>90</sup>

#### 4.2.4. *Een werk van lange adem: religieuze devotie in museale context*

Voor de uitbeelding van Catherina heeft Viola geput uit eeuwenoude religieuze tradities waarin de normen voor de iconografische weergave van heiligenlevens vervat liggen. Doelbewust heeft hij dan ook kenmerkend religieuze motieven geïntegreerd die de kijkers in staat stellen de heilige te herkennen en in context te plaatsen. Als persoonlijke attributen is Catherina de doornenkroon, het vlammend

---

<sup>90</sup> [www.newadvent.org/cathen/03447a.htm](http://www.newadvent.org/cathen/03447a.htm)

hart, het doodshoofd, het kruis, de lelie en het boek toebedeeld geworden.<sup>91</sup> Op oudere voorstellingen werden nooit alle emblemen afgebeeld, doch enkele opgelicht die dan specifieke aandacht en symbolische betekenis verkregen. In *Catherine's Room* kan de heilige vrouw als historisch personage in de eerste plaats herkend worden in de motieven van de lelie – in het tweede luik, op het kastje - en het boek – in het eerste luik leest ze in een boek na ontbeten, gebeden en gemediteerd te hebben, in het derde luik staan er boeken in de kast rechts.

Naast deze attributen is de traditioneel christelijke iconografie expliciet aanwezig in het zonnelicht aureool rond Catherina's hoofd, alsook in de witte en blauwe kleuren van haar beddengoed en de kledij die ze ver stelt, een verwijzing naar de Maagd Maria waarmee ze een directe verbintenis voelde door haar huwelijk met Christus. Ook de handelingen van Catherina zijn nadrukkelijk religieus gestemd: haar gebeden 's ochtends, het één voor één ontsteken van de kaarsen 's avonds, de soberheid van haar ontbijt alsook de sjofele inrichting van de kleine kamer. De setting herinnert aan onze eigen voorstelling van de huisjes van Nazareth en Jeruzalem, beelden die tot ons spraken uit de bijbel en zich vastgezet hebben in ons aller collectieve geheugen.

Bovendien wordt het religieuze karakter van het totaalwerk nog extra in de verf gezet door de vormelijke veruitwendiging in het traditionele vijf luik, de predella. Het werk zou dan ook opgevat kunnen worden als een modern devotioneel altaarstuk dat de kijker aanspreekt als directe bron van religieuze contemplatie en meditatie.<sup>92</sup> Predella's vormen een belangrijk gegeven in Viola's werk: *"Predellas have always fascinated me. They are typically small images, at least smaller than the large central and wing panels on altarpieces, which traditionally show the eternal ideal state of a person. Instead the predellas describe a chronological sequence, and to do this they divide the timeline into individual images, each expressing a key event in the life story of the saint or person they are depicting. To the contemporary eye, they look like storyboards. In their large-scale versions, the narrative fresco cycles,*

---

<sup>91</sup> GOOSEN, Louis. Op Cit. p. 89

<sup>92</sup> MAYES, Catherine S. *'Bill Viola: The City of Man. January 29 – April 9, 1989.'* Tentoonstellingscatalogus, Brockton Art Museum/ Fuller Memorial, 1989. p. 11

*they have an even greater resemblance to the contemporary visual art form that has most directly descended from them - cinema.*"<sup>93</sup>

Ook in *The City of Man* (1989) of *Nantes Triptych* (1992) (afb.17) greep Viola reeds terug naar de traditionele vorm van het westerse kerkelijke altaarstuk, zij het in de gestalte van de klassieke triptiek waarin de symbolische indeling van Hemel – Aarde – Hel verbeeld wordt. In verband met het aanwenden van deze traditionele vormen, stelt hij niet zozeer geïnteresseerd te zijn in het herbruiken van een beeld als 'quote' maar veeleer als visuele referent naar de Europese christelijke tradities, 'as an image that resides within, not without, many of the people who have come to see it in Europe.'<sup>94</sup> Hierbij hecht hij geloof aan de latente kracht van bepaalde oude objecten, materialen en vormen die de kijker in staat stellen zijn huidige levenssituatie te overstijgen en een aanhechting te vinden bij die tradities waar hij zelf uit voortkomt, maar die hij door de gesecculariseerde condities van de westerse samenleving uit het oog verloren was.<sup>95</sup> Aldus vindt de kijker niet enkel een middel tot religieuze contemplatie maar tevens tot het herontdekken van de eigen afkomst en een mogelijkheid om terug aan te knopen bij de wortels waaraan hij ontsproten is.

#### 4.2.5. *The interior life of a contemporary woman* <sup>96</sup>

Hoewel hij zich deels heeft aangesloten bij beeldende motieven en normen uit de christelijke iconografische traditie, heeft Viola geen historiserende reproductie van het heiligenleven of een letterlijke kopie van het oorspronkelijke Renaissance schilderij van Di Bartolo nagestreefd. Zijn oorspronkelijke idee was 'the interior life of contemporary woman' uit te beelden.<sup>97</sup> Tegen Weba Garretson zei hij: "Make a

---

<sup>93</sup> VIOLA, Bill. In 'Interview with Hans Belting.' In WALSCH, John. (ed.) 'The Passions.' Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2003 p. 211

<sup>94</sup> VIOLA, Bill. In 'Interview with Jörg Zutter.' In SYRING, Marie Luise (ed.). 'Bill Viola, Unseen Images.' Tentoonstellingscatalogus. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, Moderne Museet Stockholm, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Genève: Musée cantonal des Beaux-Arts Laussane, Saint Gervais, London: Whitechapel Art Gallery. 1994. pp. 99-105

<sup>95</sup> Ibidem

<sup>96</sup> GARRETSON, Weba. 'Catherine's Room.' Op: [http://www.catasonic.com/weba/Bill\\_Viola\\_Examples.html](http://www.catasonic.com/weba/Bill_Viola_Examples.html)

<sup>97</sup> Ibidem



*piece for the woman who sees visions, who takes comfort within herself; who finds companionship in an empty room or out in nature under an empty sky.*<sup>98</sup>

Waar Di Bartolo vooral het bidden en het ontvangen van de stigmata centraal stelde, heeft Viola gepoogd een eigentijdse vrouw te portretteren die handelingen voltrekt waarmee de moderne toeschouwer zich kan identificeren.<sup>99</sup> Hoewel Viola zich dikwijls baseert op concepten, stijlmiddelen en personages uit het Nieuwe en Oude Testament, poogt hij de figuren steeds anoniem en contemporain voor te stellen, en tevens hun situatie en lokalisatie zo seculair mogelijk en niet definieerbaar weer te geven.<sup>100</sup> De kijker wordt zich dan ook niet expliciet bewust van een bepaald tijdsbestek waarin het gebeuren geplaatst zou moeten worden net zomin als geografische locatie of culturele inbedding onmiddellijk te duiden zijn. Opvallend zijn bijvoorbeeld de tijdloze kleding van Catherina en haar kortgeknipte haren, of de elektrische bureaulamp die in schril contrast staat met de aardewerken kruik die ze gebruikt om zich te wassen.

De geëvoeerde sfeer van vredigheid, ritueel en huiselijkheid mag dan ook niet uitsluitend christelijk religieus geïnterpreteerd worden daar zij een universele kracht heeft die naast het persoonlijke geloofsdomein alle aspecten van het leven kan aanbelangen.<sup>101</sup> Deze stelling vindt bevestiging in de manier waarop *Catherine's Room* de traditionele voorstellingen van de heiligenlevens overstijgt: in vergelijking met oudere kunstwerken die het leven van Catherina portretteerden met devotie en esthetische bedoelingen, valt zeer duidelijk op hoe Viola de klemtoon vooral heeft willen leggen op het menselijke karakter van de heilige. De huiselijkheid van de taferelen, de simpliciteit van de vormgeving, de bescheidenheid van Catherina's gestiek beantwoorden niet aan de verhevenheid van haar persoon of haar bovenmenselijke ervaringen. Er worden geen allusies gemaakt naar mystieke visioenen en stigmata of naar de grootse politieke verwezenlijkingen die haar zijn toegeschreven zoals dat voorheen wel gebeurde in het kunstwerk.

---

<sup>98</sup> VIOLA, Bill. Notebook. In: WALSCH, John. (ed.) *The Passions.* Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003. p. 47

<sup>99</sup> Ibidem

<sup>100</sup> [www.nationalgallery.org.uk/about/press/2002/viola.htm](http://www.nationalgallery.org.uk/about/press/2002/viola.htm)

<sup>101</sup> CUMMING, Laura. Op Cit.

Door de afwezigheid van al te zwaarwichtige metaforen, kan de kijker zich dan ook makkelijker identificeren met Catherina en haar hele leven van geboorte tot de dood voelen.<sup>102</sup> Maar ook dankzij de technische uitvoering en het gebruik van de LCD-schermen wordt het beeld op een zeer levendige en haarscherpe manier tot leven gebracht wat de toegankelijkheid nog vergroot. De beperkte schaal en de technische precisie, maar ook de bescheidenheid en simpliciteit creëren een gevoel van intimiteit waardoor de toeschouwer zich persoonlijk aangesproken en betrokken kan voelen bij het eenzame verhaal van *'the pious woman'*<sup>103</sup>, een vrouw die in een andere wereld dan de onze lijkt te vertoeven maar waarmee we tegelijk een directe verbintenis voelen. Op deze manier slaagt Viola erin een religieus geïnspireerde spiritualiteit in de seculaire context van het moderne museum te introduceren zonder de ongelovige toeschouwer hier daadwerkelijk op te duiden door te vervallen in een clichématige herhaling van een oudchristelijke beeldtaal.

#### 4.2.6. *De Romantische lyriek in Catherine's Room*

De verstilde sereniteit en de religiositeit die uit het werk spreken, doen niet onmiddellijk denken aan de Romantische iconen die in het collectieve geheugen geprent staan. Het mist de dramatiek van een Géricault, de theatraliteit van Delacroix of het archaïsme van Blake. Toch kunnen in het werk kernthema's getraceerd worden die een directe aansluiting zouden kunnen vinden bij de beeldende lyriek van de Romantici, met name de natuur, het verleden en de menselijke psyche. Deze drie motieven zal ik in Hoofdstuk 6 toelichten en inbedden in zowel het ruimtere artistieke concept van Bill Viola als in de ideologie van de Romantici.

Eén aspect wil ik echter in een apart hoofdstuk behandelen daar het zowel voor de Romantiek als voor Viola en met uitbreiding de hedendaagse kunst, een centrale positie bekleedt. Hiermee doel ik op de perceptie van de kunst als een vorm van

---

<sup>102</sup> COBB, Chris. 'Bill Viola. *The Passions*.' november 2003, Leonardo Reviews. Op: [http://mitpress2.mit.edu/ejournals/Leonardo/reviews/nov2003/cobb\\_viola.html](http://mitpress2.mit.edu/ejournals/Leonardo/reviews/nov2003/cobb_viola.html)

<sup>103</sup> VIOLA, Bill. Notebook. In: WALSCH, John. (ed.) *The Passions*. Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2003. p. 47

religie. Er is een welbepaald Romantisch kunstenaar die mij onmiddellijk voor de geest kwam toen ik *Catherine's Room* voor de eerste maal grondig beschouwde. Dit was Caspar David Friedrich die eenzelfde soort religieuze ervaring wist te evoceren door een kerkelijk kruis in de bergen te plaatsen of door een eenzame monnik temidden van een woeste zee te portretteren. En hoewel de specifieke beeldcomponenten in deze werken grondig verschillen van deze in *Catherine's Room*, evoceren ze bij mij eenzelfde soort ervaring, een paradoxale beleving van religieuze devotie en natuurlijke overweldiging tezamen, met daaropvolgend een oorverdovende stilte.

## 5. Kunst als religie

### 5.1. Catherine's Room: Weg van God

In een gesprek met Lewis Hyde, dat afgedrukt werd in de catalogus ter gelegenheid van de grote overzichtstentoonstelling die van 1997 tot 2000 in Noord-Amerika en Europa te zien was, erkent Viola het manifeste belang van de religieuze dimensie in zijn oeuvre tot dan toe. *"I guess the connection ultimately, if I can say it in one encapsulated way, has to do with an acknowledgement or awareness or recognition that there is something above, beyond, below, beneath what's in front of our eyes, what our daily life is focused on. There's another dimension that you know is there, that can be a source of real knowledge, and the quest for connecting with that and identifying that is the whole impetus for me to cultivate these experiences and to make my work. And on a larger scale, it is also the driving force behind all religious endeavors. There is an unseen world out there and we are living in it."*<sup>104</sup>

Buiten beschouwing gelaten of het *an sich* mogelijk is Viola's religiositeit in de gesecculariseerde en onttoverde samenleving van vandaag nog serieus te nemen, verschaft Jos de Mul een tweevoudige interpretatie van de religieuze boodschap die in Catherine's Room getraceerd zou kunnen worden. In zijn uiteenzetting<sup>105</sup> vertrekt hij vanuit een theologisch filosofisch onderscheid tussen de 'via positiva' en de 'via negativa', beide traditionele godsdienstige concepten die de gelovigen in staat zouden kunnen stellen een zekere verbondenheid met de andere dimensie of God te bewerkstelligen.

#### 5.1.1. Via Negativa

---

<sup>104</sup> VIOLA, Bill. 'Interview with Lewis Hyde.' In 'Bill Viola. A Twenty-Five-Year Survey.' Tentoonstellingscatalogus. New York, Whitney Museum of American Art; Paris, Flammarion, 1997; Stuttgart, Cantz, 1999. p. 143

<sup>105</sup> Deze uiteenzetting werd mij per e-mail doorgestuurd door de auteur zelf. Ze is gebaseerd op de lezing omtrent *Catherine's Room*, die De Mul gaf in het Museum De Pont te Tilburg, op de Dag van de Filosofie, 12 april 2003, georganiseerd door de Universiteit van Tilburg. De Mul is voornemens de tekst in het najaar van 2005 uit te werken tot een hoofdstuk in een boek waaraan hij nu werkt.

De leer van de *via negativa* beschouwt God als 'het totaal andere', wat impliceert dat een beschrijving of kennis van God niet mogelijk is, tenzij doorheen religieuze extase. De heilige Catherina behoort tot die traditie van historische figuren die in gemeenschap met God konden treden doorheen langdurige visioenen en intensieve extatische ervaringen.

Viola's interesse voor de *via negativa* of '*religion in the negative way*' aldus de kunstenaar<sup>106</sup>, ontstond nadat hij zich had afgezet tegen zijn eigen christelijke opvoeding en zich begon te interesseren in oosterse religies, op zoek naar een andere manier van spirituele beleving. De Japanse Zen meesters Suzuki en Coomaraswamy, bij wie hij een geruime leertijd doorbracht, lieten hem kennis maken met vrij obscure figuren uit de westerse cultuurgeschiedenis, die een sterke aansluiting vonden bij boeddhistische spirituele tradities door hun bewuste afstandname van rationeel positivistische methodes om kennis omtrent God te vergaren.

De ervaringen en geschriften van Meister Eckhardt, St. Juan de la Cruz, Hildegard von Bingen of Plotinus vormden voor Viola de revelatie dat een andere niet-traditionele religieuze beleving ook mogelijk was binnen zijn eigen cultuur en godsdienst. Hij ontdekte dat de levenswijze en verhalen van de vroegchristelijke woestijnvaders van de Nijlvallei en Syrië grote gelijkenis vertoonden met de meditatieve levenshouding van Zen monniken, en dit scherpte zijn geloof dat een verbintenis met het goddelijke voor éénieder mogelijk zou kunnen zijn: *"It's about union with the divine – that it's possible for the individual to directly connect his or her spirit tot the Godhead and not have to go to through the priest. Of course, this is politically dangerous to the established powers. The English poet and artist William Blake, one of the great visionary artists in recent Western history, never felt that his gifts of insight were unique. On more than one occasion, he affirmed that all people are capable of having visions and being in contact with the Divine*

---

<sup>106</sup> VIOLA, Bill. In '*Putting the whole back together. Bill Viola in conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer.*' In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) '*Bill Viola.*' Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 156

*Imagination.*"<sup>107</sup>

Hierbij voelt Viola een directe verwantschap met het personage van de mysticus in die zin dat hij ook een *via negativa* wil bewandelen in zijn artistieke creatie. Hij oordeelt zelf dat de basis van zijn werk vooral ligt in het niet weten, het twijfelen, het verloren zijn, in de vragen en niet in de antwoorden. Zelf vindt hij hierin de grootste kracht voor zijn artistieke creatie en hij stelt dat het belangrijkste werk dat hij ooit maakte, vooral voortkwam uit het niet weten waarmee hij bezig was op dat moment. *"This is the power of the time when you just jump off the cliff into the water and don't worry if there are rocks just below the surface."*<sup>108</sup>

Frank Vande Veire heeft in het artikel *'De Holte van de naam (iets over de kunst na de dood van God)*'.<sup>109</sup> aangegeven hoe een groot gedeelte van de twintigste eeuwse kunstproductie geïnterpreteerd kan worden volgens de strategieën van de *via negativa*. Veel kunstwerken vormen vanuit deze optiek een manifestatie van de onzichtbare aanwezigheid van een hogere god of een andere dimensie die niet in figuratieve uitbeelding mogelijk of gepermitteerd zou zijn: *"In een grondig gedesacraliseerde, onttoverde wereld is het alleen de kunst nog gegeven om de onuitroeibare hang van de mens naar het transcendente, zijn gerichtheid op een hogere, spirituele bestemming, zijn zin voor het mysterie, enzovoort, enigszins te bevredigen. De kunst is aldus de manier waarop de religie overleeft in de marges van de religieuze samenleving. Het gaat dan om een religie die aan geen bepaalde leerstellingen of voorstellingen gebonden is, maar die eerder elke voorstelling, elk beeld van het goddelijke weigert."*<sup>110</sup>

Vande Veire noemt deze houding de 'iconoclastische religiositeit' en vindt ze terug in de talrijke abstracte iconen die deze eeuw heeft voortgebracht: het vierkant van Malevitsj, de doeken van Rothko, de composities van Mondriaan, etcetera. Hij stelt dat deze kunstenaars, juist door elk beeld uit te bannen, indirect een aanwezigheid

---

<sup>107</sup> VIOLA, Bill. In *'Putting the whole back together. Bill Viola in conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer.'* In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) *'Bill Viola.'* Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 156

<sup>108</sup> VIOLA, Bill. *'Interview with Jörg Zutter.'* In SYRING, Marie Luise (ed.). *'Bill Viola, Unseen Images.'* Tentoonstellingscatalogus. Düsseldorf, Stockholm, Madrid, Genève, London. 1994. p.99

<sup>109</sup> VANDE VEIRE, Frank. *"De holte van de naam (iets over de kunst na de dood van God)."* In: Ruimte voor beelden, samenst. door E. Kattenberg, E. Kuiper and M. van Poeijer. Amsterdam, 1994

<sup>110</sup> Ibidem

laten verschijnen die elk beeld te buiten gaat. De strenge leegte die ze presenteren, vormen aldus slechts de keerzijde van een mystieke volheid.<sup>111</sup>

### 5.1.2. *Via Positiva*

Hoewel *Catherine's Room* in haar narratieve concept een letterlijke illustratie zou kunnen vormen van de *via negativa* moet in vraag gesteld worden of het karakter van het kunstwerk en de werking ervan op de toeschouwer ook van diezelfde ervaring kunnen getuigen. Het werk is immers niet iconoclastisch, abstract of leeg. Als een *andachtsbild* heeft Viola de heilige vrouw geïntegreerd en haar tot het middelpunt van de compositie gemaakt. Haar aanwezigheid wordt niet ontkend maar juist zo tastbaar mogelijk gemaakt.

Deze uitgesproken figuratie leidt De Mul ertoe het werk te interpreteren binnen de religieuze traditie van de *via positiva* waarin God de ultieme uitdrukking vormt van een aantal attributen of kwaliteiten – alwetendheid, alomtegenwoordigheid, almacht, etcetera – die de mens ook wel bezit, maar in veel geringere mate. Hierbij refereert hij naar het belang dat Viola hecht aan 'het beeld' en de kracht die ervan uitgaat: "*In the course of working, I've felt all along that I've never lost faith in the image. My faith was never undermined in terms of an image's ability to engage you in some genuine, real way on some deep level that's connected to your inner self and that can affect some kind of change or realization.*"<sup>112</sup>

Deze overtuiging koppelt De Mul aan het zijnsdenken dat Martin Heidegger (1889-1976) in *'Sein und Zeit'* (1927) uiteenzette en waarin hij een onderscheid tussen het *zijn* en de *zijnden* maakte. Hierbij moet het *zijn* geïnterpreteerd worden als het maatgevende kader waarin de afzonderlijke entiteiten – de *zijnden* – zich in een gegeven tijd manifesteren. Het *zijn* is de manier waarop wij met de *zijnden* omgaan, hoe we erover praten, hoe ze verklaard worden, welk belang ze hebben.

---

<sup>111</sup> VANDE VEIRE, Frank. "*De holte van de naam (iets over de kunst na de dood van God).*" In: *Ruimte voor beelden*, samenst. door E. Kattenberg, E. Kuiper and M. van Poeijer. Amsterdam, 1994

<sup>112</sup> VIOLA, Bill. *Interview met with Lewis Hyde.* In *'Bill Viola. A Twenty-Five-Year Survey.'* Tentoonstellingscatalogus. New York, Whitney Museum of American Art; Paris, Flammarion, 1997; Stuttgart, Cantz, 1999. p. 150

Dit kan uiteenlopen van een door God geschapen *zijn* of een *zijn* dat door de technologie beheerst en voortgebracht is. Het heersende *zijn* van een bepaalde temporele en culturele context bepaalt dan ook de onthulling en verhulling van bepaalde eigenschappen van de *zijnden* en determineert aldus onze ervaring ervan. In die zin vindt er doorheen de geschiedenis geen verandering van de entiteiten plaats, enkel onze ervaring ervan verschilt ten opzichte van vroegere periodes.

Indien gesteld kan worden dat het huidige *zijn*, het dominante discours binnen de contemporaine westerse wereld in grote mate bepaald wordt door de moderne technologie dan kan Viola's werk, aldus De Mul, beschouwd worden als een zoektocht naar het verscholen geheim van de technologie. Het *zijn* is immers niet iets dat voorbij deze wereld gelegen is, maar hetgeen dat, hoewel onzichtbaar misschien, onze gehele denk- en leefwereld determineert en omvat. *Catherine's Room* moet dan ook niet in de eerste plaats gezien worden als de verbeelding van een vrouw die via haar innerlijke extase in contact kan treden met een immanente transcendentie, het goddelijke dat gelegen is aan de andere zijde van deze wereld. Het werk kan beter worden beschouwd als de manifestatie van die eigenlijke transcendentie die vervat zit binnenin onze wereld, binnenin ons leven en denken. Viola confronteert ons aldus met de innerlijke dimensie van ons *zijn*, datgene waardoor wij bepaald worden maar waar we geen greep op hebben.

Heidegger noemde de technologie 'het fotografisch negatief van het zijn'. Daarom noemt De Mul *Catherine's Room* 'het ontwikkelde positief van hoe de technologie eruit zou zien.' Aldus impliceert hij dat het kunstwerk de particuliere gematerialiseerde uitdrukking kan vormen van de onvatbare immanentie in deze wereld: dat absolute *zijn* waarvan we het bestaan weliswaar vermoeden maar wiens kenbaarheid voor eeuwig onbereikbaar lijkt te zijn. Het is aldus via de kunst dat we inzicht kunnen verkrijgen in de essentie van ons bestaan en de grenzen ervan.



## 5.2. Romantiek. Het altaar in de Bergen

Hoewel De Mul zelf niet expliciet de link legt, is een analogie met de filosofische en artistieke concepten van de Romantici niet veraf. Indien de moderne kunst, zoals Frank Vande Veire aangeeft, door velen daadwerkelijk beschouwd wordt als een verlengde vorm van de allengs uitgestorven westerse religie, dan zou de basis van deze ontwikkeling – met name, de sacralisatie van de kunst – gezocht moeten worden bij het Romantische kunstconcept.

Hoewel de autonomie van de kunst als intellectueel hoogstaande activiteit reeds een sterke opgang gekend had vanaf de Renaissance en met de oprichting van de officiële academies alleen maar zou toenemen, is het pas vanaf de negentiende eeuw dat de waarlijke verzelfstandiging en spiritualisering van de kunst zich zal voltrekken.<sup>113</sup> Als gevolg van een veranderd religieus en filosofisch bewustzijn ontstond een toenemend verzet jegens de institutionele dogma's die sinds de Middeleeuwen door de katholieke kerkleer vooropgesteld waren en het grootste deel van het maatschappelijke leven bepaald hadden. Vanuit de bovenlagen van de samenleving begon de intellectuele achterban van kunstenaars, filosofen en schrijvers in toenemende mate te streven naar een revitalisatie van de katholieke geloofservaring. Kunstenaars poogden de traditionele rituelen van de Kerk te verwerpen en middels de kunsten een spiritualiteit te bereiken die buiten de christelijke iconografie gelegen was.<sup>114</sup>

Aldus moesten zij op zoek gaan naar middelen om de spiritualiteit en de goddelijkheid die voordien voorgesteld werden door letterlijke voorstellingen van traditioneel religieuze canons en bijbelse themata als de Kruisiging of de Annunciatie, te evoceren in een toenemend geseclariseerde wereld. Het goddelijke ging men steeds meer buiten de kerkmuren, in de eigen directe leefwereld zoeken.<sup>115</sup>

Dit gegeven heeft een paradoxale houding ten aanzien van de zintuiglijke realiteit geïmpliceerd.<sup>116</sup> Terwijl zij voordien de primaire basis vormde voor alle

---

<sup>113</sup> GROOT, Ger. Op Cit. p. 637

<sup>114</sup> ROSENBLUM, Robert. Op Cit. pp. 14-15

<sup>115</sup> GROOT, Ger. Op Cit. p. 637

<sup>116</sup> GROOT, Ger. Op Cit. p. 637

kunstcreatie, en empirische waarneming alsook waarheidsgetrouwe afbeelding de primordiale criteria vormden bij de waardering van de kunsten, zal zij door de Romantische kunstenaars gedegradeerd worden van doel *an sich* tot slechts middel.<sup>117</sup> Dit betekent niet dat de waardering voor de natuur of de zintuiglijke fenomenen bedreigd werd, integendeel. De natuur werd opgewaardeerd aangezien zij nodig was om het 'hogere' te bereiken. Een zeer divers spectrum aan mogelijke *zijnden* - de natuur, de mens, het kind, het verleden, etcetera - werd aangegrepen aangezien zij mogelijks de toegangsweg konden vormen tot de 'absolute waarheid' die verhuld werd door deze empirisch waarneembare verschijnselen zelf.

De Romanticus werd immers gedreven door de verscheurende *Sehnsucht* die de kern vormde van al zijn handelingen, zijn passies, zijn denken en voelen, zijn ziel. En zijn artistieke concept. De kunstenaar voelde een overweldigend verlangen naar het oneindige en absolute, en hoewel hij zich ervan bewust was dat zijn streven vruchteloos en nooit te bevredigen was, vond hij in het kunstwerk een verzoening tussen het eindige hier en nu enerzijds en het oneindig absolute anderzijds.<sup>118</sup>

Voordien bestond een strikt onderscheid tussen aarde en hemel, tussen mens en God, tussen het hier en het daar, tussen goed en kwaad, lichaam en ziel. Om de religieuze spiritualiteit ten volle te kunnen beleven, moest de mens zich afsluiten van het aardse om zich op de hogere sferen van God en het hiernamaals te richten. De religieuze kunst vóór de Romantiek stond dan ook dikwijls in het teken van de uitbeelding van de onaardse, hemelse, onmenselijke dimensie van de geloofsleer: God, Maria, Christus, de heiligen. Het waren directe iconografische manifestaties van de katholieke verhalen bedoeld voor onderdanige devotie en berouwvolle contemplatie.<sup>119</sup>

Hoewel de devotionele bedoelingen van de kunst bewaard werden, begonnen artiesten de strikte grenzen van het vormelijke en thematische domein in toenemende mate af te tasten en te overschrijden. Er werd niet meer gestreefd

---

<sup>117</sup> DE MUL, Jos. Op Cit. p. 7

<sup>118</sup> Ibid. pp. 6-7

<sup>119</sup> Ibidem

naar de letterlijke uitbeelding van bijbelse of christelijke onderwerpen, omdat het belang en de kracht hiervan serieus in vraag gesteld en achterhaald werd bevonden. Het eigen geloof in de goddelijkheid bleef echter wel behouden. En indien God niet meer het onmiddellijke doel uitmaakte, bestond er nog wel iets 'absoluut', er was nog wel 'een hogere Waarheid' en de kunstenaar was in staat die te bereiken indien hij zich richtte op de natuurlijke omgeving rond hem.

Alzo kon hij, doorheen contemplatie, verrijkt worden met sublieme inzichten die enkel aan hem geopenbaard werden, en dit indien hij vertrouwd op zijn eigen emotionele instincten en zintuigen.<sup>120</sup> Volgens William Blake bestond de belangrijkste taak van de kunstenaar dan ook hierin:

*“To see a World in a Grain of Sand  
and a Heaven in a Wild Flower  
Hold Infinity in the palm of your hand  
And Eternity in an Hour.”<sup>121</sup>*

De intentie achter de picturale weergave van natuurfenomenen door kunstenaars als Friedrich, Runge Blake was er dan ook vooral in gelegen de achterhaalde rituelen van de Kerk en de devotionaliteit van de religie te reloceren in de natuurlijke wereld rondom. Hun houding wordt door Rosenblum (1927, New York) bestempeld als een '*personal confession*' waarbij de kunstenaars een verkenning beoogden van hun eigen relatie tot 'de grote onbekenden' die door de oneindigheid van de natuur geëvoceerd werden.<sup>122</sup>

Een sleutelwerk in deze evolutie vormt Friedrichs *Der Mönch am Meer* (1809) (afb.25), waarbij de figuur zich in een contemplatieve houding bevindt tegenover het immense zeelandschap voor hem, en aldus een manifestatie vormt van de nietigheid van het menselijk individu in confrontatie met de overweldigende immensiteit van het universum.<sup>123</sup> Wanneer de Romantici expliciet menselijke

---

<sup>120</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 74

<sup>121</sup> BLAKE, William. '*Auguries of innocence.*' Oorspr. Uitg.: Rossetti, Dante Gabriel. (ed.) '*Poems.*' (1863) In: Nicholson, D. H. S., and Lee, A. H. E., eds. *The Oxford Book of English Mystical Verse*. Oxford: The Clarendon Press, 1917. p. 127

<sup>122</sup> ROSENBLUM, Robert. Op Cit. p. 14

<sup>123</sup> ROSENBLUM, Robert. Op Cit. p. 14

personages opnamen in hun natuurlandschappen, dan had dit veelal de bedoeling een maximale empathie op te wekken bij de toeschouwer waardoor een meditatieve houding uitgelokt zou kunnen worden die in staat was de misdienst te vervangen, alsook tot de contemplatie zou leiden die inzicht bood in het sublieme.<sup>124</sup> Hierbij werd de kunstenaar, in de positie van het unieke genie, de sjamaan of priester, verondersteld als enige dit gevoel van verheffing te kunnen transponeren naar het gewone publiek.<sup>125</sup>

Uit deze thematische benadering spreekt ook de Romantische bezorgdheid om elementaire opposities tussen het specifieke en het universele, het empirische en abstracte, het aardse en hemelse. Het werd dan ook als de taak van de kunstenaar beschouwd de mysteries van het bovennatuurlijke te traceren in de kleinste manifestaties van de natuur, en alzo vormde het kunstwerk op zich de essentiële schakel die tot een gevoel van verbondenheid kon leiden tussen de mens en zijn Schepper, tussen de mens en het absolute, tussen de mens en het *zijn*.

Viola's *Catherine's Room* kan ingebed worden in deze ideologie. Niet enkel kan het werk beschouwd worden als het 'fotografische positief van het technologische zijn', het vormt een perfecte invulling van de doelstellingen die de Romantici voor ogen hadden. Viola weigert een iconoclastische leegte op te voeren, maar traceert in de meest evidente gegevens van onze leefwereld – een lelie, een vrouw, een zonsopgang, etcetera – een hogere transcendentie. En uit de particulariteit van de narratieve figuratie weet de kijker het hogere absolute te destilleren, daar hij er simpelweg niet omheen kan. Terwijl we stilaan gewend zijn altijd verder te moeten gaan zoeken dan het oog ons laat waarnemen, terwijl we stilaan weten dat er steeds meer achter zit dan we zouden denken, terwijl we meestal genoodzaakt zijn de tentoonstellingscatalogus open te slaan vooraleer we iets begrijpen van hetgeen we te zien krijgen, sluit Viola weer aan bij de meest primaire esthetische ervaring die de Romantici beoogden. Voelen zonder weten. Zien zonder denken. Geloven zonder bewijzen.

---

<sup>124</sup> Zie ook infra: 5.3.2. *Het sublieme*, p. 70 en 6.1.1.2.: *De natuur als evocatie van het sublieme*, p. 84

<sup>125</sup> ROSENBLUM, Robert. Op Cit. p. 14

### 5.3. De laatste heilige huisjes

#### 5.3.1. De sacralisatie van de kunst

Volgens De Mul was het uiteindelijk de identiteitsfilosofie van Schelling (1775-1854) die de kunst ook op theoretisch vlak tot het sacrale domein zou verheffen. Schelling stelde haar zelfs in staat de filosofie te overstijgen, daar zij *“het hoogste, het allerheiligste als het ware opent, waar in eeuwige en oorspronkelijke vereniging als het ware opent, wat in de natuur en de geschiedenis gescheiden is en wat in leven en handelen, evenals in het denken, elkaar eeuwig moet ontvluchten.”*<sup>126</sup> Uit deze sacralisatie van de kunst is de esthetisering van de ganse wereld gevolgd, wat nog verder geradicaliseerd zou worden in de filosofie van Friedrich Nietzsche (1844-1900), die de kunst omschreef als *‘een genezende tovenaars’* die troost kon bieden aan de toeschouwer.<sup>127</sup> Net zoals de mens zich ooit tot het geloof wendde voor troost en redding misschien?

In het vermelde artikel van Frank Vande Veire stelt de auteur dat er geen onderzoek nodig is om vast te stellen hoe de moderne kunst voor velen nog steeds een voortzetting of substituut voor de weggekwijnde religie is, maar dan met andere middelen en doeleinden. Hierbij refereert hij naar de hevige emoties en reacties die de beschadiging van Barnett Newman's *Who's afraid of Red, Yellow and Blue* (1966) door een kunstvandaal in 1986 teweeg brachten.<sup>128</sup> Misschien is het geen toeval dat de eigenlijke artistieke inhoud van dit werk parallel beschouwd zou kunnen worden aan de essentie van de eigenlijke religieuze ervaring, met name het overstijgen van de alledaagse realiteit doorheen de uitdrukking van het sublieme of verhevene.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> SCHELLING, F.W.J. *“Werke. Auswahl in drei Banden (W).”* Leipzig 1907. pp. 627-628. In: DE MUL, Jos. *‘Het Romantische Verlangen in (post) moderne kunst en filosofie.’* Rotterdam: Ad Donker, tweede druk 1991. Oorspronkelijke uitgave: Rotterdam: Faculteit der Wijsbegeerte, Erasmus Universiteit, 1990. p. 8

<sup>127</sup> NIETZSCHE, F. *‘Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)’* Berlin, 1980, p. 37. In: DE MUL, Jos. *‘Het Romantische Verlangen in (post) moderne kunst en filosofie.’* Rotterdam: Ad Donker, tweede druk 1991. Oorspronkelijke uitgave: Rotterdam: Faculteit der Wijsbegeerte, Erasmus Universiteit, 1990. p. 9

<sup>128</sup> VANDE VEIRE, Frank. *“De holte van de naam (iets over de kunst na de dood van God).”* In: *Ruimte voor beelden*, samenst. door E. Kattenberg, E. Kuiper and M. van Poeijer. Amsterdam, 1994

<sup>129</sup> DE MUL, Jos. *‘Kunstzinnige Kruistochten.’* In NRC Handelsblad Cultureel Supplement, 2 april 2004.

In 'Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko.' bespreekt Robert Rosenblum hoe de sacralisatie van de kunst begonnen is bij de Romantici, bij de werken van Friedrich die in staat waren de transcendente verwachtingen van de religieuze kunst in te vullen, bij de filosofie van Edmund Burke en Thomas Moore die de kunstenaars ertoe aanzetten de natuur rondom aan te grijpen als revelatie van het goddelijke. Hij toont aan hoe artiesten als Samuel Palmer en William Blake in hun artistieke concept een expliciet traditionele christelijke symboliek vermeden ten voordele van een meer ambigue evocatie van het goddelijke, waarbij zij hun inspiratie uit het seculiere leven putten. Maar bovenal illustreert hij hoe deze bekommernis, deze Romantische zoektocht naar het goddelijke, deze uitdaging om de christelijke rituelen en religieuze gevoelens te transponeren van het kerkelijke naar het artistieke en seculiere domein, repercussies gehad heeft op de gehele twintigste eeuwse kunstontwikkeling. In zijn analyse van het werk van Munch, Van Gogh, Mondriaan, Marc, Kandinsky of Rothko gaat hij op zoek naar de terugkeer van specifiek Romantische motieven, die sterk verschillend zijn qua vorm en inhoud, maar die wel getuigen van éénzelfde doelstelling: het evoceren van de verloren gewaande ervaring van het verhevene.

Gaandeweg is de religieuze dimensie van deze beleving vervaagd en nu traceren we ook niet meer onmiddellijk de connotatie naar een godsdienstige bewogenheid wanneer we Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* aanschouwen. Toch is een vergelijking van zijn artistieke concept met dat van de Romantici niet ver weg daar ook hij op zoek was naar een mystieke inspiratie in een grote verscheidenheid aan religieuze bronnen die de doctrines van een particuliere godsdienst overstegen. Hij handelde rond de ultieme mysteries van creatie, goddelijkheid, dood en wederopstanding en streefde met zijn kunst naar het visionaire en het sublieme.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> ROSENBLUM, Robert. Op Cit. p. 211

### 5.3.2. Het sublieme<sup>131</sup>

De notie van het 'sublieme' stond centraal in het Romantische kunstwerk.<sup>132</sup> Concreet werd de betekenis ervan uitgewerkt door Edmund Burke (1729-1779) in de *'Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful'* (1756) en door Immanuel Kant (1724-1804) in de *'Kritik der Urteilskraft'* (1790). In de uitdrukking van het sublieme probeerde de Romantische kunstenaar een ervaring te evoceren die het domein van de menselijke verbeelding zou overstijgen.<sup>133</sup> De kunst werd hierdoor verheven uit het domein van het schone en aangename daar zij niet langer geacht werd een harmonieuze verzoening te verbeelden. Zij moest veeleer de mogelijke harmonie van het leven geweld aandoen door het oneindig absolute in het kunstwerk te capteren, en alzo het verstand en de verbeeldingskracht van de kijker te overweldigen en uit te dagen.<sup>134</sup> In het gevoel van het sublieme werd de toeschouwer in staat gesteld een punt van imaginaire transcendentie te bereiken.<sup>135</sup>

Dit Romantische streven naar de 'voorstelling van het onvoorstelbare' wordt veelal beschouwd als één van de sleutelconcepten om de continuïteit tussen de kunst van de negentiende en twintigste eeuw te begrijpen.<sup>136</sup> Jean-François Lyotard (1924-1998) schreef in 1982: *"It is the aesthetic of the sublime that modern art finds its impetus and the logic of the avant-gardes finds its axioms."* In zijn bewoordingen treedt het sublieme op *"when the imagination fails to present an object which might, in principle, come to match a concept... We can conceive the infinitely great, the infinitely powerful, but every presentation of an object destined to 'make visible' this absolute greatness of power appears to us painfully inadequate."*<sup>137</sup> Hoewel auteurs als Danto hem hierin tegenspreken, blijkt uit zijn uiteenzetting hoe zowel het Modernisme als het Postmodernisme steeds hebben en zullen blijven opereren

---

<sup>131</sup> Zie ook infra: 6.1.1.2. *De natuur als evocatie van het sublieme*

<sup>132</sup> DE MUL, Jos. Op Cit. p. 11

<sup>133</sup> Ibid. p. 12

<sup>134</sup> Ibid. pp. 12-13

<sup>135</sup> BOTTING, Fred. *'Virtual Romanticism.'* In: LARRISSEY, Edward. (ed.) *'Romanticism and Postmodernism.'* Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 105

<sup>136</sup> LARRISSEY, Edward. *'Introduction.'* In LARRISSEY, Edward. (ed.) *'Romanticism and Postmodernism.'* Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 4

<sup>137</sup> LYOTARD, Jean-François. *'What is Postmodernism?'* In LYOTARD. *'The Postmodern Condition.'* Manchester, Manchester University Press, 1986. pp. 77-78 Vertaling uit het Frans. Orig: LYOTARD, Jean-François. *'La Condition Postmoderne: Rapport sur le savoir.'* Parijs: Minuit, 1979.

onder de notie van het sublieme<sup>138</sup>, met dat verschil dat het engagement en optimisme van de Modernisten vanaf de jaren zeventig vervangen is geworden door een steeds toenemende ironisering, willekeur en zelfkritiek. De hoop is vervaagd en in de plaats is een wanhoop opgetreden vanuit de *Weltschmerz* en de vrees dat het transcendentiaal absolute nooit te bereiken zal zijn.<sup>139</sup>

### 5.3.3. De ontheiliging van de kunst

De sacrale kunst lijkt voor velen gestorven te zijn. In 1984 verkondigde Arthur Danto het einde van de kunst en de aanvang van haar posthistorische tijdperk. 'Das ende der Kunstgeschichte?' van Hans Belting (1935, Karlsruhe) poneerde eenzelfde stelling die ieder geloof in de mogelijke vooruitgang van de kunst voor dood verklaarde. Francis Fukuyama (1952, Chicago) kondigde het einde van de geschiedenis aan en met Lyotard zijn alle grote verhalen uiteindelijk heengegaan.<sup>140</sup> De desacralisatiepogingen blijken niet enkel uit de aanhoudende beeldenstorm tegen de moderne kunst, maar ook uit de toenemende vermenging van hoge en lage cultuur en de stijgende aanvaarding van de integratie van de kunst in de samenleving. Barrières worden omver geworpen, megatentoonstellingen trekken miljoenen bezoekers, iedereen heeft ergens wel een Kandinsky reproductie ophangen. Kunst wordt geconsumeerd, en het leven van éénieder moet geheel geësthetiseerd worden.<sup>141</sup>

Zowel De Mul als Groot stellen dat de beweging die door de Romantici op gang getrokken werd, uit haar voetsporen getreden lijkt te zijn. Waar de kunst ooit de uitdrukking was van het goddelijke, het oer-ware of het verhevene was, lijkt ze nu enkel nog uitdrukking te zijn van zichzelf. En zij mag dat, want zij is Kunst. De

---

<sup>138</sup> LARRISSEY, Edward. Op Cit. pp. 6-7

<sup>139</sup> WHYTE, Ian Boyd. 'The Expressionist Sublime.' in: KOEHLER, Karen. (ed.) 'The Built Surface. Volume 2: Architecture and the Pictorial Arts from Romanticism tot the twenty-first century.' Aldershot: Ashgate Publishing, 2002. p. 116

<sup>140</sup> DANTO, Arthur. 'The End of Art.' (Orig. publ. in LANG, Berel (ed.) 'The Death of Art.' New York: Have Publishers, 1984) Herwerking in: DANTO, Arthur. 'After the end of art. Contemporary art and the pale of history.' Princeton (N.Y.): Princeton University Press, 1997/ BELTING, Hans. 'Das ende der Kunstgeschichte?' München: Deutscher Kunstverlag, 1983/ FUKUYAMA, Francis. 'The End of History and the Last Man.' New York: Free Press, 1992/ LYOTARD, Jean-François. 'La Condition Postmoderne: Rapport sur le savoir.' Parijs: Minuit, 1979

<sup>141</sup> DE MUL, Jos. 'Kunstzinnige Kruistochten.' In NRC Handelsblad Cultureel Supplement, 2 april 2004. p.3



bevrijding van de kunst uit het domein van het puur functionele, het ambachtelijke en zuiver zintuiglijke en haar emancipatie tot serieuze, grootse kunst, lijkt te zwaar geworden voor haar breekbare schouders. En daarmee is zij ontmaskerd. De kunst blijkt immers even weinig antwoorden te kunnen verschaffen als de religieuze dogma's dat nog konden in de achttiende eeuw.<sup>142</sup>

Het sacralisatieproces lijkt echter gedoemd geweest om te mislukken, daar de heilige kunst enkel gezien kan worden als een gesecculariseerde vorm van het christelijke geloof.<sup>143</sup> Het was een waardige maar vruchteloze poging om de Dood van God uit te stellen. Want een kunst die de kijker probeert te overtuigen dat er iets 'meer' is dan de zintuiglijke ervaring dat dit leven ons schenkt, doet eigenlijk niets anders dan het nihilisme van het christendom verder te zetten. Zo'n kunst deelt eigenlijk eenzelfde geloof in een hoger iets dat ons aardse bestaan overstijgt, en zal dan ook steeds het knagende ongenoegen omtrent dit leven, dit hier en nu, blijven stimuleren. Aldus kan de iconoclastische religiositeit van een Newman beschouwd worden als *"het openhouden van de lege plek die de Dood van God heeft achtergelaten."* Een lege plek die echter niet ingevuld kan worden met onze zintuiglijke vermogens.<sup>144</sup>

Nietzsche, die de vernoemde Dood van God aankondigde, voorspelde dat het einde van het geloof ook het einde van zoveel meer zou betekenen. De Dood van God impliceerde het einde van alles wat op het geloof gebaseerd is, het geloof in een hogere waarheid, in absolute waarden, in criteria voor goed en kwaad, mooi en lelijk. Het einde van de grote verhalen, het einde van iedere houvast.<sup>145</sup> Het is dan ook opmerkelijk dat juist Nietzsche, die als één van de belangrijkste Romantische filosofen wordt beschouwd, reeds de hedendaagse crisis van het Postmodernisme heeft ingeluid. En even opmerkelijk is het feit dat Nietzsche zijn hoop dikwijls op de kunst vestigde.<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> GROOT, Ger. Op Cit. p. 636

<sup>143</sup> Ibidem

<sup>144</sup> VANDE VEIRE, Frank. *"De holte van de naam (iets over de kunst na de dood van God)."* In: Ruimte voor beelden, samenst. door E. Kattenberg, E. Kuiper and M. van Poeijer. Amsterdam, 1994

<sup>145</sup> DE MUL, Jos. *'Kunstzinnige Kruistochten.'* in: NRC Handelsblad Cultureel Supplement, 2 april 2004. p.3

<sup>146</sup> Ibidem

#### 5.4. De geloofsovertuiging van Bill Viola

Hoe kan de spiritueel bewogen kunst van Bill Viola nader beschouwd worden binnen deze context? Als één ding duidelijk blijkt in het onderzoek van zijn artistieke concept, dan is het wel zijn geloof in een andere transcendente dimensie waarmee de kunstenaar en éénieder in contact kan treden middels de *via negativa*, hetgeen hij beschouwt als de basis van een juiste spirituele beleving en vruchtbare creativiteit. Het is die andere dimensie die hij in zijn kunst tracht te verbeelden of die hij middels zijn kunst poogt te bereiken.

De mystieke theologen waarnaar hij zo dikwijls verwijst, vormen voor hem voorbeelden van innerlijke contemplatie en illustreren de kracht die beelden kunnen hebben indien ze voortkomen uit een diepgaande verinnerlijking. De mystieke theologie *an sich* ziet hij als een methode van zelfontdekking, waardoor de verbinding tussen het individu en de spirituele of heilige wereld gemaakt kan worden.<sup>147</sup> Het is voor hem een wijze om het geloof in een onttoverde samenleving te herstellen.<sup>148</sup> Door de '*doors of perception*' te openen, die in de eerste plaats vergrendeld zijn geworden door het rationalisme van de westerse levenshouding, kan de mens weer in contact treden met zijn innerlijke dieptes en de natuurlijke basis van z'n bestaan, de natuurlijke ritmes van *Nature Time*.<sup>149</sup> Want "*even though our education system places the conscious mind at the highest point, I have found that it is the destination of all the work, whether in practice or in appreciation, to reach the unconscious, the deepest submerged layers of the self, to become nameless, as glance and gesture...*"<sup>150</sup>

Vanuit deze overtuiging wil Viola zich ook distantiëren van de hedendaagse kunstscène, die volgens hem gedomineerd wordt door een uitgeholde formalistische esthetiek, een objectfetisjisme en een ongedisciplineerde vorm van individuele expressie. Hij wil zich afzetten tegen de willekeur en het verlies aan

---

<sup>147</sup> SYRING, Marie Luise. '*The way to transcendence – or the temptation of St. Anthony.*' In SYRING, Marie Luise (ed.). '*Bill Viola, Unseen Images.*' Tentoonstellingscatalogus. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, Madrid, Genève, London, 1994. p. 23

<sup>148</sup> MONTOLIO, Celia. '*The unspoken language of the body.*' In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) '*Bill Viola.*' Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 185

<sup>149</sup> SYRING, Marie Luise. Op Cit. p. 23

<sup>150</sup> VIOLA, Bill. In '*Putting the whole back together. Bill Viola in conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer.*' In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) '*Bill Viola.*' Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 144

betekenis door de noodzaak van transcendentie centraal te plaatsen.<sup>151</sup> Hij betreurt ook het feit dat kunst voor velen slechts tijdverdrijf geworden is, of een minderwaardige bezigheid die niet essentieel zou zijn voor het leven van de mens.<sup>152</sup>

Kunst en religie zijn volgens Viola van eenzelfde orde. Het zijn “*two fields that speak directly to the individual's inner life.*”<sup>153</sup> Ze zijn beiden in staat om ons te verbinden met de fundamentele vragen en kwesties van ons bestaan die we gaandeweg uit het oog verloren zijn omdat we denken dat de wetenschap of technologie ons de verklaringen reeds verschaft heeft. Hiermee doelt Viola op het gehele onderwerpsdomein van de *conditio humana* dat de filosofie en religie sinds eeuwen heeft bezig gehouden: geboorte, dood, leven, etcetera.<sup>154</sup> Het zijn kwesties die we met onze analytische denkvermogens weliswaar kunnen ‘verklaren’ maar die we toch niet kunnen loslaten of volledig ‘begrijpen’ omdat ze zo onvatbaar zijn. En het zijn deze zaken die hij met zijn werk wil behelzen. Aldus impliceert Viola’s werk voor de toeschouwer een confrontatie met die aspecten van zijn bestaan, van zijn denk- en leefwereld, zijn geschiedenis en toekomst, die hij angstvallig uit de weg probeert te gaan omdat hij weet dat de antwoorden niet voorhanden zijn; en omdat een actieve geestelijke en zintuiglijke betrokkenheid genoodzaakt is.

Voor Viola is kunst ook steeds functioneel. Het moet verder gaan dan het esthetische, het aangename, het conceptueel analytische, het interessante. Kunst moet de kijker beroeren, moet een plaats hebben in het leven van de mens en een bijdrage leveren aan de innerlijke toestand van de kijker. ‘Functioneel’ mag hier niet begrepen worden in de zin van nutgericht, maar veeleer in de oeroude betekenis van het religieuze ritueel.<sup>155</sup> Kunst is voor hem een manier om ‘meer te weten’, een wijze om ‘*the Mysteries*’ van het leven te ervaren. Door middel van de kunst kan een manier gezocht worden om hiermee om te gaan, zonder er per sé een oplossing voor te vinden. Kunst moet de ‘*Why*’ vragen stellen, en soms zijn die

---

<sup>151</sup> VIOLA, Bill. In ‘*Putting the whole back together. Bill Viola in conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer.*’ In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) ‘*Bill Viola.*’ Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 144

<sup>152</sup> Ibid. p. 151

<sup>153</sup> Ibidem

<sup>154</sup> Ibid. p. 146

<sup>155</sup> Ibid. p. 155

vragen op zich al belangrijker dan de antwoorden.<sup>156</sup>

Aldus functioneert kunst voor Viola in dezelfde zin als religie, omdat het je verbonden doet voelen met iets dat groter is dan jezelf, iets dat je overstijgt, een groter geheel, een inbedding in een gemeenschap en geschiedenis. En het zijn deze zaken die de postmoderne wereldburger zo hartstochtelijk mist, misschien zonder het zelf te beseffen. Het einde van de Grote Verhalen betekende het verlies van een houvast, en het ligt in de artistieke 'missie' van Viola besloten om de toeschouwer de mogelijkheid van een houvast te bieden. Zijn kunst vormt aldus een religieus tegenwicht voor het verlies aan inhoud van de hedendaagse kunst én voor de uitgeholde dogma's van de katholieke kerk en het huidige christendom. Zijn kunst functioneert *"in the original sense of religion."*<sup>157</sup>

Vraag blijft in hoeverre het publiek hier ook ontvankelijk voor is. In een tijd waarin de kunstenaar zichzelf niet meer *au sérieux* lijkt te mogen nemen, waarin ironie en zelfkritiek hoogtij vieren, en het belang van de kunst *an sich* meer en meer in vraag wordt gesteld, kan het geen verbazing wekken dat de doelbewuste spiritualiteit van Viola niet door iedereen even positief onthaald wordt. Zo schreef Janneke Wesseling naar aanleiding van Viola's overzichtstentoonstelling te Amsterdam in '98: *"Waar gaat het werk van Viola eigenlijk over? Over dood en leven; maar dat is geen antwoord. Alle kunst gaat over dood en leven... Zijn thematiek is zo algemeen en allesomvattend dat alle diepte eraan is ontnomen. Veel van zijn werk is net zo oppervlakkig als het sentimentele liedje The Circle of Life uit de Disneyfilm The Lion King."*<sup>158</sup> In dezelfde periode verklaarde Edwin Carels: *"Zijn thematiek is namelijk die van een hele troep amateurkunstenaars: het universele, het kosmische, het transcendente. En dat uitgedrukt met de meest klassieke beelden..."* en verder: *"Collectief mediteren vergt een zekere discipline, en die valt in een museum moeilijk af te dwingen."*<sup>159</sup>

Een aantal critici achten het medium video *an sich* niet gepast voor religieuze

---

<sup>156</sup> VIOLA, Bill. In *'Putting the whole back together. Bill Viola in conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer.'* In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) *'Bill Viola.'* Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 148

<sup>157</sup> Ibid. p. 156

<sup>158</sup> WESSELING, Janneke. *'Bill Viola lijdt aan zelfoverschatting.'* NRC Handelsblad, 26 sept. 1998

<sup>159</sup> CARELS, Edwin. *'Bill Viola: lunapark voor new agers.'* De Financieel-Economische Tijd, 26 sept. 1998

contemplatie en geschikt om Viola's intenties waar te maken. Zo noteerde Charles Darwent naar aanleiding van Catherine's Room: *"Things have changed in the 500-odd years between Piero and Bill, not least in the way we consume our images. The making of a pre-della panel inspired (and continues to inspire) a kind of awe in the viewer which the making of an LCD screen just does not do. Merely grafting the one onto the other isn't going to rekindle that awe. When Viola does this most slavishly, the results are so kitsch as to make you blush."*<sup>160</sup>

Bovendien is het opmerkelijk hoe Viola's hooggespannen spirituele doelstellingen een schril contrast vormen met de oorspronkelijke opdracht die videokunstenaren zich stelden in de jaren zeventig: om de kunst uit haar ivoren toren te bevrijden door de aandacht te vestigen op alledaagse gebeurtenissen, gewone mensen, het kleine detail.<sup>161</sup> Via het steeds populairder medium van televisie en video trachtten ze vooral een groter publiek te bereiken, en de kunst tot buiten de grenzen van het museum te brengen.<sup>162</sup>

Hoewel de onderwerpsmaterie van Viola alsook zijn vormelijke strategieën in sterke mate afwijken van de willekeur, de speelsheid en de anarchistische noot die vele videokunstenaren van zijn generatie kenmerkt, wil ook hij zijn kunst wél zo ver mogelijk verspreiden. Hieruit volgt een bijzondere paradox. Daar de kunst terug in directe verbintenis gebracht moet worden met het leven van de mens binnen een gemeenschap, poogt Viola de sacralisatie van zijn werk eigenlijk zoveel mogelijk teniet te doen. Een groot gedeelte van de video's die hij gemaakt heeft, zijn *on line* consulteerbaar<sup>163</sup> en op dezelfde sites kunnen videobanden besteld worden. Zijn video's worden zelfs in de meeste filialen van Fnac en in diverse musea verkocht. Aldus onttrekt hij zich als kunstenaar aan het besloten elitarisme van de contemporaine kunstscène.

---

<sup>160</sup> DARWENT, Charles: 'Speed is not of the Essence.' The Independent on Sunday, London, 26 oktober 2003, p. 8 in Janet McKenzie, MCKENZIE, Janet. 'Bill Viola. The Passions.' Op: <http://www.studio-international.co.uk/new-media/viola-passions.htm>

<sup>161</sup> WALTHER, Ingo F. 'Kunst van de 20ste eeuw.' Keulen, Taschen, 2005. p. 609

<sup>162</sup> Ibidem

<sup>163</sup> O.a.: [www.billviola.com](http://www.billviola.com); [www.sfmoma.org](http://www.sfmoma.org); [www.dia.org/exhibitions/billviola](http://www.dia.org/exhibitions/billviola)

De religieuze dimensie in zijn werk is duidelijk, maar daarnaast moet dus ook vastgesteld worden dat Viola meewerkt aan de ontheiliging van de kunst *an sich*. Hoewel hij dus in eerste instantie ingeschreven zou kunnen worden in de traditie van de Romantici en de verregaande sacralisatie van de kunst die daaruit is voortgekomen, lijkt Viola toch een andere weg te bewandelen. De transcendente dimensie die Viola zoekt, moet niet voorgesteld worden in de vorm van een hiernamaals, een paradijs, hemel of hel. De transcendentie is niet voorbij dit leven gelegen, maar juist in dit leven. Het enige wat we moeten doen om het te vatten, is onze ogen openen en ontvankelijk zijn voor de waarde ervan.

Daar de religie in de achttiende eeuw verworden was tot uitgeholde clichés en dogmatische formules, werd op zoek gegaan naar een substituut in de vorm van de kunst. Nu de hedendaagse kunst verworden is tot betekenisloze herhaling, vormeloze concepten en ironische *spielerei*, is Viola op zoek gegaan naar een nieuwe betekenis en inhoud voor de kunst. De inhoud mag dan religieus zijn, de betekenis is veel verregaander.

Als ik in De Pont rondwandelen, moet ik niet meer zoeken naar *Catherine's Room*. Niet per sé omdat ik weet waar het werk hangt, maar omdat er stevast een groep bezoekers rond geschaard staat. En ze blijven staan gedurende de achttien minuten die de *loop* in beslag neemt. Want na de ervaring voelt men zich daadwerkelijk gelouterd. Het vormt een confrontatie met de manier waarop we de 'momenten' van dit leven consumeren, de manier waarop heel ons leven een aaneenschakeling geworden is van ogenblikken die directe bevrediging moeten schenken, maar eigenlijk nooit een gefundeerde voldoening lijken te betekenen. De innerlijke volheid die *Catherine's Room* representeert en ook bij de kijker teweeg brengt, biedt een tegenwicht voor de ondraaglijke leegte en lichtheid waaruit ons leven zo dikwijls lijkt te bestaan. Viola vult die op met poëzie.

De eindigheid van het leven die in *Catherine's Room* benadrukt wordt, confronteert ons met datgene wat we heel ons leven uit de weg proberen te gaan: het besef van onze eigen sterfelijkheid. Door het verlies van het geloof en daarmee het gemeenschapsgevoel van de *communio*, door de teloorgang van tradities en een bindend fundament, houden wij zo angstvallig vast aan ieder moment in dit leven

omdat we niets anders lijken te hebben dan dit leven. En door ieder moment zo te cultiveren en ten volle te consumeren, creëren we de roes die ons doet geloven in onze eigen onsterfelijkheid. Viola ontucht, maar zijn poëzie biedt troost.

Aldus vormt zijn kunst misschien een illustratie van die soort kunst waar Nietzsche zijn hoop op gevestigd zag. Nietzsche was geen liefhebber van kunst die een religieus hiernamaals bejubelde of politieke heilsverwachtingen opvoerde, daar dit ook slechts een vorm van nihilisme was. Voor hem lag de waarde van de kunstenaar in zijn liefde voor het leven, voor deze wereld, en voor hun eigen zintuigen. De Romantici wendden zich af van een uitgeholde religie, en gebruikten al hun zintuigen om zich op de wereld rondom te richten alwaar zij de bron van het absolute meenden te traceren. Viola wendt zich af van een uitgeholde gesocialiseerde kunst daar het leven zelf te heilig en waardevol is om eraan voorbij te gaan, in de zintuigelijke realiteit vindt hij de bron van iedere waarachtige religiositeit.

En hiermee vormt zijn kunst een invulling van de artistieke waarde die ook De Mul vooropstelt wanneer hij stelt: *“Als zodanig kan de kunst de hoeder zijn van onze fragiele eindigheid... Wat we nodig hebben, is een kunst die de liefde voor het leven bezingt en ons tegelijkertijd doordringt van de kwetsbaarheid en onherhaalbaarheid ervan. Alleen zo'n kunst verdient een leven na haar dood.”*<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> DE MUL, Jos. 'Kunstzinnige Kruistochten.' In NRC Handelsblad Cultureel Supplement, 2 april 2004. p.3





## 6. *Romantische thema's en motieven*

*"It is often difficult to know whether we are dealing with an unbroken survival of Romantic traditions into the later 19th century or with almost a conscious revival... The question is the same in dealing with many 20th century artists some of whom are aware that they are paying homage to the Romantic masters, most of whom perpetuate Romantic motifs without any awareness of historical precedent."*

*Robert Rosenblum*<sup>165</sup>

De Romantici zochten in de natuur een hernieuwde spiritualiteit als tegenwicht voor de achterhaalde dogma's en tradities van de Kerk. De goddelijkheid en het absolute trachtten zij te traceren in natuurlijke fenomenen van de zintuiglijke wereld rondom. Het verheven pantheïsme dat hieruit werd geboren, kan niet los gezien worden van de polarisering tussen natuur en cultuur die zich in toenemende mate begon te manifesteren in het Romantische gedachtegoed. De cultureel beschaafde mens ging op ging naar het oer-ware, dat gelegen was in de natuur waar de kunstenaar de goddelijke dimensies poogde te herontdekken die onttrokken waren aan de gesecculariseerde maatschappij en die hij terugvond in de ongetemde krachten van de bergen, de zee, de overweldiging van het heelal, het geweld van de elementen.

De verheerlijking van de natuur vormde een vluchtroute die gepositioneerd kan worden naast een oriëntalistisch exotisme en een nostalgisch verlangen naar een geïdealiseerd verleden, thematische motieven die een manifestatie vormden van het escapisme dat zo kenmerkend is voor de Romantici. In de kunst zochten ze een manier om te ontsnappen aan hun beperkte aardse bestaan waarin zij voortdurend geconfronteerd werden met de overheersing van een koelbloedige ratio, een steeds meedogenlozer kapitalisme, de verloedering van de natuur door de expansie van de stad met haar benauwende consumptiedrang, verval van zeden en het beangstigende voortschrijden van de moderne tijd. Hieruit volgde tevens de uitgesproken sociaal kritische mentaliteit dat een dominante grondhouding zou vormen binnen de Romantische beweging.

---

<sup>165</sup> ROSENBLUM, Robert. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko.*, London: Thames&Hudson, 1975. p. 129

Om een adequate vergelijking mogelijk te maken tussen Bill Viola en de Romantici, is een analyse van de Romantische thema's en een toetsing aan Viola's werk onontbeerlijk. Door de grote verscheidenheid aan beeldende motieven, die grotendeels voortkomt uit het streven van de kunstenaars naar een individuele stijl en beeldende authenticiteit is het echter een ijdele hoop een volledige invulling te kunnen bieden van het gehele spectrum aan onderwerpsmaterie, alsook de bijhorende doelstellingen en inhoudelijke omkadering. Veelal wordt immers ook niet van een Romantische stijl verhaald, maar eerder van een gedachtegoed. Dit impliceert dan ook een groter belang van het achterliggende artistieke concept dan de daadwerkelijke beeldende uitvoering.<sup>166</sup>

Ik zal mij dan ook vooral richten op de meest dominante thema's van de Romantische kunst die een doorwerking hebben gekend tot in de hedendaagse beeldcultuur en waarvan het werk van Bill Viola tevens een expliciete illustratie vormt. Voor deze analyse heb ik ook geopteerd mij te beperken tot die motieven die constituerend zijn voor *Catherine's Room*, daar de beeldtaal en het onderwerpsdomein van Viola's oeuvre op zich te uitgebreid en gediversifieerd zijn om in een enkele thesisverhandeling volledig te doorgronden.

De thema's die ik zal behandelen zijn achtereenvolgens: de natuur, het verleden en de menselijke psyche. In de analyse van ieder thema heb ik eenzelfde structuur proberen aan te houden om een duidelijk overzicht te bewaren. Telkens zal ik dieper ingaan op de betekenis van het thema voor de Romantici zelf alvorens Viola's opvattingen eromtrent te verduidelijken. Tenslotte heb ik gepoogd de vergelijkende bevindingen te concretiseren en toe te passen op *Catherine's Room*.

---

<sup>166</sup> VAUGHAN, William. 'Romantic Art.' London, Thames&Hudson, 1978. p. 17

## 6.1. Natuur

### 6.1.1. Romantiek

Zoals betoogd, zochten de Romantici hun toevlucht in de natuur om daar de goddelijke bevoegenheid te herontdekken die zij in de gesecculariseerde wereld zo tekort schoten. In een brief aan zijn moeder omschreef Thomas Moore (1779-1825) de hernieuwde natuurervaring in treffende bewoordingen:

*"I felt as if approaching the very residence of the Deity; the tears started into my eyes; and I remained, for moments after we had lost sight of the scene, in that delicious absorption which pious enthusiasm alone can produce. We arrived at the New Ladder and descended to the bottom. Here all its awful sublimities rushed full upon me. My whole heart and soul ascended toward the Divinity in a swell of devout admiration, which I never before experienced."*<sup>167</sup>

Eén van de voornaamste innovaties van de Romantici is er dan ook in gelegen dat zij erin geslaagd zijn de natuur op te hevelen tot een nieuw soort religie. Daarbij hebben zij het landschap van een status weten te voorzien die tot dan toe enkel aan de historieschilderkunst voorbehouden was.<sup>168</sup> Voordien werd al wel erkend dat de natuur aan de emoties kon appelleren, maar toch werd steeds de imitatieve waarde vooropgesteld. De Romantici daarentegen zullen de natuurlijke fenomenen afbeelden als manifeste uitdrukking van hun eigen visioenen en innerlijke gevoelstoestand, en wendden zich bovendien tot de ongerepte natuur omdat daar een verloren onschuld én spiritualiteit teruggevonden zou kunnen worden.

Doorman betoogt dat het concept van de natuur en vooral het 'natuurlijke' in het algemeen eigenlijk het ruggenmerg van de Romantiek vormde.<sup>169</sup> Dit biedt dan ook een verklaring voor hun belangstelling voor termen als 'onschuld' en

---

<sup>167</sup> DOWDEN, Wilfred S. 'The Letters of Thomas Moore.' I, Oxford, 1964, p.46-77. In: ROSENBLUM, Robert. 'Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko.', London: Thames&Hudson, 1975. p. 19-20

<sup>168</sup> BROWN, David Blayney. 'Romanticism.' London&New York: Phaidon, 2001. p. 123

<sup>169</sup> DOORMAN, Maarten. 'De Romantische Orde.' Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2004. p. 18

'ongereptheid', die nog steeds onlosmakelijk verbonden zijn met onze beschouwing van de natuur. "Wanneer wij immers door een bos wandelen, dan doen wij dat anders dan de achttiende-eeuwse burger, en ook anders dan de bosjesman. Als de westerse mens door een bos loopt, dan gaat hij op in de natuur, dan ervaart hij een onbestemd gevoel van verheffing of geestelijke rust, van zuivere lucht en gezondheid. Sinds de Romantiek wandelt hij door het bos, in plaats van er hout te sprokkelen, te jagen of te sluipen."<sup>170</sup>

#### 6.1.1.1. De natuur als morele bron van onschuld

Hoe evident deze ziens- of zijnswijze in het omgaan met onze natuurlijke leefwereld voor ons ook mag lijken, voor de Romantici betekende het een omwenteling in gedachtegoed die een impact zou hebben op hun hele artistieke denken. Chateaubriand (1768-1848) verklaarde dat het landschap in staat was dromen te verwekken en een intellectuele en morele gesteldheid in zich droeg.<sup>171</sup> Rousseau en zijn volgelingen verhieven de natuur tot de enige morele gids voor de mens, een bron van onschuld en waarheid die aan de moderne maatschappij ontbrak. De opvatting dat de cultureel onwikkelde mens zijn onschuld en goedheid verloren was, was zeker niet nieuw. Rousseau, met zijn mythe van de *noble savage*, was echter de eerste die erin geloofde dat deze oorspronkelijke staat van de mens in de natuur hervonden zou kunnen worden.<sup>172</sup> Vanuit deze filosofische ondertoon zullen de Romantici zich ook richten op het kind als thematisch subject, dat als vehikel werd beschouwd van een primaire onbedorven mysterie in de natuur.

#### 6.1.1.2. De natuur als evocatie van het sublieme<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> PETERS, Peter. 'Lopen in Schuberts Winterreise. Geboorte van de reis en de romantische wandelaar.' In: Hollands Maandblad, 1998-6/7, jg.40, nr.607-608, p. 5-13. In: DOORMAN, Maarten. 'De Romantische Orde.' Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2004. p. 11

<sup>171</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 127

<sup>172</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 27

<sup>173</sup> Zie ook supra: 5.3.1. *Het sublieme*, p. 70

Essentieel in de natuurervaring van de Romantici was de invloed van Burke die met zijn *'Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful'* een categorisatie schonk van alle natuurlijke fenomenen die in staat waren het sublieme<sup>174</sup> te evoceren en hierbij adjectieven includeerde als het uitgestrekte, mysterieuze en onbekende, waardoor de natuur niet langer enkel gewaardeerd werd om haar schone kwaliteiten, maar vooral om haar emotieve krachten die in staat waren de menselijke toestand tot in haar diepste nerven te beroeren en alzo te appelleren aan het esthetische kenvermogen van de toeschouwer.<sup>175</sup>

De notie van het sublieme was geen vondst van de Romantici. De klassieke auteur Longinus (ca. 213 – 273) had de term reeds gehanteerd in de betekenis van het mysterieuze effect van overdonderende schoonheid, waardoor de ideale neo-platoonse vormen een tastbare gestalte verkregen op aarde. Het sublieme verschaft aldus de dichtst mogelijke benadering van het Goddelijke. Waar Longinus echter nog zuiver religieus geïnspireerd was, zou de theorie van Burke de secularisatie van het sublieme betekenen. Zijn aanpak was meer psychologisch en humanistisch van aard, daar hij in de sublieme ervaring de mogelijkheid erkende om de meest extreme gevoelens van de menselijke toeschouwer teweeg te brengen: liefde en haat, opgewekt door aantrekkingskracht of afkeer. Aldus werd het schone verkregen door aantrekkelijke objecten, het sublieme door objecten met afstotende kwaliteiten.

Zo verwerd het opwekken van afkeer tot een nieuwe toegangsweg om het absolute en oneindige te bereiken, en dus een mogelijke vervulling van hun verscheurende *Sehnsucht*. Het vormde een toegang tot datgene wat *in se* onkenbaar werd geacht. De Romantische evocatie van het sublieme was dan ook altijd een ontdekkingstocht naar datgene wat verheven was boven de menselijke beheersing, het verbeeldingsvermogen of het logisch begrip van de kunstenaar en toeschouwer.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Zie supra: 5.2. *Romantiek. Het altaar in de bergen*, p. 65

<sup>175</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 128

<sup>176</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 17

### 6.1.1.3. *De natuur als revelatie van het goddelijke mysterie*

Aldus ontwikkelde zich een artistieke mentaliteit waarbij de natuur op een meer visionaire wijze benaderd werd en aangegrepen als een domein waar aspecten van het goddelijke mysterie, het menselijk lot en verloren gewaande oerkrachten getraceerd konden worden. Binnen deze tendens moet het werk van een kunstenaar als Caspar David Friedrich ingeschreven worden, daar hij getuigt van die Romantische zoektocht de devotionaliteit van de religie te situeren in de vorm van de natuurlijke fenomenen rondom.<sup>177</sup> De contemplatieve houding die met deze landschappen werd opgewekt, zou in staat zijn de traditionele rituelen van de misdienst te vervangen en inzicht te bieden in het sublieme. Wanneer ingespeeld werd op meer detaillistische elementen van de natuur, dan verkregen deze veelal een symbolische lading toebedeeld waarbij in de bloem, het dier of de zon de essentie van de bovennatuurlijke mysteries en het goddelijke getraceerd kon worden. Vanuit deze natuurbeschouwing, die een zeer verregaande invloed zou hebben op het gehele mens- en wereldbeeld van de Romantici, zou de kunst stilaan de functie van de religie beginnen overnemen.<sup>178</sup>

De religieuze bevlogenheid die vele Romantici aanvankelijk kenmerkte, zou echter evolueren naar een meer gesecculariseerde natuurdevotie die volledig zou beginnen afwijken van het traditionele kerkelijke beeldidoom. Waar Friedrich bijvoorbeeld aanvankelijk nog een altaar of kruis integreerde, zou hij deze uiteindelijk volledig laten wegvallen om de natuur voor zich te laten spreken.<sup>179</sup>

### 6.1.1.4. *Natuurmystiek*

---

<sup>177</sup> Zie supra: 5.2. *Romantiek. Het altaar in de bergen*, p. 65

<sup>178</sup> ROSENBLUM, Robert. Op Cit. p. 47

<sup>179</sup> Ibidem

De Romantische periode kende ook een sterke heropleving van de natuurmystiek wat vooral in het werk van William Blake en Philipp Otto Runge een expliciete uitwerking heeft gekend. Zowel Blake als Runge slaagden erin een eigen iconografisch systeem uit te bouwen dat moest leiden tot een persoonlijke beleving van het kosmische mysterie en alzo een antwoord zou bieden op het verzwakte vertrouwen in het christendom.<sup>180</sup> Hun emblematische constructies waren gebaseerd op een kosmologische visie die niet primair vertrok vanuit empirische observatie, maar vertrouwde op concepten, spirituele fenomenen en symbolen geboren in de eigen geest en ziel. Hiermee wilden zij vooral de illusionistische en imitatieve kunst van de achttiende eeuw tenietdoen en een evenwicht hervinden tussen de eigen primaire zintuigen, emotieve instincten en de irrationele geest.<sup>181</sup> De specifieke natuurlijke elementen die zij integreerden in hun systeemopvattingen, moeten in deze context beschouwd worden als de microscopische uitdrukking van een allesomvattende macrokosmos, waardoor hun werk steeds getuigt van een polarisatie tussen het empirische en het abstracte, het specifieke en het universele.<sup>182</sup> Hierbij vormde de kunst dus de verzoening tussen beide, tussen het absolute en het eindige.

Hun stijl wordt door Rosenblum vergeleken met die van de Middeleeuwse miniaturisten<sup>183</sup>, en bij hun opzet lieten zij zich ook veelal leiden door pre-Renaissance inspiratiebronnen. Zo bestudeerde Runge de geschriften van de zeventiende-eeuwse Duitse mysticus Jacob Boehme en ontleende daaraan de conceptie dat bloemen in staat zijn verschillende menselijke toestanden te symboliseren. Zij vormen dan ook de allegorische basis van zijn meest ambitieuze werk, *Die Zeiten* (1808-1809) (afb.26), dat als een manifeste uitdrukking van de Romantische natuurmystiek beschouwd wordt en tevens een illustratie levert van de typisch Romantische bezorgdheid omtrent de levenscyclus van de mens dat in het symbool van de bloem, met haar overgang van knop naar verwelking, prominent tot uiting kon komen.<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> ROSENBLUM, Robert. Op Cit. p. 41

<sup>181</sup> Ibid. pp. 41-44

<sup>182</sup> Ibid. Op Cit. p. 45

<sup>183</sup> Ibid. Op Cit. p. 43

<sup>184</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 136

#### 6.1.1.5. *Levenscyclus*

Deze thematiek spreekt ook sterk uit het werk van Friedrich voor wie het gegeven van de levenscyclus een obsessie vormde dat in verschillende symbolische verhullingen terugkeert in zijn gehele oeuvre.<sup>185</sup> Zo zou zijn *Die Lebensstufen* (1818) (afb.27) initieel gezien kunnen worden als een zeventiende-eeuws maritiem genrestuk, maar in het licht van de Romantische intenties waarmee het geconcipieerd werd, moet het beschouwd worden als een uitdrukkelijke allegorie van de verschillende fases van het menselijk bestaan, wat verbeeldt wordt in de uitwerking van de personages van jeugd over volwassenheid naar ouderdom. De beelden op het voorplan vinden een echo in de schepen die naar de eeuwige horizon voeren, waar het menselijk lot in de handen van God gelegd zal worden.

Zoals het motief van het schip in dit werk een centrale rol krijgt toebedeeld als symbool van het menselijk lot, zo illustreert *Eiche im Schnee* (1829) (afb.28) hoe Friedrich erin slaagt een complexe allegorie van een verloren verleden en de hoop op vernieuwing, gestalte te geven in de vorm van één natuurmotief, een dode Duitse eik, die brutaal gekapt is maar reeds de eerste tekens vertoont van de nieuwe lentebloei. Aldus evoceert Friedrich in één boom een heel mensenleven.<sup>186</sup>

#### 6.1.1.6. *Pathetic Fallacy*

Hieraan kan het concept van de '*pathetic fallacy*' gelieerd worden, dat door John Ruskin (1819-1900) geïnitieerd werd in zijn '*Modern Painters*'<sup>187</sup> en waarmee bedoeld werd op '*het toeschrijven van menselijke gevoelens aan niet-menselijke objecten.*' Hieruit spreekt de idee dat de natuur in staat is menselijke emoties uit te drukken, of anders, dat we haar levensloze vormen kunnen bezielen met onze eigen gevoelens en inzichten.<sup>188</sup>

---

<sup>185</sup> ROSENBLUM, Robert. Op Cit. p. 23

<sup>186</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 141

<sup>187</sup> RUSKIN, John. '*Modern Painters.*' (1844-1860) III, Chapter XII. In: COOK, E.T. en WEDDERBURN, Alexander, ed.. '*The Works of John Ruskin.*' London, 1904, pp. 201-220. In ROSENBLUM, Robert. '*Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko.*' London: Thames&Hudson, 1975 p.142

<sup>188</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 151



Wanneer Romantische kunstenaars aldus dezelfde organische objecten in hun werk integreerden als de zeventiende eeuwse artiesten dat deden in hun barok stilleven, dan zou dit geïnterpreteerd moeten worden vanuit een zeer verschillend perspectief. De bloemen en planten die in de oudere schilderkunst wel een prominente of iconografisch geladen positie innamen, zouden pas door de Romantici voorzien worden van een expliciet symbolische lading die de reflectie van een goddelijkheid of mythische zielentoestand veronderstelde, en in staat geacht aan de diepste menselijke gevoelens te appelleren.<sup>189</sup> Dikwijls werden natuurlijke fenomenen op microscopische schaal uitvergroot en bovendien volledig geïsoleerd weergegeven om de empathie van de toeschouwer en de intensiteit van de beleving te verhogen. Waar voordien de sfeerschepping primeerde, werd de kijker voortaan geconfronteerd met een allegorische invulling van de natuurmotieven waardoor hij gedwongen werd tot een emotionele reflectie omtrent het afgebeelde en zijn eigen verhouding daarmee.<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> ROSENBLUM, Robert. Op Cit. p. 49

<sup>190</sup> Ibidem

### 6.1.2. Bill Viola

Voor Viola vormt de thematiek van de natuur een sleutelconcept dat doorheen zijn gehele opus een essentiële en betekenisvolle positie heeft ontvangen.

Het natuurlijke landschap is een dominant motief geweest in werken als *Chott-el-Djerid (A portrait in light and heat)* of *Hatsu Yame (First Dream)*. Hierbij stond vooral een oriëntalistische dimensie voorop terwijl in een werk als *The Reflecting Pool* de natuur als autonoom landschap is opgevoerd en opgevat als een mogelijkheid tot versmelting met de personages die zich erin bevinden. Viola lijkt geen voorkeur te hebben voor een specifiek klimaat of ecologische ruimte. Ook de Californische woestijn waar hij zelf woont of de Canadese bergen zijn sinds geruime tijd belangrijke inspiratiebronnen, wat *Room for St. John of the Cross* bijvoorbeeld illustreert. In de keuze van zijn natuurconcept en klimatologische omgeving, wordt hij vooral geleid door het gevoel te kunnen delen in een aura van onzekerheid, desoriëntatie en onbekendheid.<sup>191</sup>

Eén van de eerste video's die hij maakte, *Wild Horses*, juxtaposeert streng opgeleerde met wilde paarden die vrij in de natuur leven, en wisselt deze beelden af met prehistorische grottekeningen tot alles in elkaar overvloeit om uiteindelijk geheel op te lossen.<sup>192</sup> Het onderzoek naar een primair dierlijk bewustzijn dat nog in éénieder van ons aanwezig is, vormt ook de leidraad achter *I do not know what it is I am like* (1986) en moet gekaderd worden in Viola's bezorgdheid aangaande de polarisering tussen natuur en cultuur die steeds sterker lijkt te worden in de geïndustrialiseerde technocratisch georganiseerde samenleving van de twintigste eeuw.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> SYRING, Marie Luise. 'The way to transcendence – or the temptation of St. Anthony.' In SYRING, Marie Luise (ed.). *Bill Viola, Unseen Images.* Tentoonstellingscatalogus. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, Madrid, Genève, London, 1994. p. 27

<sup>192</sup> KUSPIT, Donald. 'Deconstructing Presence.' In: LONDON, Barbara. (ed.) *Bill Viola, Installations and Videotapes. October 16, 1987 – January 3, 1988* Tentoonstellingscatalogus. New York: The Museum of Modern Art, 1987. p. 68

<sup>193</sup> SYRING, Marie Luise. Op Cit. p. 25

### 6.1.2.1. *Natuur versus Cultuur*

De polarisering tussen natuur en cultuur neemt in Viola's ideologie eenzelfde gedaante aan als in die van de Romantici, wat door zijn medium echter nog veel explicieter tot uiting gebracht kan worden dan de Romantische kunstenaars dit konden met een enkel schildersdoek. Doorheen de confrontatie tussen industriële of materialistische beelden en ongerepte natuurlandschappen maakt Viola de kijker nadrukkelijk bewust van het ecologische onevenwicht waarmee de huidige westerse samenleving worstelt, maar al te dikwijls de ogen voor tracht te sluiten.<sup>194</sup> Misschien omdat het een bekommernis is waaraan we al zo lang gewend zijn – sinds het ontstaan van de Moderne Wereld, in het tijdperk van de Romantiek – en die bovendien onze individualistische denkpatronen te boven lijkt te gaan. Toch is deze bezorgdheid een primordiaal constituerende factor in het artistieke gedachtegoed van Viola, die niet steeds even expliciet aan bod komt maar het werk ook in meer subtiele verbeeldingen kan infiltreren, zoals *Catherine's Room* illustreert. Aldus vindt Viola reeds een directe aansluiting bij de Romantici in die zin dat ook hij zoekt naar een oplossing voor de toenemende kloof tussen natuur en cultuur, en als kunstenaar de roeping heeft de toeschouwer bewust te maken van deze discrepantie die heel onze leefwereld determineert.

Door de scheiding van natuur en cultuur, alsook door de loskoppeling van lichaam en geest, een denkwijze gebaseerd op het dualisme van Descartes en nog steeds determinerend voor ons gehele mens- en wereldbeeld, is volgens Viola een diepgaande verstoring van het menselijk wezen opgetreden.<sup>195</sup> *“For the ancient Greeks, the question was what was alive and what was not, what is imbued with psyche. For modern science, the question has become what has mind, what does not. This narrowing down of parameters to the realm of thought, specifically human thought, makes possible an attitude that divides and separates ourselves from nature and from our total beings, leading to disastrous consequences. It can allow nature to be exploited and abused. Animals can be eliminated, slaughtered, and*

---

<sup>194</sup> SYRING, Marie Luise. Op Cit. p. 25

<sup>195</sup> VIOLA, Bill. In *Putting the whole back together. Bill Viola in conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer.* In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) *Bill Viola.* Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 138

*even tortured with no moral consequences, or at least within no ritual framework.”<sup>196</sup>*

Viola wil in zijn werk aantonen hoe het basismodel van de mens gebaseerd en ingebed is in de natuur. Daar de essentie van de natuur primordiaal rond leven, proces en verandering draait, vindt in de levensloop van de mens ook een proces plaats, een evolutie van *sedimentatie*. Hierbij worden de ervaringen van de mens in lagen opeengestapeld zodat de innerlijke natuurlijke kern, het diepste onbewuste en primair instinctieve, langzaamaan bedekt wordt door het rationele van de moderne wereld waarin hij leeft, de ratio van de ontwikkelde geest en de aangeleerde logica die constituerend zijn voor zijn dagelijkse bewustzijn. Naarmate de tijd verstrijkt wordt aldus het onbewuste vertroebeld, maar het gaat nooit verloren. En hoewel heel onze cultuur en ons onderwijssysteem de bewuste geest als het allerhoogste aanschouwen, acht Viola het de bestemming van ieder kunstwerk om de onbewuste kern van de mens te bereiken, *‘the deep submerged layers of the self.’<sup>197</sup>*

#### 6.1.2.2. Pantheïsme

De expliciete opvoering van de natuur in zijn werk, alsook zijn eigen zoektocht naar die sites in de wereld die het best zijn eigen gedachten, ideeën en gevoelens zouden uitdrukken, moeten beschouwd worden als een queeste naar zelfkennis en naar de natuurlijke mythische origine van de mens.<sup>198</sup> In de natuur meent Viola zichzelf te herkennen<sup>199</sup> en door het opnemen van de natuur als nadrukkelijk motief acht hij ook de toeschouwer in staat zichzelf te zien als deel van de

---

<sup>196</sup> VIOLA, Bill. *‘Interview with Jörg Zutter.’* In SYRING, Marie Luise (ed.). *‘Bill Viola, Unseen Images.’* Tentoonstellingscatalogus. Düsseldorf, Stockholm, Madrid, Genève, London. 1994. pp. 104-105

<sup>197</sup> VIOLA, Bill. In *‘Putting the whole back together. Bill Viola in conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer.’* In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) *‘Bill Viola.’* Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 144

<sup>198</sup> LAUTER, Rolf. *‘The Passing: Remembering the present, or pain and beauty of being.’* In SYRING, Marie Luise (ed.). *‘Bill Viola, Unseen Images.’* Düsseldorf, Stockholm, Genève, London, 1994. p. 67

<sup>199</sup> MONTOLIO, Celia. *‘The unspoken language of the body.’* In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) *‘Bill Viola.’* Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 184

fenomenologische wereld, als element in het kosmische, in het grotere geheel van het *zijn*.<sup>200</sup>

In de natuur kunnen we weer in contact treden met de oorspronkelijke natuurlijke ritmes - die we verloren zijn door het tempo van de moderne samenleving - en kunnen we onze eigen subjectiviteit projecteren in de ecologische omgeving waarin we vertoeven. Daar wordt onze verbondenheid als mensen duidelijk gemaakt en ontstaat het inzicht dat wij allen dezelfde biografie delen. We hebben allemaal dezelfde basis, hetzelfde begin en einde. Aldus brengt Viola een confrontatie tot stand tussen de *internal states of being* en de externe wereld. Vanuit deze optiek vormt de natuur een uitbreiding van de menselijke geest. Celia Montolio spreekt in dit verband van een *metaforisatie* van de natuur en een vorm van pantheïsme dat sterk aan Spinoza reminisceert.<sup>201</sup>

Christopher Knight betoogt dat deze conceptie van de natuur een zeer nauwe aansluiting kent bij de Romantiek, maar dat een zekere discrepantie niet ontzien kan worden. De elementaire krachten die de Romantische schilder in de wereld van de natuur lokaliseerde, zijn door Viola overgebracht naar de innerlijke wereld van de kijker. Waar de Romantici vooral uitgingen van een escapistisch verlangen zich te identificeren met de wereld *daarbuiten*, hanteert Viola de natuur als middel om zich te identificeren met de wereld *hierbinnen*. Aldus vormt de natuur een tweevoudig strijdmiddel tegen de toenemende vervreemding van de mens in de moderne samenleving, de vervreemding ten aanzien van zijn oorspronkelijke natuur alsook van zijn innerlijke wezen, aldus Knight.<sup>202</sup>

Maar was dit ook niet de intentie van de Romantische kunstenaar? Als Rousseau in de natuur de verloren onschuld van de moderne mens meent te onderkennen, dan doelt ook hij op de primaire oorsprong, het onbewuste wezen dat in de natuur nog wel aanwezig is maar waarmee de mens het contact verloren is. De Romantici

---

<sup>200</sup> LAUTER, Rolf. Op Cit. p. 67

<sup>201</sup> MONTOLIO, Celia. Op Cit. p. 184

<sup>202</sup> KNIGHT, Christopher. 'The Theater of Memory. A palpable dream.' In ZEITLIN, Marilyn A. (ed.). 'Bill Viola, Survey of a decade'. Houston: Contemporary Arts Museum, 1988. p. 19

die zich hierop baseerden waren niet louter escapistisch van intentionaliteit maar zochten ook een manier om zichzelf te hervinden in de natuur.

Om dezelfde redenen hadden zij zoveel aandacht voor het kind als beeldend motief. Viola hangt eenzelfde ideologie aan wanneer hij in *Silent Life* (1979) een serie pasgeboren baby's in hun ziekenhuisbedjes portretteert. Het kind vormt hierbij – net zoals de natuur – een morele bron van onschuld. Het kind staat dichterbij de primaire onbewuste kern van zijn menselijk wezen, daar hij nog aan het begin staat van zijn *sedimentatie* proces en nog niet bedolven is onder lagen ratio en geïstitutionaliseerd bewustzijn.

#### 6.1.2.2. *Levenscyclus*

In deze video wordt tevens gewag gemaakt van het gedeelde besef van de polariteit tussen leven en dood die in het ziekenhuis voor éénieder zo manifest aanwezig is. Aldus wordt een referentie gemaakt naar het thema van de levenscyclus dat voor Viola een even dominant motief vormt als voor de Romantici. Veelal vormt de natuur hierbij het middel bij uitstek om 'the personal journey from birth, death, to rebirth'<sup>203</sup> weer te geven, getuige *The Reflecting Pool* (afb.19) of *Catherine's Room*. Wanneer wij immers in confrontatie worden gesteld met de natuurlijke kosmos, het grotere geheel waarvan wij slechts een microscopisch detail vormen, worden wij ons pas bewust van onze eigen sterfelijkheid, onze onbeduidendheid en de kostbare tijd die we in de wereld mogen doorbrengen.

#### 6.1.2.3. *Het Sublieme*

Zelf beschrijft Viola hoe de intensificatie van dit besef bij hem optreedt naar aanleiding van zijn ervaringen in de Californische woestijn. "The power of the desert is that it reduces the size and the importance of the individual, until you're just a little black speck. The senses seem ridiculously inept at dealing with an

---

<sup>203</sup> MALSCH, Friedemann. 'Global Allegories. The process of symbolic encoding in Bill Viola's videotapes.' In PÜHRINGER, Alexander. (ed.), Salzburg: Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 202

*environment that's so overwhelmingly greater. Death is everywhere; you are aware of your mortality... What happens for me, when I get outside of the man-made world in that dramatic a way is that I have experiences that up until that point I had identified with art and what art should do for my life.*"<sup>204</sup>

Reminiscenties naar de sublieme natuurbeleving van de Romantici lijken niet veraf te zijn. Het wekt dan misschien ook geen verbazing als Viola zijn eigen kunst laat inschrijven in de traditie van het sublieme, in die zin dat *subliem* begrepen wordt als de representatie van iets dat de grenzen van het menselijk voorstelbare overstijgt.<sup>205</sup> Voor Viola gaat het niet noodzakelijk om een hogere waarheid, daar hij evenzeer streeft naar het stellen van de juiste vragen als het beantwoorden ervan. Het betreft de onvatbare krachten die achter ons leven schuilen, die datgene overstijgen wat mensen kunnen benoemen en controleren, datgene wat ons rationele denkvermogen te boven gaat.<sup>206</sup> Deze bewoordingen herinneren onvermijdelijk aan de terminologie van Kant waar deze spreekt over het sublieme als de kracht van de kunst om het menselijke verstand en verbeeldingsvermogen uit te dagen en zo een transcendente ervaring te evoceren.<sup>207</sup>

Aldus pretendeert Viola, in navolging van de Romantici, met zijn kunst een geseclariseerde sublieme ervaring te evoceren. En zijn intenties worden blijkbaar ook waargemaakt, getuige de reacties van toeschouwers en theoretici. Zo stelt Deirdre Boyle: "*What he creates is so unlike the commonplace experience of art or television today that one finds oneself, confronted by such work, in just as unfamiliar and disorienting a state of anxiety as our Paleolithic forbears must have endured deep inside their caves. Instead of providing consumable art objects or entertaining diversions, Viola creates new art rituals which render the modern world spiritually significant. In them, he extends the mythic invitation to join the hero's*

---

<sup>204</sup> VIOLA, Bill. In LONDON, Barbara. *'The poetics of light and time.'* In LONDON, Barbara. (ed.). *'Bill Viola, Installations and Videotapes. October 16, 1987 – January 3, 1988.'* New York: The Museum of Modern Art, 1987. p. 20

<sup>205</sup> VIOLA, Bill. In *'Putting the whole back together. Bill Viola in conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer.'* In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) *'Bill Viola.'* Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 149

<sup>206</sup> Ibidem

<sup>207</sup> DE MUL, Jos. *'Het Romantische Verlangen in (post) moderne kunst en filosofie.'* Rotterdam: Ad Donker, tweede druk 1991. Oorspronkelijke uitgave: Rotterdam: Faculteit der Wijsbegeerte, Erasmus Universiteit, 1990. pp. 12-13

*perilous quest for knowledge of self and being, a journey of birth, death and rebirth that is fraught with the potential for psychic violence and disorientation. Our reward for enduring the “dark night of the soul” that is at the core of every Viola work is an experience of unity, wholeness and being.”*<sup>208</sup>

In *'Piercing to our inaccessible, inmost parts. The Sublime in the work of Bill Viola.'*<sup>209</sup> onderzoekt Cynthia Freeland de evocatie van het sublieme in het werk van Bill Viola. Hierbij specificeert zij de notie van het sublieme met betrekking tot de videokunst naar drie essentiële criteria: (i) de presentatie van iets zo extreem en overweldigend (ii) dat het een 'gap' of onderbreking van het medium betekent, waardoor een (iii) diepgaande morele reactie van de kijker wordt geëvoceerd. Deze criteria kunnen bijvoorbeeld toegepast worden, aldus Freeland, op *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* (afb.10) daar het een beeld levert dat de ogen zo ontstelt dat het ons losmaakt van alle vooronderstellingen van wat gezien en uitgebeeld kan worden, of wat het betekent om te 'zien' op zich. Het werk heeft bovendien morele dimensies omdat het vraagt om een herdenken van algemene noties als reizen of doelen, en aldus ons hele wereldbeeld in twijfel trekt. Dezelfde analyse criteria hanteert Freeland voor *The Passions* cyclus, en uiteindelijk komt zij tot het besluit dat het werk van Viola in meer dan één opzicht aan de eisen van het sublieme beantwoordt zoals het begrip oorspronkelijk door Burke en Kant geformuleerd werd.

#### 6.1.2.4. *Natuurmystiek*

Hoewel Viola de kunst aanziet als een equivalent van religie, is de sublimiteit van zijn natuurervaring wel gesecculariseerd te noemen. Veel meer dan naar het goddelijke te zoeken in de natuur, meent hij er de reflectie van zijn innerlijke visioenen en menselijke oerwezen te kunnen ontwaren. Vanuit deze optiek vormt zijn natuuropvatting een contemporair antwoord op de natuurmystiek van kunstenaars als Runge en Blake. Ook zij streefden naar een persoonlijke

---

<sup>208</sup> BOYLE, Deirdre. *'Bill Viola's Phenomenology of the Soul.'* In ZEITLIN, Marilyn A. (ed.). *'Bill Viola, Survey of a decade.'* Houston: Contemporary Arts Museum, 1988.p. 9

<sup>209</sup> FREELAND, Cynthia. *'Piercing to our inaccessible, inmost parts. The Sublime in the work of Bill Viola.'* In TOWNSEND, Chris (red.) *'The Art of Bill Viola.'* London: Thames&Hudson, 2004. pp. 25-34



religiebeleving waarbij de natuurlijke fenomenen van essentieel belang waren in hun beeldidoom. Viola hangt eenzelfde kosmologische visie aan en heeft zich tevens laten inspireren door verscheidene mystici als Meister Eickhardt, Hildegard Von Bingen en William Blake zelf.

En net zoals voor de Romantici, vormt de integratie van specifiek natuurlijke elementen voor Viola de microscopische incorporatie van een allesomvattende macrokosmos. *“Viola’s world picture is founded on the notion of an originally harmonic whole in which the relational entity of man/nature is an essential part and unites active and receptive forces in dynamic equilibrium.... The organic overall structure (macrocosm) becomes tangible in each of its individual structural elements (microcosm).”*<sup>210</sup>

Rolf Lauter (1952, Mannheim) trekt in zijn analyse van *Migration* dan ook een treffende vergelijking tussen Viola’s waterdruppel en het graankorreltje van Blake. *“To see the world in a grain of sand...”*<sup>211</sup> In een notitieboek van '77 citeerde Viola zelf de vertaling van een gedicht van Mahmud Shabistari (dertiende eeuw) dat eenzelfde gedachte behelst:

*“Know the world is a mirror from head to foot  
A world dwells in the heart of a millet seed  
In the wing of a gnat is the ocean of life  
In the pupil of the eye a heaven  
What though the grain of the heart be small  
It is a station of the Lord of both worlds to dwell therein.”*<sup>212</sup>

#### 6.1.2.5. *Pathetic Fallacy*

Deze bewoordingen – de hemel in een pupil zien, de hele wereld in een zaadje - herinneren tevens aan het concept van de *pathetic fallacy* zoals ze voor het eerst

---

<sup>210</sup> LAUTER, Rolf. Op Cit. p. 67

<sup>211</sup> Ibidem

<sup>212</sup> Mahmud Shabistari, 13<sup>e</sup> E. Bill Viola Note '77. In VIOLA, Bill. *Reasons for knocking at an empty house. Writings 1973 – 1994.* London: Thames & Hudson / Anthony d'Offay Galery, 1995. p. 42

verwoord en uitgebeeld werd door de Romantici. Bij toetsing aan bepaalde werken van Viola lijkt de term niet ongepast. De idee dat natuurlijke fenomenen menselijke emoties kunnen uitdrukken of bezield kunnen worden met een menselijk inzicht of intuïtieve kracht, spreekt bijvoorbeeld uit een werk als *The Theater of Memory* (afb.24). De dode boom die alle aandacht van de installatie krijgt wordt hier tweevoudig aangewend. Enerzijds fungeert de boom om het proces van het geheugen te mobiliseren, het vormt een poëtische weergave van het menselijk brein waarin de lampionnetjes het opflakkeren van lang vervlogen herinneringen uitbeelden. Anderzijds is de boom beladen met tijdloze metaforen als symbool van vruchtbaarheid, leven en de kennis van goed en kwaad.<sup>213</sup> Uit het geïsoleerde motief van de boom spreekt een landschap van betekenis.

En dit kan gelden voor vele van de specifieke natuurelementen die met regelmaat opgevoerd zijn in Viola's werk. Zo vormen de primaire elementen water en vuur de conceptuele basis van *The Crossing* (1991) (afb.12-13) , waar Viola afwisselend opgaat in een vlammenzee en een stortregen. In Viola's laatste creatie *Tristan&Isolde* (2005) (afb.13-14) zijn zij op symbolische wijze geïntegreerd in het hele werk. Ook *The Reflecting Pool* (afb.19) en *Hatsu Yame (First Dream)* incorporeren water als de verbeelding van de primaire bron van het leven en het brandende zonlicht als verrijkte verbeelding van licht dat het innerlijk bewustzijn kan versterken.<sup>214</sup> Het motief van de vis in laatstgenoemde video verwordt tot een symbool van creatieve potentie en het geloof in hergeboorte.<sup>215</sup> In *I do not know what it is I am like* wordt de figuur van de kunstenaar en zijn innerlijke gevoelswereld veruitwendigd in de artefacten die hem omringen aan zijn schrijftafel – een open vrucht als symbool van zijn creatieve kracht en intuïtie, een sissende kat als symbool van zijn artistieke passie.<sup>216</sup>

Aldus herinneren de integratie van natuurlijke details in Viola's werk aan twee manifest Romantische noties. De *pathetic fallacy* treedt op in het werk daar hij aan bepaalde natuurelementen menselijke gevoelens ophangt, zoals in *The Theater of Memory* of laatstgenoemde *I do not know what it is I am like*. Daarnaast

---

<sup>213</sup> BOYLE, Deirdre. Op Cit. p.10

<sup>214</sup> Ibid. p. 40

<sup>215</sup> Ibidem

<sup>216</sup> SYRING, Marie Luise. Op Cit. p. 23

incorporeert het detaillistische natuurlijke motief ook voor Viola de gehele absolute macrokosmos. Net zoals ieder menselijk individu in zijn innerlijke natuurlijke kern de gehele wereld draagt. Zo vormen de meest natuurlijke, ongerepte staat van het individu of het microscopische organische detail ook voor Viola de toegang tot het absolute. Zijn kunst beantwoordt in die hoedanigheid ook aan de Romantische verwachtingen van de verzoening tussen het particuliere en oneindige.

### 6.1.3. Catherine's Room

Hoewel *Catherine's Room* de toeschouwer een zicht biedt op een besloten ruimte die gedomineerd wordt door een menselijk gecultiveerde aanwezigheid, is de natuur nadrukkelijk geïntegreerd in de cyclus. De geringe grootte van het raam in de kamer en de slechts gedeeltelijke zichtbaarheid van de boomkruin lijken het belang ervan enkel te versterken. Ook de detaillering en afzondering van de symbolisch geladen lelies doen het motief manifest in het oog springen en trekken de aandacht nadrukkelijk naar zich toe door hun simpliciteit en bescheiden opstelling.

Ook al zijn vergelijkingen met de Hollandse genreschilderkunst, de Renaissance symboliek of de Vlaamse Primitieven niet geheel misplaatst daar bijvoorbeeld het motief van de witte lelie een traditioneel symbolisch geladen gegeven is waarop ook Viola's inspiratiebron Di Bartolo zich inspireerde, zou toch betoogd kunnen worden dat Viola's integratie van de natuur in *Catherine's Room* begrepen kan worden vanuit een Romantische context. Wanneer immers Viola's bedoelingen duidelijk zijn, dan kan gesteld worden dat hij niet enkel streeft naar een intellectuele reflectie omtrent de natuurlijke elementen in zijn werk, maar evenzeer een transcendente ervaring beoogt die de toeschouwer op een directe emotionele wijze zou treffen.

De polarisering tussen mens en natuur, die voor de Romanticus een primordiale bekommernis was, wordt uitdrukkelijk gemanifesteerd door de gesloten ruimte waarin Catherina zich bevindt. Dit ruimtelijk concept leidt tevens tot de temporele scheiding tussen de menselijke en de natuurlijke tijd. De scheiding tussen de particuliere ritmes van de dagelijkse bezigheden en het universele ritme van de kosmos, *Nature Time*.<sup>217</sup> Aldus incorporeert de natuur de gave om ons als toeschouwer te wijzen op het grotere geheel, op de metafysische dimensies van het menselijk bestaan die heel ons wezen bepalen maar waar we geen oog voor hebben door de artificiële ritmes van de moderne tijd die wij ons eigen hebben gemaakt. In de natuur wordt het individuele bestaan overstegen en zien we de

---

<sup>217</sup> YOUNGBLOOD, Gene. 'The Reflecting Pool.' In ZEITLIN, Marilyn A. (ed.). 'Bill Viola, Survey of a decade.' Houston: Contemporary Arts Museum, 1988. p. 25

inbedding van iedere mens in de universele dimensies van de natuur, daar we geconfronteerd worden met de basistrekken van ons aller leven. Begin, midden, einde. Lente, zomer, herfst, winter. Ochtend, middag, avond, nacht. Geboorte, leven, dood. Zo zien wij in de natuur de gezamenlijke biografie van ons allen weerspiegeld. En hoewel het besef van onze sterfelijke natuur beangstigend kan zijn, schuilt er ook een suggestie van *redemption* in het werk, van een eeuwige terugkeer waardoor het einde weer gelieerd wordt aan het begin.<sup>218</sup>

De ruimte van Catherina's eenzaamheid *daarbinnen* wordt via het uitzicht op de natuur *daarbuiten* verbreed en krijgt een inbedding in een hogere kosmische gemeenschap. Zoals betoogd is van escapisme niet echt sprake. Doorheen de confrontatie met de natuur vindt een intensificatie van het menselijke wezen en een verinnerlijking van de toeschouwer plaats, waardoor wij weer in contact kunnen treden met ons diepste wezen, de blanke pit die bedolven maar nooit verloren gaat onder de sedimentatie vanuit de gecultiveerde buitenwereld. Zo beantwoordt Viola aan de Romantische zoektocht naar de verloren onschuld die in de natuur rondom gevonden kan worden.

De boom verschijnt als *pathetic fallacy* daar zij beladen wordt met ons eigenste gevoelswezen. In haar groei en sterven zien wij de reflectie van ons eigenste leven. In de bloei van haar bloesems herkennen we onze eerste verliefdheid, in het vallen van haar bladeren de melancholie die ons op donkere avonden overvalt. Aldus neemt de boom de gedaante van het leven zelf aan. Daarenboven vormt de particuliere boom de incorporatie van de gehele oneindige kosmos. Hij behelst leven en dood, de essentie van het bestaan. De boom wordt het centrum van de wereld, net zoals éénieder het centrum van de kosmos in zijn binnenste draagt. Als een boom geïsoleerd wordt weergegeven, zoals de mens, wordt hij geconcentreerd op zichzelf, reflectief, in ontwikkeling, strevend naar God. De levende boom, symbool van vruchtbaarheid en leven, impliceert '*becoming*'.<sup>219</sup> De dode boom, ontdaan van zijn gebladerte in de donkere nacht, zoals hij gestalte krijgt in het vijfde luik van *Catherine's Room*, is simpelweg. De dode boom is tijdloos, hij heeft een '*permanence of being*' gevonden. Het proces van groei en

---

<sup>218</sup> YOUNGBLOOD, Gene. Op Cit. p. 25

<sup>219</sup> BOYLE, Deirdre. Op Cit. p.10

sedimentatie is afgesloten. De dode boom wordt niet langer, hij is niet langer onderworpen aan de grillen van de wind, het voortschrijden van de seizoenen. En hierin schuilt een immanente kracht, *'the knowledge of timeless being'*.

Doorheen Viola's kunst wordt deze kennis teweeg gebracht in ons eigen bewustzijn en voltrekt zich de verzoening met onze eigen sterfelijkheid.<sup>220</sup> Aldus kan de esthetische ervaring ons in een zodanige contemplatieve houding tot onze eindigheid plaatsen, dat we deze eindigheid daadwerkelijk transcenderen.<sup>221</sup> En hiermee zou Viola erin kunnen slagen die sublieme ervaring te evoceren zoals de Romantici het bedoeld hadden.

---

<sup>220</sup> BOYLE, Deirdre. Op Cit. p. 10

<sup>221</sup> DE MUL, Jos. Op Cit. pp. 6-7

## 6.2. Verleden

### 6.2.1. Romantiek.

De Romantici waren geobsedeerd door het verleden. Zij waren begeesterde collectioneers en antiquairs, steeds op zoek naar oude documenten, antieke snuisterijen en relictten uit hun persoonlijke of collectieve geschiedenis. Hoewel een soortgelijke verzameldrang en eenzelfde eerbied voor het aura van roest of patina van alle tijden is geweest, waren de emotionele intenties die de Romantici dreven van een nieuwe oorsprong. Zij beschouwden de artefacten uit het verleden niet slechts als curiositeiten of rariteiten, maar als “*vehicles of imaginary engagement with past ages.*”<sup>222</sup>

#### 6.2.1.1. *Geschiedenis als episch panorama*

In de Romantische perceptie was het verleden als een episch panorama dat zich uitstreckte over alle grenzen van tijd en ruimte. Hierin hadden zij geen specifieke voorkeur voor bepaalde tijdsperioden of culturele stijlen. Ieder tijdperk was slechts een deel van de smeltkroes waaruit zij naar believen konden putten voor hun eigen artistieke concepten; zowel de Middeleeuwen, de Prehistorie en de Klassieke kunsten achten zij hierin een gelijke waarde toe.<sup>223</sup> Deze inclusieve ingesteldheid zou door de Romantische artistieke verwezenlijkingen ook een verdubbeling van de horizon van Europa betekenen aangezien vanaf nu de gehele erfenis van de mensheid een opwaardering genoot. De vroegere denigrerende houding tegenover de kunstproductie van de Middeleeuwen en de ophemeling van de Klassieke Oudheid werd hiermee een halt toegeroepen. Iedere historische stijl, gebeurtenis, gegeven werd voortaan beschouwd in haar eigen specifieke temporele en culturele context, en het heden was de erfgename van ieder tijdperk dat haar voorafgegaan was.<sup>224</sup> Dit impliceerde tevens dat het heden niet langer superieur beschouwd moest worden aan het verleden, want zij was steeds schatplichtig aan de historische basis waaruit zij voortkwam. Van een stijgende progressieve

---

<sup>222</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 199

<sup>223</sup> Ibid. p. 198

<sup>224</sup> Ibidem

ontwikkeling zoals verdedigd door de Verlichte denkers, kon dan ook geen sprake meer zijn.<sup>225</sup>

Daarenboven werd het verleden aangegrepen als een escapistische vluchtroute waardoor zij in haar verheerlijking naast de natuurconceptie van de Romantici gepositioneerd kon worden. De geschiedenis werd bestudeerd en geliefd vanuit een nostalgische hunkering naar een verleden dat puurder en ongerepter, beter was dan de moderne wereld waarin de Romantische kunstenaar vertoefde. Een wereld gedreven door snelheid, vervluchting, kapitalisme en industrialisatie, een samenleving waarin iedere spiritualiteit ten koste moest gaan van het seculaire materialisme van de moderne tijd. In het verleden gingen de Romantici aldus op zoek naar de genezing en inspiratie die zij in hun eigen tijd niet meer konden vinden.<sup>226</sup>

#### 6.2.1.2. *Democratisering van het verleden*

De idealisering van het verleden doorheen de aanbidding van vergane helden of de ophemeling van glorierijke daden van de voorvaderen was geen Romantische uitvinding. Het vormde zelfs de kern van de Classicistische historieschilderkunst waar de Romantici zich tegen verzetten. Maar de Romantici hadden andere doeleinden in het opvoeren van hun historische connotaties. Het geschiedkundig perspectief werd uitgebreid naar het leven van de gewone mens, de dagelijkse gebeurtenissen, de taal van het volk.<sup>227</sup> Waar de achttiende-eeuwse historieschilderkunst exemplarisch en universeel moest zijn en vooral de klemtoon legde op de kloof tussen het onderwerp en de toeschouwer, daar zou de Romantische conceptie van de geschiedenis gedemocratiseerd worden. Het onderwerp moest vertrouwd zijn aan de toeschouwer, de kunstenaar moest geloofwaardige realisaties neerzetten van mensen en feiten.<sup>228</sup> Alzo kon een verbintenis aangegaan worden met de doden, met verloren tradities die doorheen het heden gecontinueerd konden worden naar de toekomst. Naast de wijziging in

---

<sup>225</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 198

<sup>226</sup> Ibid. p. 207

<sup>228</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 199-200



onderwerpsmaterie, zouden kunstenaars zich ook specifiek historiserende stijkenmerken gaan toe-eigenen, waardoor de illusie ontstond dat hun werk niet enkel een evocatie van het verleden beoogde maar er een werkelijk artistiek relict van was.<sup>229</sup>

### 6.2.1.3. *Het verloren geloof van de Middeleeuwen*

De term 'romantiek' was geen uitvinding van de achttiende eeuw. Zij werd reeds gehanteerd om de poëzie van de Middeleeuwen aan te duiden, de hoofse 'romances'. Deze hadden echter nooit veel appreciatie genoten bij kunstenaars en schrijvers daar de emotionele expressie en verbeeldende associaties te sterk uitgesproken waren om binnen het domein van de kunsten aanvaardbaar te zijn. Sinds de Renaissance duidde de term dan ook op 'alles dat wild en fantastisch was, op de meest vrijgevochten verbeelding'.<sup>230</sup> De aanduiding van de eerste 'Romantische' kunstenaars moet dan ook vrij letterlijk geïnterpreteerd worden. De gebroeders Franz (1768-1831) en Johannes Riepenhausen (1789-1860) zouden de thematiek van de Middeleeuwse romances aangrijpen in hun kunst, en hun cyclus *Leben und Tod der St. Geneviève* (1806) (afb.29) werd als eerste werk binnen de beeldende kunsten beschreven als 'in een Romantische stijl' geconcipieerd te zijn.<sup>231</sup>

Reeds in hun benaming kenden de Romantici dus een associatie met en een fascinatie voor de Middeleeuwen. De romances zouden snel een symbool worden voor al diegenen die klassieke regels en gevestigde smaak wilden vervangen door verbeeldingskracht, originaliteit en enthousiasme. De Middeleeuwse kunst, de kleurrijke manuscripten, de primitieve stijl en Gotische ruïnes werden zo populair dat een ware *medieval revival* plaatsgreep.<sup>232</sup>

Deze fascinatie werd echter ook gedreven door de zoektocht naar een hernieuwde spiritualiteit, een besef van de teloorgang van gemeenschappelijke tradities en de

---

<sup>229</sup> Ibid. p. 199

<sup>230</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 13

<sup>231</sup> Ibid. p. 15

<sup>232</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 100

noodzaak van een religiositeit die de contemporaine dogma's van de Kerk kon overstijgen. In de Middeleeuwen meenden de Romantici deze authentieke spiritualiteit te onderkennen. Blake vond in de Gotiek een spiritualiteit die hem inspireerde tot openlijke herinterpretaties van Middeleeuwse vormen in specifieke christelijke themata. Friedrich had een voorliefde voor de Gotische ruïnes die hij in zijn landschappen integreerde als symbool van de verloren glorie en religieuze bevlogenheid van het Duitsland waarin hij leefde.<sup>233</sup>

Het meest illustratief echter is het werk van de St. Lucas Broeders en de Nazareërs, die zich zowel door de esthetische als spirituele idealen van de Middeleeuwen lieten inspireren en de Duitse en Italiaanse kunst van de vijftiende en zestiende eeuw als voorbeeld voor hun eigen werk namen. Kenmerkend zijn de archaïsche stijl, de intimiteit en de vrome sfeer wat bijvoorbeeld in *Shulamit und Maria* (1811) van Franz Pfors (1786-1812) (afb.30) duidelijk is.<sup>234</sup>

Theoretisch lagen de werken van een aantal prominente auteurs aan de basis van de Romantische hang naar de Middeleeuwen. Illustratief is de poëtische bevlogenheid van Novalis (1772-1801) die een visie van Europa beschreef dat eengemaakt was door een gemeenschappelijk christelijk geloof, een terugkeer naar de tradities, naar de eerste oorsprong van de religie.<sup>235</sup> Friedrich Schlegel hield een pleidooi voor de navolging van de Middeleeuwse kunst en de puurheid van haar christelijke geloofsbelijdenis, en hij had een sterke bewondering voor de stijl van de vroege Italiaanse en Noordelijke kunstenaars. Deze appreciatie was vooral gebaseerd op de simpliciteit van de composities, de helderheid van de tekening, de pure relaties en kleurvlakken.<sup>236</sup>

#### 6.2.1.4. *Het fragment*

De kwaliteiten die Schlegel vernoemt, wekken enigszins verbazing daar zij niet aansluiten bij de Romantische zin van het transcendente, het mysterie of het goddelijke.<sup>237</sup> Eenzelfde opmerking zou kunnen gelden voor *Leben und Tod der St. Geneviève* van de gebroeders Riepenhausen, een werk dat Schlegel vooral trof

---

<sup>233</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 230

<sup>234</sup> Ibid. p. 224-225

<sup>235</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 109

<sup>236</sup> Ibid. p. 110

<sup>237</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 110

door het evocatieve potentieel van de gravures, en niet door de formele perfectie of stilistische acutaressse. De lijntekening vormde voor hem de picturale benadering van poëzie. Het fragmentarische was vanuit deze optiek beter in staat om het absolute geheel te evoceren en te symboliseren dan een imitatief geheel dat zou zijn. Niet alle onderdelen van de gravure zijn volledig uitgewerkt, maar herleid tot een essentiële compositie die de aandacht vestigt op de details die van belang zijn voor de esthetische ervaring en devotonele beleving van het werk.<sup>238</sup>

Het 'fragment' vormde een specifiek stijlkenmerk van de Romantische kunst. Vanuit hun verlangen naar het absolute kunstwerk kwam immers het besef van de principiële onvoltooibaarheid ervan. Tegenover de gesloten eenheid van het klassieke kunstwerk plaatsten zij aldus de open vorm van het fragment.<sup>239</sup> Theoretisch kwam de Romantische voorliefde voor het fragment voort uit de verwachtingen die gesteld werden aan het kunstwerk dat de uitbeelding van het oneindige in het eindige was.<sup>240</sup>

#### 6.2.1.5. *Eclectisme en pluralisme*

Volgens Schlegel waren het dan ook de kwaliteiten van het fragmentarische en de openheid die ontbraken aan de perfecte organische vormen van de Klassieke kunst. In navolging van de nieuwe ontwikkelingen in de historieschilderkunst zouden bepaalde klassiek opgeleerde kunstenaars zich voortaan ook gaan richten op andere stijlperiodes waarbij een zeker eclectisme in onderwerpskeuze en stijlkenmerken niet ontzien kan worden.<sup>241</sup> Een werk als Gottlieb Schicks (1776-1812) *Het Offer van Noah* (1805), balancerend tussen de Hoge Renaissance idealen en die van Poussin, illustreert bovendien hoe ook de meer Classicistische idealen in staat waren het gevoel van devotie te evoceren dat in de contemporaine schilderkunst zo zeldzaam geworden was.<sup>242</sup> Het Romantische eclectisme was

---

<sup>238</sup> Ibid. pp. 16-17

<sup>239</sup> DE MUL, Jos. Op Cit. p. 11

<sup>240</sup> BEIERWALTES, W., 'Einleitung.' in: F.W.J. SCHELLING, *Texte zur Philosophie der Kunst*. Stuttgart 1982. p. 9, In DE MUL, Jos. *'Het Romantische Verlangen in (post) moderne kunst en filosofie.'* Rotterdam: Ad Donker, tweede druk 1991. Oorspronkelijke uitgave: Rotterdam: Faculteit der Wijsbegeerte, Erasmus Universiteit, 1990. p. 11

<sup>241</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 110

<sup>242</sup> Ibid. p. 111

verantwoord daar de kunstenaars het verleden als een episch panorama beschouwden. Maar in hun artistieke keuze kan niet echt van willekeur gesproken worden. Zij hadden een voorliefde voor bepaalde periodes zoals de Middeleeuwen, vooral om de geest en de bezieling die uit de werken sprak. Daarnaast moet opgemerkt worden dat zij een eclectische stijl niet beschouwden als een afbreuk aan de individuele originaliteit of authenticiteit van het kunstwerk. De kunstenaar kon zijn genialiteit en talent ook tonen in de juiste keuze en coherente combinatie van verschillende stijlelementen.<sup>243</sup>

#### 6.2.1.6. *Het einde van de geschiedenis*

Dikwijls werden binnen de Romantische historiserende schilderkunst overeenkomsten opgeheveld tussen vroegere gebeurtenissen en het eigen tijdperk. Beschavingen die ooit ineengestort of verdwenen zouden zijn, verkregen zo profetische dimensies, zoals *The decline of the Carthagian Empire* (1817) van J.M.W. Turner (1775-1851) illustreert.<sup>244</sup> Aldus impliceerden de historische taferelen ook contemporaine relevantie of leverden ze voorspellingen voor de toekomst.<sup>245</sup> En die voorspellingen waren veelal apocalyptisch van aard, getuige *The Bard* (1817) (afb.31) van John Martin (1789-1854). De uitbeelding van de keltische bard die door de legers van Napoleon naar de ondergang gedreven wordt, was niet slechts een geschiedkundig tafereel. Het leverde een illustratie van de Romantische conceptie van “*the last man*”, de laatste mens van de geschiedenis. Een geschiedenis waarvan het einde, volgens de Romantici, ook reeds in het verschiet lag.<sup>246</sup>

---

<sup>243</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 232

<sup>244</sup> Ibid. p. 243

<sup>245</sup> Ibid. p. 245

<sup>246</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 248-250

## 6.2.2. Bill Viola.

*“Every moment, every place, every material, every style and every historical period belong to everyone. The key to our inheritance is not in the appearance of the image, but in the use that determines the value of it.”*

*Bill Viola*<sup>247</sup>

### 6.2.2.1. (Post)Moderne context

Als de Romantische eisen van innovatie en experiment in beschouwing genomen worden, dan lijkt hun hang naar geschiedkundige tradities en de toe-eigening van historische stijlen enigszins verwonderlijk. Wie komt immers vooruit als hij voortdurend achteruitkijkt? Toch vonden de Romantische kunstenaars een gulden middenweg tussen de eis van vernieuwing en het belang van traditie, door juist uit die culturele erfenis te putten die voordien veelal verwaarloosd was of ondergeschikt bevonden, en door de historische bronnen aan te wenden voor hun eigen specifieke doeleinden, voor hun vernieuwde gedemocratiseerde of profetische kijk op de geschiedenis.

De ambivalentie van de Romantische houding<sup>248</sup> ten aanzien van het verleden heeft een diepgaande impact gehad op de gehele ontwikkeling van de twintigste-eeuwse kunst. Kenmerkend voor het Modernisme was het geloof in de radicaal nieuwe aanvang wat een breuk met het verleden en een manifest vooruitgangsoptimisme impliceerde. Hieruit volgde tevens de utopische hoop op een paradijselijke toekomst en het almachtige potentieel van het menselijke subject.<sup>249</sup> Tegenover de Modernistische vernieuwingsdrang staat echter de fundamentele scepsis van het Postmodernisme ten aanzien van een mogelijke nieuwe aanvang. Het Postmodernisme behelst een onontkoombaarheid van de tradities en de erkenning van het verleden als de fundamentele basis van iedere cultuur.<sup>250</sup> Umberto Eco (1932, Bologna) stelde: *“The Postmodern reply to the modern consists of recognising that the past, since it cannot really be destroyed*

---

<sup>247</sup> VIOLA, Bill. 'Interview with Jörg Zutter.' In SYRING, Marie Luise (ed.). *Bill Viola, Unseen Images.* Tentoonstellingscatalogus. Düsseldorf, Stockholm, Madrid, Genève, London. 1994. p. 100

<sup>248</sup> Zie supra: 2.2.1. *Het Romantische verlangen*, p. 26

<sup>249</sup> DE MUL, Jos. Op Cit. p. 17-18

<sup>250</sup> Ibid. p. 19

*because its destruction leads to silence, must be revisited.*”<sup>251</sup> Het Postmodernisme vormt hierbij het reddende ironische antwoord omdat de hooggespannen idealen van het Modernisme en de Romantische *Sehnsucht* niet realiseerbaar bleken te zijn. Omdat tradities niet uitgewist kunnen worden. Omdat iets nooit uit het niets kan ontstaan.

Bij de Postmoderne opwaardering van het verleden ontbreken echter heldere criteria; de geschiedenis wordt beschouwd als een bonte collectie gebeurtenissen en stijlen – inclusief het Modernisme - waaruit vrijblijvend en willekeurig kan worden geput.<sup>252</sup> Hieruit zijn dikwijls ironische onverschilligheid maar ook doelbewuste en betekenisvolle artistieke reminiscenties naar het brede veld van de kunstgeschiedenis. *“Mixing of categories and genres became the style of the 1970s Postmodernism in all the arts. In this era of eclecticism the past was consulted (and plundered), lovingly revived (and ridiculed). Often it was hard to tell whether the artist was making a serious attempt at combining traditions, critically contrasting them, or was simply confused.”*<sup>253</sup>

Indien de Romantische ervaring van het verleden aldus beschouwd wordt als principieel ambivalent, oscillerend tussen vernieuwing en traditie, tussen hoop op een oneindige toekomst voor het menselijke subject en het besef van de eindigheid van de mens, dan kan hierin de kiem getraceerd worden van zowel de Modernistische en Postmodernistische kunstbeschouwing.<sup>254</sup> Zo wordt ook duidelijk hoe het Postmodernisme reeds latent aanwezig is in het Modernisme zelf, en hoe beiden steeds onlosmakelijk verbonden zullen zijn. Charles Jencks (1939, London) spreekt in dit verband van een Laat-Modernisme dat nooit volledig aan een einde zal komen. De drang naar vernieuwing en het losbreken uit het verleden zal blijven leven zolang technologieën veranderen, de jeugd wil rebelleren en modegrillen de consumptiemaatschappij bepalen. ‘Post’ moet ook niet noodzakelijk begrepen worden als ‘na het Modernisme’ maar veeleer als een tendens die

---

<sup>251</sup> ECO, Umberto. *‘Naschrift bij de Naam van de Roos.’* Amsterdam, 1984. p. 83. In DE MUL, Jos. *‘Het Romantische Verlangen in (post) moderne kunst en filosofie.’* Rotterdam: Ad Donker, tweede druk 1991. Oorspronkelijke uitgave: Rotterdam: Faculteit der Wijsbegeerte, Erasmus Universiteit, 1990p. 22

<sup>252</sup> DE MUL, Jos. Op Cit. p. 23

<sup>253</sup> JENCKS, Charles en KESWICK, Maggie. *‘Postmodernism. The new Classicism in art and architecture.’* London, Academy Editions, 1978. p. 22

<sup>254</sup> DE MUL, Jos. Op Cit. p. 27

zichzelf aan het einde van een bepaalde geschiedkundige ontwikkeling plaatst en zich in de positie bevindt om een panoramische blik op het collectief verleden te werpen en het te 'herweven'. Het open pluralisme en artistieke eclectisme dat hieruit is voortgekomen, vormt voor Jencks één van de grootste verwezenlijkingen van de kunst vanaf de jaren zeventig.<sup>255</sup> Hier kan echter aan toegevoegd worden dat dit pluralisme en eclectisme geen Postmoderne innovaties geweest zijn; de Romantici behelsden honderd jaar geleden reeds eenzelfde artistieke houding, zij het met een iets diepgaander *esprit de sérieux*. En ook zij voorspelden reeds het einde van de geschiedenis en de grote verhalen, doch hun hoop werd nog gevoed door de mogelijkheden die zij in hun kunst vonden. Bill Viola lijkt van eenzelfde geloof te getuigen.

#### 6.2.2.2. Traditie

Viola hecht een enorm belang aan de waarde van de traditie. In zijn kunst wil hij een midden houden tussen die traditie en de eisen van vernieuwing, want helemaal zonder tradities kunnen we niet. De geschiedenis vormt de voorwaarde voor de toekomst. Aldus vormt de traditie de voorwaarde voor vooruitgang. Voor Viola is de verwerping van de gemeenschappelijke tradities - zoals het sinds de Verlichting en het Modernisme op gang is gebracht - tot een serieus probleem geworden binnen de westerse samenleving, ook al was die verwerping *an sich* misschien ooit wel geoorloofd. De moderne kunst wilde helemaal opnieuw beginnen, men probeerde te scheppen vanuit een nulpunt maar dit is onmogelijk en bovendien ongeloofwaardig.<sup>256</sup> Wanneer hij doelbewust schilderijen, fragmenten ervan of oude kerkelijke vormen als de triptiek citeert, dan beoogt hij zich in te schrijven in de kunsthistorische tradities, niet op een ironische of reflectieve manier, maar uit eerbied en spirituele noodzaak.

'Geschilderde video's' als *The Greeting* (afb.15) of *The Quintet of the Astonished* (afb.16), respectievelijk gebaseerd op schilderijen van Pontormo en Hieronymus

---

<sup>255</sup> JENCKS, Charles en KESWICK, Maggie. Op Cit. p. 13

<sup>256</sup> VIOLA, Bill. 'Interview with Jörg Zutter.' In SYRING, Marie Luise (ed.). 'Bill Viola, Unseen Images.' Tentoonstellingscatalogus. Düsseldorf, Stockholm, Madrid, Genève, London. 1994. p. 99

Bosch, zijn geen *quotes of appropriated images*, maar nadrukkelijke referenten naar welbepaalde kunsthistorische en religieuze tradities. Zij vormen voor Viola de weerspiegeling van een cultureel wereldbeeld waarmee de toeschouwer zich kan identificeren. Hiermee kan de vervreemding van de mens ten aanzien van zijn eigen cultuur, medemens en geschiedenis mogelijk verholpen worden.<sup>257</sup>

Bovendien is Viola niet zozeer geïnteresseerd in de letterlijke overname van de schilderijen waarop hij zich baseert, maar wil hij veeleer de essentie eruit extraheren om ze in zijn eigen medium door te geven: *"The old pictures were just the starting point. I was not interested in appropriation or restain – I wanted to get inside these pictures... to embody them, to inhabit them, to feel them breathe. Ultimately it became about heir spiritual dimensions, not the visual form."*<sup>258</sup>

#### 6.2.2.3. *Geschiedenis als episch panorama*

Net zoals de Romantici, beschouwt Viola de geschiedenis als een episch panorama waaruit hij naar believen kan putten. Hierbij is hij niet echt bezorgd om de 'originaliteit' of 'authenticiteit' van een gegeven, een beeld of artefact. Zelf verklaart hij deze houding vanuit zijn Amerikaanse achtergrond, waar niets meer 'echt' is. Het enige wat echt Amerikaans te noemen is, is de *native culture* van de oorspronkelijke indianen en die is nu ook bijna volledig uitgewist. Alles in de Verenigde Staten is ingevoerd of gereproduceerd. Het hindert hem dan ook niet als een Spaans design naast een woning in Engelse Tudor stijl gebouwd wordt, of als Mozart speelt in de Japanse sushibar om de hoek. De vermenging van al deze culturele invloeden vindt hij normaal en inspirerend.<sup>259</sup> Hij denkt dat het vooral de Europeanen zijn die zich zorgen maken om deze evolutie, om deze eis van authenticiteit, en de crisis van representatie die hieruit gevolgd is. Maar *"the unique place of material culture in today's world is that, as a set of images, it is not*

---

<sup>257</sup> VIOLA, Bill. 'Interview with Jörg Zutter.' In SYRING, Marie Luise (ed.). *Bill Viola, Unseen Images.* Düsseldorf, Stockholm, Madrid, Genève, London. 1994.. p. 101

<sup>258</sup> WALSCH, John. (ed.) *The Passions.* Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2003. p. 199

<sup>259</sup> VIOLA, Bill. 'Interview with Jörg Zutter.' In SYRING, Marie Luise (ed.). *Bill Viola, Unseen Images.* Düsseldorf, Stockholm, Madrid, Genève, London. 1994. p. 99



*proprietary anymore. It is not national. It is the property of all – any time, any place, any material of style, any period in history.*<sup>260</sup>

Amerika is voor hem een diffuse cultuur, een zwevend amalgaam, een gebroken blik. Kenmerkend is dan ook het aanwezig zijn van vreemde cultuurschatten, wat bij uitbreiding van alle hedendaagse culturen gesteld zou kunnen worden. Viola heeft geen specifieke voorkeur voor een bepaalde tijdsperiode of cultuur, maar wil via zijn kunst een oproep doen om open te staan voor al het andere, het vreemde. Want ieder moment, iedere plaats, stijl en historische periode behoren toe aan iedereen. Het belang ligt niet in de authenticiteit of afkomst, maar in de wijze waar we als individuen met onze eigen historische erfenis omgaan.<sup>261</sup>

Volgens Viola is één van de grootste problemen van de huidige samenleving de overvloed aan informatie en de beeldenstroom die ons dagelijks tegemoet komt en waar we zelf weinig of geen controle over hebben. Al die beelden blijven in het innerlijke wezen van de kijker leven, ook al beseft hij het zelf niet. Het is de taak van de kunstenaar om hiermee om te gaan aangezien hij een *'image maker'* is, temidden van een ongeletterde gemeenschap. Hij is in staat om de toeschouwer op een bepaalde manier te laten 'kijken'.<sup>262</sup> Kijken als creëren. Kijken als intuïtief betekenis toekennen aan een beeld. Kijken zoals voorheen. *"Viewing the images in clouds, reading the tea leaves and coffee stains in cups, seeing the man or the rabbit or whatever in the moon, were common ways to read nature... meaning had a different meaning.*<sup>263</sup>

Aldus kan de betekenis van een kunstwerk wijzigen afhankelijk van onze perceptie ervan en de historische context waarin het beeld zich bevindt. Wanneer Viola oude schilderijen transponeert naar zijn eigen medium, wordt hij voortdurend geconfronteerd met noties van plagiaat of namaak die zijn inziens niet meer op hun plaats zijn. Hiermee wil hij niet noodzakelijk ingaan tegen noties van vernieuwing

---

<sup>260</sup> VIOLA, Bill. *'Interview with Jörg Zutter.'* In SYRING, Marie Luise (ed.). *'Bill Viola, Unseen Images.'* Düsseldorf, Stockholm, Madrid, Genève, London. 1994. p. 100

<sup>261</sup> Ibidem

<sup>262</sup> VIOLA, Bill. In CAMPBELL, Clayton. *'Interview with Bill Viola.'* Op: <http://www.resartis.org/index.php?id=95>

<sup>263</sup> VIOLA, Bill. *'Sight Unseen. Enlightened squirrels and Fatal experiments.'* In Tentoonstellingscatalogus. ARC Musée d'art moderne de la ville de Paris. 1984. p. 19

en experiment maar wil hij de betekenis van de artistieke 'ontdekking' alterneren naar de (re)creatie van iets dat reeds bestaan heeft, iets oud en niet nieuw. Het is enkel een kwestie van de eigen perceptie die de betekenis bepaalt.<sup>264</sup> Hij hecht weinig geloof aan werkelijk 'nieuwe' ideeën, daar sommige denkbeelden en geloofsopvattingen inherent aan de mensheid verbonden zijn, en afhankelijk van de context, van het beleefde *zijn*, wel of niet prominent tot uiting komen.

*"There's the issue of time and memory and how ideas can re-emerge and circulate, defying linear historical time and achieving a kind of eternal truth. Vermeer was rediscovered in the nineteenth century and acknowledged to be the great artist he is. Religious ideas are regularly forgotten and revived. I personally feel that there is an undercurrent that remains constant through it all, whether it's relevant to the historical time or not. The individual is the ground where this all plays out."*<sup>265</sup>

Aldus vormt zijn werk een hedendaagse verbeelding van oeroude ideeën en de kracht van de elektronische beelden schuilt hierin dat zij in staat zijn om de ultieme droom van ieder Middeleeuws kunstenaar in vervulling te brengen, om het schilderij werkelijk tot leven te wekken.<sup>266</sup>

#### 6.2.2.4. Tegen willekeur

Vanuit deze optiek vindt Viola een sterke aansluiting bij Postmoderne opvattingen die de geschiedenis behelzen en geen geloof meer hechten aan werkelijk nieuwe ideeën. Viola neemt echter afstand van de ironie en willekeur die de historiserende strekkingen binnen de Postmoderne kunst zo dikwijls gekenmerkt hebben. Deze impliceerden immers een verlies aan betekenis, en het is juist hiertegen dat Viola zich wil verzetten.<sup>267</sup> De artistieke intenties die hij huldigt, heeft hij dan ook gedeeltelijk getraceerd in de Renaissance idealen van 'Waarheid en Schoonheid':

---

<sup>264</sup> VIOLA, Bill. 'Sight Unseen. Enlighted squirrels and Fatal experiments.' In: Tent.cat. ARC Musée d'art moderne de la ville de Paris. 1984. p. 19

<sup>265</sup> VIOLA, Bill. 'Interview with Lewis Hyde.' In HYDE, Lewis, PEROV, Kira, ROSS, David A., VIOLA, Bill 'Bill Viola. A Twenty-Five-Year Survey.' Tent.cat. New York, Whitney Museum of American Art; Paris, Flammarion, 1997; Stuttgart, Cantz, 1999.. p. 148

<sup>266</sup> WOLFF, Ellen. 'Digital Cathedral.' In Millimeter, 1 februari 2002. Op

[http://bg.millimeter.com/ar/video\\_digital\\_cathedral/index.htm](http://bg.millimeter.com/ar/video_digital_cathedral/index.htm)

<sup>267</sup> SYRING, Marie Luise. Op Cit. p. 27

*“That wasn’t just a pretty picture. That was the essence of life, these images we see that move us contain deep truth sometimes. They are not just passing fancies or just momentary entertainment or a feel good boost. They are actually at the root cause themselves, deeply connected with the deepest knowledge human beings have evolved on this planet.”*

De keuze van de schilderijen laat hij afhangen van de bewogenheid die hij zelf aanvoelt in de ervaring van de werken en de kennis die eruit spreekt. Hij lijkt in de oude schilderkunst een diepere waarheid en een spiritualiteit te hervinden die reminisceert aan de Romantische voorliefde voor de Middeleeuwse kunst waarin zij een verloren waarachtig geloof meenden te hervinden. Viola spreekt over het ‘aura’ van het kunstwerk<sup>268</sup> - de reden waarom hij veelal met reproducties werkt - en stelt ook dat het niet nodig is om die werken meermaals te zien of zelf te bezitten, daar ze cultureel gemeengoed geworden zijn, eigendom van de gehele mensheid. Bovendien leven de werken verder in zijn innerlijke wezen waar ze aan steeds verdere betekenis winnen.<sup>269</sup>

---

<sup>268</sup> MORPHET, Richard. *‘Encounters: New Art from Old.’* London, National Gallery Company Ltd., 2000. p.311

<sup>269</sup> VIOLA, Bill. In CAMPBELL, Clayton. *‘Interview with Bill Viola.’* Op: <http://www.resartis.org/index.php?id=95>

### 6.2.3. Catherine's Room

In de vaststelling dat de Postmoderne omgang met het verleden reeds geïmpliceerd wordt in het Romantische gedachtegoed waarvan zij de erfgename vormt, en daar ook gesteld kan worden dat Viola zich inschrijft in dit discours, is het misschien niet meer noodzakelijk *Catherine's Room* ook vanuit deze optiek aan een analyse te onderwerpen. Toch levert het een interessante confrontatie, daar het werk sterke reminiscenties draagt naar de christelijk georiënteerde historiserende schilderkunst van de Romantici. Zo herinnert het vormelijk reeds sterk aan een Romantisch werk als *Shulamit und Maria* van Franz Pferr<sup>270</sup> door de omkadering, de bescheidenheid, de confrontatie tussen binnen- en buitenruimte, de gelijkaardige sfeer van religieuze devotie en verstillig. Maar getuigt de conceptie van *Catherine's Room* ook van een Romantische bewogenheid?

Viola geeft alleszins blijk van eenzelfde Romantische streven naar het democratiseren van het verleden. De Romantici hadden vooral de intentie om geloofwaardige taferelen neer te zetten, gewone mensen en gebeurtenissen te portretteren waarmee eenieder zich kon identificeren. In *Catherine's Room* heeft Viola gepoogd om de historiserende dimensie en de verhevenheid van de heilige vrouw te overstijgen en vooral een contemporaine toegankelijke voorstelling te creëren die voor de kritische kijker van de eenentwintigste eeuw aanschouwelijk en aanvaardbaar is. Zoals reeds betoogd<sup>271</sup>, heeft hij dit gedaan door niet expliciet te alluderen op de fantastische aspecten van Catherina's leven - de visioenen of de politieke heldendaden - maar op haar menselijkheid, haar "gewoon zijn". De Romantische bezorgdheid om de democratisering van de geschiedenis heeft Viola ook bezig gehouden toen hij Catherina haar dagelijkse bezigheden liet uitvoeren in sjofele kleren, in een zeer gewone kleine ruimte, zonder hoogdravende symbolische motieven of iconografische moeilijkheden. De identificatie bij de toeschouwer wordt aldus op een zuivere wijze bewerkstelligd.

Deze identificatie wordt echter niet alleen bekomen door de alledaagsheid en de normaliteit van de taferelen, maar evenzeer door de vormelijke overdracht naar

---

<sup>270</sup> Zie supra: 6.2.1.3. *Het verloren geloof van de middeleeuwen*, p. 105

<sup>271</sup> Zie supra: 1.2.5. *The interior life of a contemporary woman*, p. 55

een contemporaine beeldende context, bijvoorbeeld via de integratie van de bureaulamp of de eigentijdse kleding van Catherina. Hiermee heeft Viola het heiligenleven en haar iconografische beeltenis ontdaan van de mogelijke steriliteit waar een exacte historische reproductie wel aan ten prooi zou vallen. Aldus wordt het werk uit haar geschiedkundig kader geëxtraheerd om een mogelijke relevantie te verkrijgen in het huidige tijdperk. Zo vormt het werk een illustratie van de Romantische intenties om historiserende werken ook een eigentijdse waarde mee te geven, een inbedding in de eigen cultuur en tijd. De reminiscenties naar het verleden worden niet enkel omwille van zichzelf opgevoerd, maar verkrijgen een grotere betekenis door de inbedding in de bredere context van het eigen leven van de toeschouwer.

Viola heeft de historische begrenzing tevens teniet gedaan door zich niet te beperken tot de stilistische kenmerken van het werk waarop hij zich gebaseerd heeft voor Andrea di Bartolo's *St. Catherine of Siena Praying*. In de meeste recensies komen verwijzingen naar zowel de Hollandse genreschilderijen als de Italiaanse vroegrenaissance naar voren, en vergelijkingen met Van Gogh, Vermeer en Van Gogh zijn nooit ver weg. Het eclectisme dat Viola's gehele opus kenmerkt, kan dus ook getraceerd worden in dit enkele werk. Zoals aangetoond, was dit pluralisme van stilistische invloeden ook een kenmerk van de Romantische omgang met de geschiedenis, dat de kunstenaar als episch panorama behelsde. De meest uiteenlopende stijlen en beeldidiomen waren geoorloofd om het waarachtige gevoel van spiritualiteit en devotie te verwekken dat zij beoogden.

Dezelfde intenties zijn voor Viola een primordiale drijfveer geweest in de conceptie van *Catherine's Room*. De traditionele predellavorm, de religieuze iconische motieven of de vrome contemplatieve sfeer van het werk - allen dragen bij tot de evocatie van een moderne beleving van spiritualiteit, een ervaring die ons voorbij de eigen tijd en ruimte kan hevelen om een authentiek gevoel van religiositeit te ervaren. Een gevoel waar wij allen behoefte aan hebben nu de Kerk definitief haar potentie verloren heeft en we ten onder dreigen te gaan aan de eisen die de moderne consumptiemaatschappij ons stelt. Veel lijkt aldus niet veranderd sinds de Romantiek. Ook zij voelden reeds deze toewijding toen ze zich naar de Middeleeuwen richtten om aldaar de kwijtgeraakte sensatie van de oorspronkelijke

godsdiensdienst te hervinden. En in ons collectief bewustzijn vormen de Middeleeuwen nog steeds de ultieme belichaming van een diepgaande gemeenschappelijke gelovigheid, gerepresenteerd in de altaarstukken en kerkelijke devotiewerken van de Vlaamse Primitieven of de Renaissance kunstenaars, de verluchte handschriften uit de Gotiek of de Romaanse sculpturen. De ruïne vormt nog steeds het symbolisch beladen restant van een 'puur' en zuiver religieus tijdperk dat voorgoed uit onze handen geglipt is. In de brokstukken zien wij hele verhalen weerspiegeld, we halen ons het leven van monniken en priesters voor ogen, reciterend door lange gangen, biddend voor rijkelijk gebeeldhouwde altaren waar wij nog slechts een enkele steen van bewaard hebben.

Op dezelfde wijze zien we het hele concept van de natuur gereflecteerd in de enkele boomtak die zichtbaar is achter Catherina's raam. In de enkele bloesem zien we iedere lente die zich in ons leven heeft voorgedaan, in de duisternis iedere nacht die we alleen doorbrachten. Een blauw doek is voldoende om het oeroude beeld van Maria voor onze geest te halen. Meer zou te veel zijn. Meer zou overbodig zijn. Het fragment is nog steeds waardevoller dan het geheel. Het fragment laat onze verbeelding werken, haar efemere en open karakter stelt ons nog steeds in staat de tastbare materie van deze wereld te overstijgen.

Aldus kan ook het Romantische concept van het fragment een invulling verkrijgen binnen Viola's oeuvre. In vroegere werken was dit misschien een meer expliciet gegeven<sup>272</sup> - zijn visionaire documentaires werden benoemd als 'fragmentarische collages' die hij in staat achtte datgene zichtbaar te maken wat niet zichtbaar is. Zo herbergt het fragment – net als voor de Romantische kunstenaar – voor Viola dus ook een groter evocatief potentieel dan het absolute geheel van het minutieus gereproduceerde kunstwerk.

---

<sup>272</sup> Zie supra: 3.2.2. *Visionaire documentaire*, p. 37

### 6.3. Psyche

#### 6.3.1. Romantiek.

##### 6.3.1.1. *Het innerlijke wezen van de kunst*

Voor de Romantici was kunst van nature irrationeel. Ware creativiteit was het product van een onbewuste of onderbewuste kracht waarover weinig of geen controle mogelijk was. Kunst werd geboren vanuit een *'altered state of being'*.<sup>273</sup> De kunstenaar moest diep in zijn innerlijke wezen reiken, dat beschouwd werd als een complex multiform gegeven waarin onbekende gedachten en passies verborgen waren. En indien deze innerlijke staat bereikt kon worden, zouden eeuwige eenheden en waarheden binnen handbereik liggen.<sup>274</sup> Ieder rationeel empirisme werd dan ook veroordeeld, daar de menselijke rede indien ze niet begeleid werd door het hart, niet productief want ongevoelig was en dus nooit kon leiden tot waarachtige kunst.<sup>275</sup>

De artistieke inspiratie mocht dan ook nooit belemmerd worden door een afgelijnd idee of academische theorieën die de primaire emoties van de kunstenaar zouden beknotten. Friedrich stelde dat de schilder niet slechts mocht verbeelden wat hij voor hem zag, maar bovenal wat hij binnenin zich zag. Indien hij daar niets vond, kon hij beter ophouden met schilderen.<sup>276</sup> Ook Blake verzette zich tegen iedere notie die aangeleerde technieken ophevelde boven de artistieke visie en inspiratie want *"... man brings all that he has or can have into the World with him."*<sup>277</sup> De artistieke ervaring kon niet ontstaan door intellectuele reflectie maar doorheen de ervaring van de zintuigen, *'the chief inlets of the soul.'*<sup>278</sup>

##### 6.3.1.2. *Emotie als gids voor de rede*

---

<sup>273</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 309

<sup>274</sup> Ibidem

<sup>275</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 18

<sup>276</sup> Ibid. p. 24

<sup>277</sup> Ibid. p. 66

<sup>278</sup> Ibid. p. 75

De nadruk op het menselijke sentiment werd vooral door Rousseau gelanceerd daar hij de emotie als primordiale gids voor de rede aanzag. De natuurlijke staat van onschuld die de mens doorheen zijn culturele ontwikkeling was kwijtgespeeld, kon hervonden worden indien de mens zich richtte op zijn eigen emoties en primaire instincten. Ook vóór de Romantiek waren de menselijke emoties reeds een belangrijke bezorgdheid geweest in de kunsten, maar de Romantische kunstenaars voegden een nieuwe dimensie toe, namelijk de mogelijkheid van transcendentie en enigma. Emotie was niet langer slechts de voorwaarde tot authentieke expressie, maar stelde de kunstenaar en toeschouwer in staat om de gehele ervaring van de wereld te veranderen. Vanuit deze conceptie zou Burke ook zijn analyse van de sublieme ervaring aanvatten, die gebaseerd was op de meest primaire emoties van het menselijk subject - met name liefde en haat - en kon leiden naar de meest directe catharsis ervaring.<sup>279</sup>

De Romantische afkeer van ieder rationalisme en intellectuele logica leidde tot hun gerichtheid op een zeer breed onderwerpsdomein dat zowel dromen of de bovennatuurlijke dimensie als volksverhalen, sprookjes, bijgeloof of de dierenwereld kon behelzen. Het resulteerde in een verhoogde interesse voor de behandeling van waanzinnigen, het passionele karakter van de mens, transcendentale ervaringen, de onschuld van het kind, hemel en hel, extreme gebeurtenissen van terreur en wanhoop.<sup>280</sup> Hierbij beoogden zij middels het gebruik van hun eigen fantasie en innerlijke visioenen een onbewuste wereld te openen die hen toegang zou verschaffen tot een meer intens niveau van artistieke expressie. Essentieel was dus het feit dat niet enkel op de zintuiglijke sensaties vertrouwd kon worden, maar allereerst een blik op de eigen innerlijke staat geworpen moest worden.<sup>281</sup>

### 6.3.1.3. *Dromen en fantasie*

---

<sup>279</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 27

<sup>280</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 310

<sup>281</sup> Ibidem



Eén van de beste methoden hiertoe werd gevonden in het consulteren van de eigen droomwereld. De Romantici geloofden dat dromen een tweede leven waren dat plaatsvond op een ander niveau van het menselijk bestaan, waar het rationele bewustzijn geen vat op had. Ze verbonden dromen met de absolute waarheden die de rationele geest verloren was. Dromen stelden de kunstenaar in staat de temporele existentie van zijn aardse bestaan te overstijgen door een verloren geest op te roepen of de toekomst te voorspellen.<sup>282</sup> De nieuwe interesse in de revelerende krachten van de droom kreeg voor het eerst artistieke gestalte in Henry Fuseli's (1741-1825) *The Nightmare* (1781) (afb.32).<sup>283</sup> Volgens Vaughan moet dit werk begrepen worden als de essentiële aanvang van de Romantische exploraties van het irrationele.<sup>284</sup> De thematiek van de droom en ook van de slaap op zich zou een steeds verdere uitwerking kennen in werken als Fransesco de Goya's *El sueno de la razon produce monstruos* (1797-1798) (afb.33) of Girodet's (1767-1824) *Le Sommeil d'Endymion* (1793).

Hierbij moet opgemerkt worden dat de Romantici een expliciet onderscheid maakten tussen het onbewuste karakter van de droom en de doelbewuste fantasie die tot wakkere rêverieën en artistieke creativiteit leidde. Bovendien werden ook de droombeelden die tot uiting kwamen in oude legendes, sprookjes en volksverhalen aangegrepen want zij "*offered glimpses into a past state, the recovery and preservation of which was all the more important in a sceptical age.*"<sup>285</sup>

In zijn passioneel protest tegen het vigerende rationalisme van de achttiende eeuw, hanteerde Blake de metafoor van de droom om aan te duiden in hoeverre hij zijn creativiteit bevrijd had van conventionele professionele disciplines en de autoriteit van academische technieken. In dromen alsook in verafgelegen visies van andere tijden, plaatsen en culturen traceerde hij de inspiratie voor zijn eigen werk. Voor Blake was de suprematie van de ratio, waardoor de mens afgesneden was geworden van zijn innerlijke ziel, de oorzaak van alle kwaad geweest.<sup>286</sup> Dit leidde

---

<sup>282</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 317

<sup>283</sup> Ibid. p. 316

<sup>284</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 47

<sup>285</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 317

<sup>286</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit p. 320

tot zijn verwerping van de intellectuele scheiding tussen lichaam en geest. Zijn grootste bekommernis was het herstel van de eenheid tussen 'mind, body and spirit' doorheen de kracht van transcendente beelden die de zintuiglijk waarneembare wereld en de onzichtbare weer met elkaar in verbinding konden brengen. Aldus kon het zichtbare herkend worden als de manifestatie van een groter geheel, en kon de originele staat van puurheid herontdekt worden.<sup>287</sup>

#### 6.3.1.4. *Emotie veruitwendigd in de kunst*

De nadruk die de Romantici legden op de innerlijke staat van de menselijke ziel of geest leidde naar het beeldende onderzoek in hoeverre deze gereflecteerd werd in de uiterlijke verschijningsvorm van lichaam en gelaat. Een hernieuwde interesse in portretten en karikatuur vormde dan ook een belangrijk deel van de Romantische schilder-, teken- en beeldhouwkunst. Zo zou de voornaamste bekommernis van Franz Xavier Messerschmidt (1736-1783) bestaan uit de sculpturale uitbeelding van gezichtsvervormingen veroorzaakt door alternaties van de emotie en het gemoed. De vierenzestig bustes die hij van zichzelf creëerde (afb.34) waren een poging om deze in een wetenschappelijk systeem te capteren.<sup>288</sup> Het zelfportret was een belangrijke constituent in het oeuvre van de meeste Romantische kunstenaars daar het perfect aansluiting vond bij hun overgave aan zelfexpressie en de uitbeelding van het menselijke karakter.<sup>289</sup> Bovendien vormde het een bijdrage aan de Romantische cultus van de kunstenaar.<sup>290</sup> De Romanticus beeldde zichzelf veelal niet idealiserend af maar getormenteerd door passionele emoties en psychisch onevenwicht. Soms leidde de zelfglorificatie van de kunstenaars zelfs tot een identificatie met de figuur van Christus, zoals zelfportretten van Runge of Friedrich illustreren.<sup>291</sup>

De zoektocht naar emotionele expressie en karakter kreeg voor het eerst haar volle gestalte in de *Sturm und Drang* beweging in Duitsland, waarvan Goethe's *Das*

---

<sup>287</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 72

<sup>288</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 328

<sup>289</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 47

<sup>290</sup> Zie ook infra: 7.1. *Het Romantische genie*, p. 140

<sup>291</sup> ROSENBLUM, Robert. Op Cit. pp. 62-63

*leiden des jungen Werther* (1774) nog steeds het literaire voorbeeld bij uitstek van is. De extreme overdrijving van emoties kreeg al snel een weerspiegeling in de beeldende kunsten waarbij men zocht naar een gepaste picturale taal om de hevige sentimenten te verbeelden, maar tevens om deze op te wekken bij de toeschouwer. Hierbij werd de elegantie en conventionele sentimentaliteit van de achttiende eeuw overstegen, daar de kunstenaars gefascineerd waren door alles elementair en irrationeel, geweld en vernieling, wilde energie en instinctieve passie, zowel dierlijk als menselijk, en de psychische waanzin zelf.<sup>292</sup>

Dit betekende een toenemende expressiviteit in iedere schilderkunstige vorm, zelfs binnen de traditie van de klassiek opgeleide kunstenaars.<sup>293</sup> Er werd immers in alle contreien van de geschiedenis gezocht naar mogelijke themata die een aansluiting vonden bij de nieuwe eisen van emotionaliteit en expressie en hieruit vloeide een verregaand eclectisme voort.<sup>294</sup> De emotionele kracht die William Blake verkreeg doorheen de compressie van zijn forse figuren in benauwende ruimtes, had hij gebaseerd op de schilderkunst van Michelangelo die hij sterk bewonderde.<sup>295</sup> De tragiek in het werk van Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) was geïnspireerd op het vigerende neoclassicisme en op meesters van de Hoge Renaissance, da Vinci en Correggio. Zijn *La Justice et la Vengeance Divine poursuivant le Crime* (1808) (afb.35) kan dan ook van een even geëlaboreerde dramatiek en uitgesproken gevoeligheid getuigen als Delacroix's *Mort de Sardanapoulos* (1827).<sup>296</sup>

### 6.3.2. Bill Viola

---

<sup>292</sup> BROWN, David Blayney. Op Cit. p. 348

<sup>293</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 47

<sup>294</sup> Zie ook supra: 6.2.1.5. *Eclectisme en pluralisme*, p. 107

<sup>295</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 79

<sup>296</sup> Ibid. p. 228

### 6.3.2.1. *Het innerlijke wezen van de kunst*

*“There was Dirk Bouts’ Crying Madonna all by herself, eyes swollen and red in the excruciating detail of the Northern painter’s hardcore realism, with tears streaming down her face. I began sobbing uncontrollably...Like a mirror, we were both crying - the painting and me. I had fully realized the picture in a way I never thought about before, and the function of an artwork changed dramatically for me at that moment.”<sup>297</sup>*

*Bill Viola*

Om hun rationele bewustzijn te verlaten en te verruimen, was drugsgebruik bij de Romantische kunstenaars niet ongewoon. Deze natuurlijke stimulantia waren een middel tot ontsnapping van hun dagelijkse bestaan, maar ook een toegangsweg tot die verborgen lagen van hun innerlijke zelf die door de vertroebeling van het dagelijkse zelfbesef steeds uit hun handen glipte. Aldus zochten zij naar middelen om zichzelf in te leiden in de *altered state of being* die zij als de ultieme bron van hun artistieke inspiratie beschouwden.<sup>298</sup>

Een opmerkelijke anekdote uit Viola’s eigen leven vindt een directe aansluiting bij deze doelstellingen. In ‘*Sight Unseen. Enlightened squirrels and Fatal experiments.*’ vertelt de kunstenaar hoe hij op een late avond alleen aan de slag was in een studio aan de Universiteit van Syracuse. Toen hij de ‘*degausser*’ uit de kast haalde, een sterke elektromagneet die de magnetische lading van een televisietoestel kan neutraliseren, kreeg hij de idee om het apparaat rond zijn eigen hoofd te plaatsen daar de *degausser* ook in staat zou moeten zijn om ‘*consciousness altering affects*’ in het menselijk bewustzijn teweeg te brengen. “*I raised the magnet and put my head inside, then I thought, ‘No, here I am alone. What if something weird happens? What if I become immobilized? What if my consciousness is permanently altered? What if the pulses in my brain’s neurons are scrambled into an entirely new pattern?’ I waited a long, long time, magnet in hand. Finally, and I’ve never understood why, I decided to do it... Nothing happened. I looked around the room,*

---

<sup>297</sup> VIOLA, Bill. ‘*Interview with Hans Belting.*’ WALSCH, John. (ed.) ‘*The passions.*’ Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2003. p. 198

<sup>298</sup> *Ibid.* p. 309

*still the same. Everything looked OK. I went back home and went to sleep. Everything has been normal ever since.*<sup>299</sup> Vanuit een irrationele, oncontroleerbare drang voerde Viola zijn experiment uit, maar de *altered state of being* die hij aldus had kunnen bereiken, heeft zich niet voltrokken. Blijkbaar is de wil om aan het eigen bewustzijn te ontsnappen voor Viola soms even aanzienlijk als die voor de Romantische kunstenaars was. Toch getuigt hij ook van de angst die hiermee gepaard gaat. In de huidige context, waarin zoveel belang gehecht wordt aan de efficiëntie, gezondheid en het prestatievermogen van de intellectuele geest en we voortdurend geconfronteerd worden met de dreiging om de psychische gezondheid te verliezen, is deze schrik wellicht niet ongegrond.

De algemene kunstopvattingen van Viola maken een vergelijking met de Romantische zoektocht naar het innerlijke wezen van de kunst niet ongegrond. In navolging van de Romantici, kan volgens Viola kan de ware basis voor kunst enkel gevonden worden in de diepste innerlijke kern van het subject. Kunst vormt voor Viola een toegangsweg tot een vorm van hogere kennis en deze ontstaat niet door rationele reflectie, maar door een diepgaande verinnerlijking van de kunstenaar en de toeschouwer. Het doel van ieder kunstwerk is het bereiken van die diepste lagen van het zelf. Om het eigen ego te kunnen vergeten, *'to become nameless as glance and gesture'*. Aldus komt de toeschouwer via het kunstwerk in contact met de ware en pure innerlijke kern van zichzelf, de kern die door de rationalisatieprocessen van opvoeding en cultuur verborgen is maar nooit verloren zal zijn. Reminiscenties naar Rousseau's opvattingen aangaande de oorspronkelijke staat van menselijke onschuld en puurheid zijn niet veraf. Het wekt dan ook geen verwondering dat ook Viola de natuur behelst om deze staat te hervinden. Waar Rousseau echter de emotie ophevelde ten overstaan van het intellect, en Blake de ratio bestempelde als de kiem van alle kwaad, lijkt Viola een meer minzame koers te varen.

#### 6.3.2.2. *Putting the whole back together*

---

<sup>299</sup> VIOLA, Bill. *'Sight Unseen. Enlighted squirrels and Fatal experiments.'* In Tent.cat. ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 1984. p. 20

Net als Blake verwerpt Viola de dualistische scheiding van lichaam en geest en de dominantie van het intellect over lichaam en emotie als bron van enige ware kennis. Zowel de lichamelijke kenvermogens als de emotionele en intuïtieve aspecten van het menselijk wezen zijn volgens Viola al te sterk naar het achterplan gedrongen in de contemporaine samenleving. Bij het vergelijken met vroegere tijden, onderscheidt Viola het lichaam als een noodzakelijk deel van het leerproces en in vele culturen werd het zelfs erkend als de enige bron van wetenschap en inzicht. Kennis moet aldus niet enkel gebaseerd zijn op het intellect, maar kan ook het resultaat zijn van zintuiglijke perceptie. Het is echter niet voldoende om enkel op de zintuigen te vertrouwen. Zij zijn immers geen afzonderlijke entiteiten, maar vormen pas een geïntegreerd geheel in harmonie met de geest en de ziel. Waar het op neerkomt, is het herstellen van het oude evenwicht tussen lichaam, geest en ziel: *'putting the whole back together'*.<sup>300</sup> Aldus lijkt Viola toch sterk aan te sluiten bij Blake's kunstconcept daar hij streeft naar eenzelfde harmonie tussen *mind, body and spirit*.

Het rationale intellect mag voor Viola echter niet volledig weggecijferd worden, dat zou een grote fout betekenen. De mens moet vooral vertrouwen op zijn eigen primaire intuïtie om te weten wanneer op de zintuigen, emoties of ratio afgegaan moet worden. Dit is enkel mogelijk indien emotie, intellect en intuïtie in volledige harmonie functioneren.<sup>301</sup>

Het grote gevaar dat schuilt in de dominantie van het intellect, aldus Viola, is de misvatting dat je bepaalde fenomenen of gebeurtenissen zou begrijpen simpelweg door er op analytische manier over te reflecteren. Viola benadrukt dat sommige zaken gewoon niet verklaard kunnen worden, en dat bepaalde vragen die gesteld worden, simpelweg nooit een sluitend antwoord zullen vinden. Deze *'Why questions'* die de algemene *conditio humana* aanbelangen, zijn geen problemen die opgelost moeten worden maar veeleer *"...areas to be inhabited, to be encountered through Being... There is no answer to birth and death. They are meant to be experienced, they can be approached and studied, but not finally*

---

<sup>300</sup> VIOLA, Bill. In *'Putting the whole back together. Bill Viola in conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer.'* In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) *'Bill Viola.'* Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 140

<sup>301</sup> Ibid. p. 141

answered.”<sup>302</sup> Viola verwacht dan ook niet dat de kijker zijn werk op een intellectuele of reflectieve manier benadert, maar dat hij zijn eigen zintuigen ten volle aanwendt in de kunstbeleving.<sup>303</sup> “*Art has always been a whole-body experience. This sensuality is the basis of its true conceptual and intellectual nature, and is inseparable from it... The persons who come to experience the work, have to receive it with their whole body, not just with their intellect, or not just with their eyes, and that they will do so whether they are conscious about it or not.*”<sup>304</sup>

### 6.3.2.3. Emotie veruitwendigd in de kunst

De *Why questions*, die de basis vormen van heel Viola's oeuvre, belangen de fundamentele aspecten van het menselijk bestaan aan en leiden naar het subjectieve persoonlijke domein van de emoties en gevoelens.<sup>305</sup> In zijn beeldend idioom legt Viola aldus een even grote klemtoon op de menselijke emoties als de Romantici. Hiervoor grijpt hij echter niet steeds naar de uitgesproken dramatische dimensie die Delacroix of Géricault hanteerden in hun visuele concept. Ook de meest eenvoudige en voor de hand liggende elementen van het menselijk wezen en zijn aardse bestaan – baren, slapen, sterven - zijn voldoende om de meest intense emoties uit te drukken en op te wekken bij de toeschouwer.<sup>306</sup>

Montolio beschrijft hoe een werk als *Nantes Triptych* (afb.17) - waarin Viola de op camera geregistreerde dood van zijn moeder en de geboorte van zijn zoon opvoert - de sleutel tot zeer uiteenlopende emoties van medelijden, terreur, angst en spijt vormt die culminerend in een catharsis effect dat ons allen dichter bij elkaar lijkt te brengen.<sup>307</sup> Het beeld vormt aldus de expressie van een subjectief bewustzijn

---

<sup>302</sup> VIOLA, Bill. In *Putting the whole back together. Bill Viola in conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer.* In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) *'Bill Viola.'* Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 148

<sup>303</sup> SYRING, Marie Luise. Op Cit. p. 23

<sup>304</sup> VIOLA, Bill. In *Putting the whole back together. Bill Viola in conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer.* In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) *'Bill Viola.'* Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 138

<sup>305</sup> Ibid. p. 148

<sup>306</sup> MONTOLIO, Celia. *'The unspoken language of the body.'* In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) *'Bill Viola.'* Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 176

<sup>307</sup> MONTOLIO, Celia. *'The unspoken language of the body.'* In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) *'Bill Viola.'* Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 176

waarmee iedere kijker zich kan identificeren.<sup>308</sup> Een Romantische zin voor emotionele tragiek is echter nooit veraf. De kreet van het meisje in *Anthem* confronteert de kijker met de existentiële angst die eenieder ooit ervaren heeft, de terreur van de dood is als *leitmotiv* dominant aanwezig in *The Passing* (afb.18) en culmineert in de verdrinking van Viola die zijn eigen dood aan het einde van de video op dramatische wijze in scène zet.<sup>309</sup>

De laatste jaren heeft Viola zeer veel aandacht besteed aan de expressie van menselijke emotie in zijn videowerk. Bij zijn verblijf aan het Getty Research Institute heeft hij onderzoek verricht naar de uitdrukking van extreme emoties in de kunst. Hierbij raadpleegde hij essays van Jennifer Montagu naar de representatie van emoties sinds de antieke Oudheid, hij consulteerde de geschriften van Darwin aangaande gezichtsexpressie alsook *The Art of Devotion* van Henk van Os.<sup>310</sup> Hierdoor trachtte hij zijn persoonlijke interesse in de artistieke weergave van gevoelens ook vanuit wetenschappelijke oogpunt te benaderen, een gegeven dat tevens voor de Romantici van belang was in hun omgang met emotionaliteit en de expressie ervan.

Zijn onderzoek resulteerde in *The Passions* cyclus (afb.20,16), waarvan de essentie gevormd wordt door de expressie van de diepste innerlijke gevoelens van de opgevoerde personages. Vanuit de instelling dat het gezicht het venster van de ziel vormt, liet Viola verschillende mannelijke en vrouwelijke acteurs videostudies maken waarin zij intense emotie trachtten uit te drukken doorheen de constante alternatie van hun gelaatsexpressie. Dit gebeurde eerst afzonderlijk, waarna de verschillende portretten werden samengebracht. Hierdoor ontstond de notie van emotionele interactie tussen mensen die opgesloten zijn in hun eigen wereld. De zintuiglijk emotionele impact van het werk wordt vormelijk ook nog benadrukt door de compressie van de figuren in een nauwe ruimte – een vormgegeven dat aan Blake's beeldidoom herinnert – en de insluiting van de centrale figuur door de vier omringende personages.<sup>311</sup>

---

<sup>308</sup> Ibid. p. 182

<sup>309</sup> MALSCH, Friedemann. 'Global allegories. The process of symbolic encoding in Bill Viola's Videotapes.' In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) 'Bill Viola. Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994.p.208

<sup>310</sup> WALSCH, John. (ed.) 'The Passions.' Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2003. p. 27

<sup>311</sup> MORPHET, Richard. Op Cit. p. 311



#### 6.3.2.4. Dromen, slapen en fantasie

De notie van het menselijke ego dat opgesloten is in zijn eigen wereld komt ook sterk tot uiting in andere werken als *The Treshold of The Sleepers*. Beide werken incorporeren portretten van slapende mensen, die bij de toeschouwer de indruk verwekken getransporteerd te worden in hun nachtmerries en dromen, een gegeven dat nog versterkt wordt door het begeleidend geïmplificeerde geluid van hun ademhaling. Het vestigt de aandacht op de mate waarin de reële wereld afgesloten is van het innerlijke wezen van het menselijke zelf, *'the prison of the ego'*.<sup>312</sup> In navolging van Freud en Jung maakt Viola het onderscheid tussen het ego en het zelf. Vanuit het onderbewustzijn ontwaakt het ego als het bewustzijn van de mens. En om zijn pure staat werkelijk te hervinden, moet de mens zijn onderbewuste en bewuste zijden met elkaar in harmonie pogen te brengen.<sup>313</sup>

Hiertoe is een afdaling in de onbewuste dimensie onontbeerlijk, en daartoe acht Viola, net als zijn Romantische voorgangers, de droom en de roes van de slaaptoestand het meest geoorloofd. Het is eenzelfde gedachte die spreekt uit Goya's *The Sleep of Reason*, een werk dat Viola letterlijk getransponeerd heeft naar zijn eigen videomedium (afb.21). Hij acht het camerabeeld immers in staat om dezelfde positie in te nemen als de verzonken dromer, die vanuit een gedistantieerd gezichtspunt op zijn eigen onbewuste hersenspansels toekijkt. *'Think of how you experience events in a dream or memory. We call it the 'mind's eye'. Usually, in recalling a scene or describing a dream, we do so from a mysterious, detached, third point of view. We 'see' the scene, and ourselves within it, from some other position, quite often off to the side and slightly above all the activity. This is the original camera angle.'*<sup>314</sup>

In vele video's heeft Viola beelden geïntegreerd die droomachtige of hallucinante kwaliteiten hebben, ze worden vertroebeld, als dingen die lang onderdrukt zijn

---

<sup>312</sup> SYRING, Marie Luise. Op Cit. p. 26

<sup>313</sup> Ibidem

<sup>314</sup> VIOLA, Bill. *'Sight Unseen. Enlighted squirrels and Fatal experiments.'* In Tent.cat. ARC Musee d'Art Moderne de la ville de Paris. 20 december 1983 – 29 januari 1984. p. 20

geworden, maar plots het bewustzijn intreden.<sup>315</sup> Een voorbeeld leveren de oosterse landschappen in *Chott-el-Djerid (A portrait in light and heat)* (afb.10). De droomscènes worden echter veelal afgewisseld met sterk realiteitsgebonden beelden en aldus dwingt Viola de kijker in feite om te zoeken naar twee werelden: die van de werkelijke bewuste ervaring en die van het onbewuste, de droom. In de botsing van die twee scheidt hij een nieuwe wereld waardoor de weg naar transcendentie zichtbaar wordt.<sup>316</sup> Vanuit deze optiek sluit Viola expliciet aan bij de Romantici daar de droom ook voor hem de toegangsweg vormt naar een andere wereld, het absolute en oneindige.

Het is ook deze thematiek die hem zo heeft aangetrokken in de ervaringen en geschriften van de mystici die hij zo bewondert. Door zich volledig inwaarts te richten, op hun diepste zelf en onbewust geëvoerde visioenen, waren zij in staat tot waarheden en eenheden te komen die anders nooit het licht gezien zouden hebben. *Room for St. John of the Cross* (afb.19) verbeeldt deze uitwisseling tussen het onbewuste en bewuste. De monnik St. Juan de la Cruz leefde in de zestiende eeuw als volgeling van St. Theresa. In 1577 werd hij gedurende zes maanden opgesloten in een minuscule cel zonder ramen. Hier schreef hij zijn extatische poëzie die voornamelijk over liefde en de natuur handelt. Voor Viola vormen zijn geschriften het bewijs dat eenzaamheid en angst leiden tot een vruchtbare beweging inwaarts waardoor droombeelden gecreëerd worden die van een grotere waarheid en kracht getuigen dan de externe wereld ooit zou kunnen openbaren.<sup>317</sup> De installatie veruitwendigt de uitwisseling van het bewustzijn en het onderbewuste, de geslotenheid van het menselijke zelf en de openheid van de droom in het contrast tussen de kleine gesloten cel waarin dagelijkse gebruiksvoorwerpen geplaatst zijn, en de uitvergrote videobeelden van de Mount St. Rainier, die wazig en duizelingwekkend zijn door de grote hoogte en snelheid waarmee ze op pellicule vastgelegd zijn.<sup>318</sup>

### 6.3.3. Catherine's Room

---

<sup>315</sup> SYRING, Marie Luise. Op Cit. p. 22

<sup>316</sup> VAN DEN BOSSCHE, Marc. 'Bill Viola in de Kunsthalle.' De Morgen, 22 jan. 1993

<sup>317</sup> LONDON, Barbara. Op Cit. p. 16

<sup>318</sup> Ibid. p. 17

Vanuit eenzelfde betoog lijkt Viola ook *Catherine's Room* geconcipeerd te hebben. Net als St. Juan de la Cruz behoort Catherina van Siena immers tot de traditie van mystici die doorheen de *via negativa* in contact konden treden met de nooit kenbare goddelijkheid, het absolute wat in seculaire termen vertaald zou kunnen worden naar de grotere eenheid, de waarheid die achter de zintuiglijk waarneembare realiteit gelegen is. Echter, in navolging van De Muls argumentatie<sup>319</sup>, is het werk niet onder te brengen in die specifieke strekking van de *via negativa* daar Viola Catherina eerder heeft opgevoerd als een expliciet figuratief *andachtsbild*. Waar *Room for St. John of the Cross* de polarisering en interactie tussen het onbewuste en bewuste weergeeft, daar vormt *Catherine's Room* op zich reeds de verbeelding van het onbewuste *zijn*, van het absolute geheel, de oneindige waarheid die in de innerlijke visioenen van Catherina tot uiting kwamen.

Viola acht het medium video in staat om de ongeziene beelden te produceren die aansluiting vinden bij de visioenen die geboren werden in het onderbewustzijn van de mystici en profetische figuren die hij bewondert. Aldus is de moderne technologie, zoals ze gehanteerd wordt door de videokunstenaar, in staat om de mens in verbinding te brengen met de geladenheid en transcendente dimensie van de spirituele ervaringen van mystici en sjamanen.<sup>320</sup> Hierdoor vindt hij dan ook een directe aansluiting bij de Romantische visie. Ook de Romantici vonden in de verbeeldingswereld, de dromen en mystieke visioenen een weg naar hogere waarheid.<sup>321</sup> De integratie van de natuur in het werk kan ook in deze optiek opgeheveld worden, daar zij een intensificatie van het menselijk wezen teweegbrengt, een verinnerlijking van de toeschouwer waardoor een contact kan plaatsvinden met onze diepste kern, de blanke pit, de onbewuste en primaire oorsprong waarvan we vervreemd zijn maar die wel de basis vormt van iedere authentieke kunstbeleving.

Bovendien streeft Viola niet naar een intellectuele reflectie omtrent de narratieve of thematische dimensie van het werk, maar beoogt veeleer een transcendente

---

<sup>319</sup> Zie supra: 5.1. *Catherine's Room. Weg van God.* p. 59

<sup>320</sup> SYRING, Marie Luise. Op Cit. p. 26

<sup>321</sup> Zie supra: 6.3.1.3. *Dromen en fantasie.* p. 122

ervaring die de toeschouwer op een directe emotionele wijze zou treffen. Aldus verwacht hij van de kijker een niet-rationele beleving van *Catherine's Room* en heeft hij de thematiek zo ook niet benaderd. Wat vooropstaat is het innerlijke leven van de vrouw, en niet de feitelijke gegevens omtrent haar levensloop of theologie.

Aansluitend moet gewezen worden op een bijzonder gegeven in de Catherina cyclus. Hoewel de algemene sfeer van het werk als contemplatief, stil en vredig omschreven zou kunnen worden, grijpt in het derde luik een merkwaardige alternatie plaats in de gemoedstoestand van de serene Catherina. Zij staat op van haar schrijftafel en begint rond te benen in de kamer, verontrust, gefrustreerd, rusteloos. Enerzijds zou deze verandering van stemming kunnen wijzen op de uitbeelding van Catherina's toestand terwijl zij overvallen werd door visioenen en extase. Daar Viola niet de intentie had om dit uit te beelden, kan ook een verklaring gelegen zijn in de doelstelling van identificatie die Viola teweeg wil brengen bij de toeschouwer. Door de heilige vrouw ook een aantal menselijke karaktertrekken als ergernis of frustratie toe te schrijven, wordt haar verhevenheid overstegen en haar menselijkheid benadrukt. En door haar te onttrekken aan de sfeer van steriliteit van de besloten cel en de irreële dimensie waarin zij zich lijkt te bevinden, kan de emotionele stimulans versterkt worden om alzo de sentimentele respons ook bij de toeschouwer te verhogen. Daar deze uitgesproken emotiviteit zich tevens in slechts een van de vijf luiken voltrekt, wordt de uitzonderlijkheid ervan nog meer manifest gemaakt, als een eruptie van onbewuste primaire gevoelens die de sereniteit van Catherina's eenzame bestaan tijdelijk weet te doorbreken. Aldus getuigt *Catherine's Room* ook van een Romantische dimensie in de veruitwendiging van de emotie binnen het kunstwerk.

De emotionele impact van de gehele cyclus wordt daarenboven nog geïntensifieerd door de beslotenheid van de nauwe kamer waarin Catherina zich bevindt. Iedere handeling die zij uitvoert, ieder motief is teruggebracht binnen de vier muren van haar cel. Zoals betoogd is dit vormelijk gegeven een traditioneel beeldconcept dat ook in de Middeleeuwen en Renaissance reeds gehanteerd werd om de emotionele lading van een bepaalde scène te veruitwendigen, en dat door Romantici als Blake om dezelfde redenen werd aangewend. Hierbij representeert de hermetische ruimte de afsluiting van het menselijke ego van de buitenwereld.

Om de kracht van de pure staat van de mens te hervinden, acht Viola het noodzakelijk af te dalen in de onbewuste dimensies van het bestaan. In *Catherine's Room* wordt dit geïmpliceerd in de meditatie oefeningen die Catherina aan het begin van de dag volbrengt en de slaaptoestand waarin zij zich 's nachts bevindt. De roes die hiermede geïmpliceerd wordt, vindt wederom een aansluiting bij de Romantici in hun zoektocht naar het onbewuste krachten doorheen de roes van de droom of verbeelding.

#### 6.4. Romantiek in de huidige beeldcultuur

*“There are infinitely more examples where the new concepts, emotions, and structures of Romantic art have penetrated quite unconsciously into the repertory of countless twentieth-century artists, both major and minor, esoteric and popular.”<sup>322</sup>*

*Robert Rosenblum*

Uit voorgaande analyse blijkt dat Viola in verschillende opzichten een hedendaags antwoord biedt op de uitdagingen die de Romantici zich stelden, de vragen waar zij mee worstelden en de artistieke intenties die zij zich eigen maakten. Maar zoals sommige critici reeds stelden<sup>323</sup>, behoren de themata die Viola opvoert eigenlijk tot het universele onderwerpsdomein van de kunst. En ver daarbuiten.

Rosenblum heeft aangetoond hoe de Romantiek op artistiek gebied is blijven voortleven in de twintigste eeuw en vooral Doorman beklemtoont hoe heel onze contemporaine beeldcultuur doordrongen is van de Romantische erfenis.<sup>324</sup> Het contrast tussen natuur en cultuur lijkt alleen maar groter te worden. De verheerlijking van het platteland, de interesse in andere ongerepte culturen of natuurreligies zijn geen hedendaagse fenomenen. Ze ontstonden bij de opgang van de Romantiek, bij het ontstaan van de Moderne Wereld, een wereld waaraan emotionele zielen van bij het begin wilden ontsnappen. En dat escapisme is nu misschien groter dan ooit, nu heel de wereld aan onze voeten lijkt te liggen. Of het in het geïdealiseerde verleden of in een exotische reis is, we zullen ontsnappen aan onze dagelijkse sleur. We willen nog steeds afgeleid worden van ons aardse bestaan en omdat de religie nu meer dan ooit is weggekijnd, is de roes van dromen en fantasie – in natuurlijke vorm of door buitenissig drugsgebruik – een ware noodzaak geworden. Net als de nood om onze meest innerlijke emoties uit te drukken en te delen met anderen. Gevoelens worden uitvergroot in talkshows en soapseries en voeren een overdreven sentimentaliteit op waar we collectief ongevoelig voor geworden zijn.

---

<sup>322</sup> ROSENBLUM, Robert. Op Cit. p. 129

<sup>323</sup> Zie supra: 5.4. *De geloofsovertuiging van Bill Viola*, p. 74

<sup>324</sup> Zie supra: 2.2.2. *De Romantische orde*, p. 28

Hoewel deze fenomenen nog vrij subtiele uitlopers van de Romantiek zijn, kunnen doorheen de kunst van de twintigste eeuw expliciete verwijzingen naar de Romantische beweging getraceerd worden. Rosenblum<sup>325</sup> vergelijkt de paarden van Franz Marc met de wilde dieren van George Stubbs terwijl de Alpense berglandschappen van Emil Nolde herinneren aan de contemplatieve werken van Friedrich. Zijn traditionele christelijke themata getuigen van eenzelfde religieuze vertwijfeling als diegene die de Romantici naar hun pantheïstische zoektocht dreef. Kandinsky's *Ruiters van de Apocalyps* getuigen van de Romantische obsessie met het einde van de wereld en de hoop op een gepurifieerde regeneratie waarin de harmonie tussen mens en natuur hersteld zou worden. Als Paul Klee en Max Ernst de geest boven materie verheffen, hanteren zij een Romantisch perspectief dat de kunst als voertuig van quasi religieuze ervaringen beschouwt. Veel van Klee's themata zijn bovendien direct afkomstig uit de Romantische beeldtaal: de *pathetic fallacy*, de metaforische omgang met de natuur, de zeezeizen of het manifeste opvoeren van de kleur blauw die voor de Romantici voorzien werd van een zware symbolische lading. Een kleur die gedurende de hele twintigste eeuw haar mythische kracht zal behouden, getuige kunstenaars als Yves Klein of Jan Fabre. De Abstract Expressionisten grepen naar de woestijnlandschappen van de Verenigde Staten op zoek naar dezelfde sublieme ervaring als de laat negentiende-eeuwse schilders. En in deze themata zijn de diverse kunstenaars allen gedreven door eenzelfde Romantische drang naar innovatie, originaliteit en authenticiteit.

Het is echter niet enkel in de regionen van de Hoge kunst dat het Romantische beeldidoom overleeft. Ook in meer gepopulariseerde kunstvormen zijn manifeste analogieën met de Romantische kunst van de negentiende eeuw te traceren. Rosenblum weet dit te illustreren met een enkel voorbeeld: "*Witness only the scene from Walt Disney's Fantasia (1940) in which, to the music of Schubert's Ave Maria, we saw a low earthbound procession of nuns against the exalting background of a Northern forest whose tall, skeletal trees metamorphose into the prototype of a gothic nave... These are almost literal restatements of Friedrich's scene of monks in a funeral procession that leads to a ruined gothic abbey in a wintry oak forest. It*

---

<sup>325</sup> Volgende voorbeelden zijn geëxtraheerd uit ROSENBLUM, Robert. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko.*, London: Thames&Hudson, 1975.

*is a token of how ubiquitous Romantic imagery and ideas have become in our time, as well as of how difficult it is, in the more exclusive domain of high art, to speak of the precise influence of Friedrich when, in fact his ideas could also have been disseminated by Walt Disney or on picture postcards.*<sup>326</sup>

Gezien de overvloed aan Romantische themata waarvan de twintigste-eeuwse en contemporaine beeldcultuur nog steeds doordrongen is, rijst hier de vraag in hoeverre wij onszelf nog toelaten werkelijk getroffen te worden door deze beeldende onderwerpen. Indien we immers de kwaliteitscriteria toepassen die de twintigste-eeuwse kunstproductie tot dusver bepaald hebben, kan er immers bezwaarlijk gesproken worden van een werkelijke originaliteit of authenticiteit. Kunstenaars die heden ten dage de 'gebanaliseerde' opposities tussen natuur en cultuur, mens en wereld, individu en kosmos, ziel en geest, etcetera aanwenden in hun artistieke creatie, en daarenboven de intentionaliteit behelzen om ook de toeschouwer hiervan bewust te maken, doen immers niet anders dan het uitvergroten van clichés waarmee wij in onze dagelijkse leefwereld van reclame, popmuziek of film al te vaak geconfronteerd worden. Wat geeft de moderne kunstenaar die meerwaarde, die arrogantie in zekere zin, om ons toch te blijven bestoken met een gedramatiseerde sentimentaliteit, een utopisch wereldbeeld, een verheerlijking van de droom en fantasie, een verlangen naar een spiritualiteit die wij verloren waanden en nooit meer dachten te hervinden?

Wij als verlichte toeschouwers, zijn toch immuun geworden voor deze Romantische droombeelden waarvan ondertussen wel gebleken is dat ze berusten op een ongegronde fictie, een escapistisch *mal-de-siècle* gevoel, een nooit te bevredigen streven naar het Andere, het betere. Wij hebben immers de wereldoorlogen meegemaakt, wij hebben het lijden van de mensheid aanschouwd en wij weten nu dat te hoge dromen enkel leiden naar teleurstelling en een gevoel van *malcontent*. We hebben dan ook geen behoefte om nog eens overspoeld te worden met sentimentele clichés die ons vanuit alle mogelijke kanalen van de maatschappij tegemoet komen en ons bewust willen maken van het feit dat we onszelf nooit volledig genoeg zullen kunnen ontplooien, dat er altijd een andere en betere wereld

---

<sup>326</sup> ROSENBLUM, Robert. Op Cit. pp. 130-131



is, die echter steeds door de mazen van ons fijnmazig technocratische net zal ontsnappen.

Een mogelijk antwoord werd geboden door Prof. Greg. M. Smith<sup>327</sup> in de lezing 'Ter verdediging van de sentimentaliteit' in het Muhka te Antwerpen. Hierin schetste hij een adequaat beeld van de wijze waarop de moderne kijker omgaat met de overvloed aan uitgeholde Romantische clichés waarmee we overstelpt worden op televisie, in populaire films en popmuziek. Hij benadrukte dat we ondanks onze rationele denkvermogens en intellectuele ontwikkeling toch nog getroffen worden door al dan niet onverwachtse emoties bij het zien van een jonge onschuldige puppy, een weids berglandschap of de geboorte van een kind, maar dat we daar op een ironiserende manier mee omgaan en zinsneden hanteren als "*Ik weet dat het melig klinkt, maar toch raakt het me...*" waardoor steeds een bepaalde afstand geïmpliceerd wordt, zowel tegenover de voorgestelde materie als tegenover onze eigen zielenroerselen. Zoals zal blijken in het volgende hoofdstuk, is deze ironie voor de Romantici de enige manier geweest om hun verscheurende *Weltschmerz* draaglijk te maken, en het is dan ook geen toeval dat we nog steeds doordrongen zijn van deze esprit indien we er daadwerkelijk van uit kunnen gaan dat we nog steeds in het voetspoor van de Romantici leven, denken en voelen.

Opmerkelijk in de uiteenzetting van Prof. Smith was echter de vaststelling dat we onszelf wél toelaten om meegesleept te worden door eenzelfde clichématige sentimentaliteit als die in 'The Bold and The Beautiful' of talkshows als 'Oprah', indien zij omhuld wordt door een esthetisch en artistiek hoogstaand canon waardoor de thematiek in zekere zin naar een hoger niveau getild wordt en zo aanvaardbaar wordt, ook voor de kritische postmoderne denker. Want als we eerlijk zijn tegenover onszelf, dragen wij nog steeds dezelfde *Sehnsucht* in ons binnenste, het gemis van een authentiek bestaan, het verlangen naar een betere wereld, het geloof in de krachten van de droom en de fantasie, het verscheurd worden door ondraaglijke emotie. We mogen het enkel niet toegeven omdat het

---

<sup>327</sup> Greg. M. Smith is professor in de communicatiewetenschap aan Georgia State University (VS), auteur van 'Film Structure and the Emotion System' (2003) en editor van 'Passionate Views: Films, Cognition, and Emotion.' (1999). De lezing in het Filmmuseum van Muhka te Antwerpen vond plaats op vrijdag 29 april 2005 in het kader van het tweedaagse symposium 'Emotion Pictures' naar aanleiding van de tentoonstelling 'Emotion Pictures' van 19 maart tot 5 juni 2005. De volgende gedachtegang is gebaseerd op zijn uiteenzetting.

ondertussen zo'n clichématig gemeengoed geworden is, en bovendien zou de erkenning ervan een tekort betekenen van onze individuele authenticiteit en prangend subjectbesef, misschien wel de belangrijkste eis en uitloper van de Romantici.

Het is dan ook slechts op het niveau van de kunstconsumptie dat we bereid zijn ons over te geven. En bovendien verwachten we ook van de Kunst dat zij ons in staat zal stellen tot deze overgave. Door haar aura van verhevenheid en authenticiteit, uitgetild boven de banale context van dagelijkse en gecommmercialiseerde '*pulp emotions*', krijgen we van de Kunst de toestemming om beroerd te worden door die themata waar we nog steeds het meest ontvankelijk voor zijn: het leven, dood en geboorte, de innerlijke ziel, pijn, de drama's van het menselijk bestaan.

Wanneer Bill Viola aldus de bevalling van zijn vrouw en het overlijden van zijn eigen moeder op camera registreert en in museumcontext plaatst, dan gaan wij hier op een andere, meer bereidwillige wijze mee om dan met een *reality* reeks als '*De Bevalling*' die velen van ons met afschuw vervult door de ongewilde intimiteit die ons wordt opgedrongen. Hoewel beide fenomenen gelokaliseerd moeten worden binnen de moderne context waarin publieke en private sfeer steeds meer naar elkaar toeneigen en de grenzen tussen beide lijken te vaporiseren in een onontwarbare nevel van communicatiestrategieën, benaderen we een *reality* reeks enerzijds en videokunst anderzijds op een totaal andere manier. We aanvaarden immers dat de kunstenaar zijn eigen leven en emoties in z'n werk integreert en tracht te communiceren naar het anonieme publiek.

Sterker nog, we verwachten het. Het is een onuitgesproken eis geworden die, ondanks expliciet verzet, nog steeds geworteld is in onze perceptie van de kunst vandaag. We verlangen toch enigszins van de kunstenaar dat hij ons confronteert met de grote verhalen, de grote emoties die ons allen aanbelangen, en bovendien dat hij spreekt vanuit zijn eigen ervaringen en zielestoestand. We eisen dat hij ons verheft naar een esthetische ervaring die ons ertoe brengt op een andere manier te kijken naar onszelf en de wereld rondom ons, zodat we met een gelouterd gevoel de tentoonstellingsruimte kunnen verlaten en met een fris gamma aan

inzichten en perspectieven de wereld tegemoet kunnen treden op een wijze die we voordien nooit mogelijk hadden geacht. Hoewel critici en kunstkenners dan ook dikwijls wijzen op het pulpgehalte en achterhaalde thematiek van Viola's werk, lijkt zijn onstuitbare succes toch de bevestiging te vormen dat het publiek nog steeds hunkert naar die specifieke ervaring van de kunst zoals ingegeven door de Romantici, de ervaring die ons in staat stelt ons ingebakken cynisme even achterwege te laten en in het reine te komen met onze eigen ziel, onze grootste verlangens en innigste emoties.

De gewijde sfeer waarin wij kunst consumeren is ontstaan bij de Romantici.<sup>328</sup> Toen zij de kunst ophevelde tot een nieuwe religie<sup>329</sup>, hebben zij ook een nieuwe priester moeten aanstellen: de kunstenaar. In de Romantische periode is het beroep van de kunstenaar gespiritualiseerd geworden en omgeven door mystieke dimensies. Hij werd verheven boven de gemeenschap daar hij toegang had tot inzichten die de gewone burger te boven ging. Maar de kunstenaar werd niet enkel hogepriester, hij werd bovenal genie.<sup>330</sup>

---

<sup>328</sup> GROOT, Ger. *'Bij het einde van de Romantiek: Het lieflijke en het sentimentele in de kunst.'* De Gids, augustus 2000, p. 635

<sup>329</sup> Zie supra: 5.2. *Romantiek. Het altaar in de bergen*, p. 64

<sup>330</sup> DOORMAN, Maarten. *'De Romantische Orde.'* Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 2004. p. 122



## 7. De kunstenaar als hogepriester

Hoewel reeds gebleken is in hoeverre heel de leefomgeving, heel de beeldcultuur en denkwereld van de huidige westerse samenleving doordrongen zijn van de Romantische motieven en thema's die in het werk van Bill Viola hoogtij vieren, is het publiek niet geneigd om deze clichés ook als dusdanig te ervaren wanneer zij voorgesteld worden in een artistieke of museale context. Op één of andere manier zijn we geneigd langer stil te staan en dieper te contempleren bij vrij logische aspecten van onze gehele wereldbeschouwing - zoals de discrepantie tussen natuur en cultuur, het nostalgische verlangen naar het verleden, het verlies aan religie, etcetera - indien zij ons gepresenteerd worden binnen de besloten muren van de museumruimte of kunstgalerij. En indien ze bijgestaan worden door de begeleiding van een artistiek concept. De Romantische themata mogen dan wel een inherent deel van ons bestaan *an sich* vormen, wij lijken slechts ontvankelijk te zijn voor de duiding ervan indien wij hier op gewezen worden door de laatste hogepriester van onze westerse consumptiemaatschappij, de kunstenaar.

### 7.1. *Het romantische genie*

Met en vanaf Lord Byron (1788-1824) situeert Doorman het ontstaan van de kunstenaarscultus en daarmee de vooruitgangsidee die de drijvende kracht moest vormen achter al diens artistieke activiteiten.<sup>331</sup> Concepten met betrekking tot originaliteit, authenticiteit en vernieuwing bepaalden vanaf dan de criteria voor ware kunstzinnigheid en grootsheid. De kunstenaar werd verheven vanuit zijn positie als ambachtsman tot deze van 'genie', hij werd in staat geacht de 'waarheid' achter de zintuiglijke schijnwerkelijkheid bloot te leggen en toegankelijk te maken voor de toeschouwer.<sup>332</sup>

De zintuiglijke perceptie, die vanaf de Renaissance in feite de basis vormde van het succesvol uitoefenen van het schildersambacht en haar eigenlijke oorsprong, bleef cruciaal maar werd in deze context wel ondergeschikt gemaakt ten voordele van een hoger gelegen bewustzijn dat echter niet toegankelijk was voor de modale

---

<sup>331</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 122

<sup>332</sup> Ibid.

burger. Het was de kunstenaar die inzicht had in de ware dingen van de wereld, die door contemplatie in contact kon treden met het sublieme en door zijn artistieke capaciteiten de mogelijkheden had om dit inzicht door te geven aan de toeschouwer. Basis voor de kunst vormde nu de expressie van zijn innerlijke wezen en een absolute waarheid, waardoor hij het gewone mensenbestaan oversteeg en de functie van sjamaan of hogepriester toebedeeld kreeg.<sup>333</sup>

Hoewel niet ontkend kan worden dat kunstenaars voorheen ook reeds de status van helden kregen, kan in het Romantische gedachtegoed een breuk gedemarceerd worden daar vanaf de achttiende eeuw niet het werk, maar ook het leven van de kunstenaar voorop kwam te staan.<sup>334</sup> Het was pas vanaf de Romantiek dat het kunstenaarschap vermengd werd met het persoonlijke leven van de kunstenaar, en aldus ontstond hiermee de moderne beschouwing van de artiest zoals die tot vandaag wordt aangehangen.<sup>335</sup>

Het geniebegrip zou initieel ten volle worden uitgewerkt in Kants '*Kritik der Urteilskraft*' waar het concept van het genie het "*aangeboren vermogen is, waardoor de natuur de kunst de regels geeft.*"<sup>336</sup> Hiermee stelde Kant dus voorop dat echte kunst niet ontstaat door de bewuste toepassing van aangeleerde regels, maar door het aanwenden van een geniale verbeeldingskracht die door de natuur gegeven zou zijn.<sup>337</sup> Deze these zou nog verder geradicaliseerd worden door Schelling, Schopenhauer en Nietzsche en uiteindelijk de hele kunstpraktijk van Europa gaan determineren.<sup>338</sup>

Om deze ontwikkeling ten volle te begrijpen moet volgens Doorman een essentiële sleutelpositie toegekend worden aan het concept van de verbeelding, dat vóór de Romantiek enkel getolereerd werd indien zij kon bijdragen aan een verdere

---

<sup>333</sup> GROOT, Ger. Op Cit. pp. 636-637

<sup>334</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 122

<sup>335</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 123

<sup>336</sup> KANT, Immanuel. '*Kritik der Urteilskraft, Theorie-Werkausgabe.*' X, Frankfurt 1968. B180. In DE MUL, Jos. '*Het Romantische Verlangen in (post) moderne kunst en filosofie.*' Rotterdam: Ad Donker, tweede druk 1991. Oorspronkelijke uitgave: Rotterdam: Faculteit der Wijsbegeerte, Erasmus Universiteit, 1990. p. 12

<sup>337</sup> DE MUL, Jos. '*Het Romantische Verlangen in (post) moderne kunst en filosofie.*' Rotterdam: Ad Donker, tweede druk 1991. Oorspronkelijke uitgave: Rotterdam: Faculteit der Wijsbegeerte, Erasmus Universiteit, 1990. p. 12

<sup>338</sup> Ibid. pp. 12-13

vervolmaking van de reeds gegeven klassieke schoonheidsidealen, maar die voor de Romantici de essentiële toegang zou vormen tot de uitbeelding van de hogere waarheid en het innerlijke wezen van de kunstenaar. Het eigen gevoelswezen en de individuele fantasie werd de enige baken van vertrouwen en inspiratie en dit in expliciete oppositie jegens de rationeel onderbouwde regels en idealen van de academies<sup>339</sup> of zoals John Keats (1795 – 1821) stelde:

*“What the imagination seizes as Beauty may be Truth  
Whether it existed before or not...  
I have never yet been able to perceive how anything  
Can be known for truth by consequitive reasoning.”*<sup>340</sup>

De verbeelding werd beschouwd als de expressie van de diepste innerlijke beleving van de kunstenaar wat impliceerde dat het kunstwerk daar de concrete manifestatie van moest worden. Imitatie werd verdrongen voor expressie en hiermee verdween dan ook de eis van absolute natuurgetrouwheid in de kunst. Er kwamen echter nieuwe criteria in de plaats: de originaliteit van de kunstenaar, alsook de authenticiteit van het kunstwerk. Belangrijker dan de ambachtelijkheid werd nu de oprechtheid waarin het artistieke creatieproces zich zou voltrekken.<sup>341</sup>

Deze opvatting moet parallel beschouwd worden aan de grootse waardering die vanaf de Romantiek toegeschreven zou worden aan de idealen van het oorspronkelijke en vernieuwende. Kernfiguur in deze evolutie was Rousseau, die beweerde dat de staat van pure onschuld en natuurlijke goedheid, waarvan de mens door cultuur en rede verwijderd was, nog hersteld kon worden via de herontdekking van zijn eigen natuurlijke oorsprong, en via het vertrouwen dat in de eigen emoties gesteld zou moeten worden.<sup>342</sup>

De kunst werd vanaf de Romantiek dus ook primair verondersteld spontaan, origineel en vernieuwend te zijn. Eén van de meest vurige doelstellingen van de

---

<sup>339</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 125

<sup>340</sup> Brief aan Benjamin Bailey (22 november 1817), cit. In MONROE C. Beardsley. *‘Aesthetics from Classical Greece tot the Present.’* Tuscaloosa/London, 1988, p. 255. In DOORMAN, Maarten. *‘De Romantische Orde.’* Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 2004. p. 126

<sup>341</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 127

<sup>342</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 27

Romantici was er dan ook in gelegen een geheel nieuwe wereld op te bouwen, zowel op religieus, politiek als artistiek vlak.<sup>343</sup> Kunstenaars uitten de wens om te schilderen met een totale, bijna kinderlijke onschuld en wilden zich bevrijden van de rigide tradities waar het achttiende- en negentiende-eeuwse kunstonderwijs nog op gebaseerd was. De academies werden vanuit deze optiek beschouwd als een belemmering van de vrije ontplooiing van het creatieve individu, en er heerste een sterke overtuiging dat de kunstenaars van de toekomst niet diegenen waren die vasthielden aan de verplichte studieprogramma's, maar juist diegenen die ervan af durfden wijken.<sup>344</sup> Zo groeide een conflict tussen de traditionele academische principes en de Romantische eisen van vernieuwing en originaliteit.

Het geniebegrip werd niet enkel vanuit filosofische en literaire hoek gestimuleerd, maar ook in toenemende mate aangewakkerd door de dramatische politieke en sociale onrusten aan het einde van de achttiende eeuw. Kunstenaars voelden zich geroepen om als profeet op te treden, om maatschappelijke mistoestanden aan te klagen en om het volk inzicht te brengen door het aanwenden van de eigen geniale perceptie.<sup>345</sup>

Het voorbeeld bij uitstek van deze maatschappelijke betrokkenheid vormt Eugène Delacroix die in 1830 met *La Liberté guidant la peuple* de ultieme vertolking van het Franse revolutionaire gedachtegoed vormde. De verbintenis tussen de kunst en politiek werd vooral door Schiller expliciet verwoord waar hij stelde dat men enkel in staat is politieke vraagstukken praktisch op te lossen door ze te benaderen via de esthetische probleemstelling, aangezien het enkel via de schoonheid is dat de mens zijn weg naar de vrijheid kan banen.<sup>346</sup> Met de Romantiek brak aldus het heroïsche tijdperk van de kunstenaar aan.<sup>347</sup> Hij werd verheven tot ziener aangezien hij geen vak meer beoefende maar een roeping had. Bovendien vormde deze artistieke missie de ultieme legitimatie voor de nieuw gewonnen vrijheid en autonomie, waarmee hij zich zou positioneren tegenover de burgerij waar hij zich

---

<sup>343</sup> ROSENBLUM, Robert. Op Cit. p. 50

<sup>344</sup> HARRISSON, Charles & WOOD, Paul, with GAIGER, Jason. *'Art in Theory: 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas.'* Oxford, Cambridge: Blackwell Publishers Ltd. 1998. p. 23

<sup>345</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 27

<sup>346</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 70

<sup>347</sup> Ibid. p. 55



van distantieerde omwille van het materialisme, het nutsdenken, de benepen moraliteit die hij minachtte en waarboven hij zich verheven achtte.<sup>348</sup>

Toen ontstond tevens het ondertussen wel achterhaalde cliché van de Romantische kunstenaar als wereldvreemde en eenzaat. Hij vertoefde in de marginale contreien van de samenleving en werd getormenteerd door verlangens en emoties waar hij zelf geen controle over had, hij schakelde zijn rationele denkvermogens uit om zich volledig over te kunnen geven aan de hogere inspiratie. Hij was zijn tijd ver vooruit en werd aldus ook niet aanvaard in de reguliere samenleving die voor hem tot een bedreiging zou verworden door zijn overdreven gevoeligheid en delicateste.<sup>349</sup>

Het Romantische genie mag echter niet eenzijdig begrepen worden in de gedaante van deze geïsoleerde visionair, maar moet beschouwd worden in al zijn facetten, inclusief de moreelmaatschappelijke functie die hij kreeg toebedeeld. Dit impliceerde een zware verantwoordelijkheid die door kunstenaars maar al te graag werd aangegrepen om een persoonlijke mythologie te creëren die hun aanzien steeds verder zou verdiepen en intensifiëren. Sommigen dreven het zelfs zo ver zich te vereenzelvigen met de Christusfiguur, en wanneer Blake verklaarde dat Jezus en zijn apostelen allen kunstenaars waren geweest, stelde hij in feite de functie en betekenis van de ultieme christelijke profeet gelijk aan de doelstellingen van de moderne kunstenaar. De profetische boekschriften die Blake creëerde en de bijhorende illustraties vormden een antwoord op het tergende verlangen vanuit de samenleving naar een hernieuwde spiritualiteit en religieuze beleving. Bovendien slaagde hij erin een archaische vorm van religiositeit te verzoenen met contemporaine situaties die alle moderne toeschouwers aanbelangden en daarenboven een vluchtweg konden bieden naar hogere inzichten.<sup>350</sup> Hierin vormt Blake uiteraard geen uitzondering. Kunstenaars als Runge of Friedrich zouden zich toeleggen op het uitdiepen van esoterische concepten en symbolen die in volledig nieuwe iconografische systemen de revelatie zouden vormen van visionaire

---

<sup>348</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 132

<sup>349</sup> Ibidem

<sup>350</sup> VAUGHAN, William. Op Cit. p. 72-74

waarheden die voor een gewone burger, zonder de kunst, ondenkbaar waren geweest.<sup>351</sup>

De ontwikkeling van het Romantische geniebegrip heeft niet enkel repercussies gehad op de betekenis en functie van de kunstenaar binnen de samenleving, maar tevens op de waardebeoordeling van de kunst zelf. Daar de kunstenaar zijn verbeelding moest laten werken, origineel en vernieuwend moest zijn en in zijn werk de diepste expressie van zijn innerlijke wezen moest uitdragen, werd ook de kunst aan deze criteria onderworpen. Vanaf de Romantiek staat de kunstproductie niet langer in het teken van ambachtelijkheid of *imitatio* maar wordt zij onderhevig gesteld aan de eisen van verbeelding, authenticiteit en originaliteit.<sup>352</sup>

---

<sup>351</sup> ROSENBLUM, Robert. Op Cit. p. 43

<sup>352</sup> GROOT, Ger. Op Cit. p. 637

## 7.2. De kunstenaar als filmster

*“A brief survey of the history of ideas may help us to understand modern art. We must go back to 18th-century English philosophy and to the French and German Romantic theorists and poets. It was there that the concept of ‘genius’ was born...”*

*Edwin Rosenthal*<sup>353</sup>

### 7.2.1. Romantisch geniebegrip als sleutel tot het hedendaagse kunstenaarschap

Het geniebegrip zoals het ontwikkeld werd bij de Romantici zou essentieel begrepen moeten worden als het fundament waarop onze visie omtrent het moderne kunstenaarschap gebaseerd is. Binnen de kunstgeschiedschrijving lijkt een algemene consensus te heersen dat de constructie van de notie van het kunstenaarsgenie de belangrijkste determinant is geweest voor de ontwikkeling van de moderne kunst<sup>354</sup>: *“The greatest legacy for modernism has been the construction of the notion of the artist-as-genius. It is possible to discern the legacy of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century Romantic movement in the heroic (if short-lived) stage of the early avant-garde... This notion is notable because in earlier epochs certainly no-one expected Vermeer or Rembrandt to be technically innovative, to contribute to a manifesto or to declare the grounds of their ‘critical distance’ from the established order or status quo to create in their art... The declamatory nature of the manifesto is important in establishing an intervention in mass ‘consciousness’. It is a statement of intent – the reverse of the private diary and letter form used by earlier artists.”*<sup>355</sup>

Met de Romantische beweging en het geniebegrip ontstond het geloof dat het kunstwerk een hogere bedoeling in zich moest dragen, dat ze implicaties had die buiten het domein van de kunst zelf konden reiken, dat ze in staat was om ‘*la condition humaine*’ te verbeteren, en dit zowel op moreel als sociaal vlak. Zoals Thierry de Duve (1944, Gent) aangeeft, stond dit in sterk contrast met de vroegere functie van de kunst, die er vooral in bestond de “*doden te eren, de Kerk te dienen*,

---

<sup>353</sup> ROSENTHAL, Erwin. ‘*Contemporary art in the light of History.*’ London: Lund Humphries, 1971. p. 14

<sup>354</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 144

<sup>355</sup> MEECHAM, Pam en SHELDON, Julie. ‘*Modern art: A critical Introduction.*’ Routledge, London. 2000. p.10

*bourgeois interieurs te decoreren, smaak tentoon te spreiden, maar haar functie was nooit programmatisch... om een kritische waakzaamheid uit te oefenen op het ethische domein binnen de maatschappij.*"<sup>356</sup> Vanaf het moment dat deze functie wel verschijnt, wordt een radicale breuk teweeggebracht met vroegere kunst, en wordt kunst ook nog enkel gewaardeerd op basis van pretenties van originaliteit, innovatie en kritische waarde.

Hoewel we binnen de hedendaagse kunstcontext geconfronteerd worden met een tergend cynisme ten aanzien van de vermeende originaliteit van de kunstenaar en een gebrek aan geloof in de uniciteit of zeggingskracht van het kunstwerk, lijkt de status van de kunstenaar – zowel ten aanzien van de critici, zichzelf en het anonieme publiek – onaangetast gebleven. De wijze waarop de hedendaagse artiest zijn waarheid verkondigt, ook al is die ontdaan van ieder vleugje spiritualiteit of getormenteerde emotionaliteit, getuigt nog steeds van een claim op autonomie en waarheidsaanspraken, alsook van een arrogantie ten aanzien van de burgerlijke massa. Waar hij voorheen echter bohémien was in de marginale buitenvelden van de samenleving, daar is hij nu geëvolueerd tot een respectabele burger of opgehemeld tot filmster, tot popidool die op handen gedragen wordt omwille van zijn bittere commentaren, zijn kritische blik of experimentele innovatie.<sup>357</sup>

### 7.2.2. Verzet tegen het Romantische geniebegrip

Wanneer de artistieke ontwikkelingen van de twintigste eeuw in vogelvlucht beschouwd worden, wekt dit toch enigszins verwondering. Hoeveel inspanningen zijn immers niet geleverd om deze mythe van het kunstenaarsgenie aan te vechten en uit te roeien? In een essay dat Maurice Denis (1870-1943) in 1909 publiceerde, formuleerde hij reeds dat: *"It is true that we are tired of the individualist spirit, which rejects tradition, teaching and discipline and considers the artist as a kind of demi-*

---

<sup>356</sup> DE DUVE, Thierry. DE DUVE, Thierry. *'Kant after Duchamp.'* Cambridge, London: The MIT Press, 1996. p. 432.

<sup>357</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 147

*god, whose caprice defies rules. It is true that this falsehood, initially our own, has become intolerable to us.*<sup>358</sup>

Doch bij het onmiddellijke ontstaan van de Romantische beweging kunnen in het filosofische kernveld reeds actoren worden aangeduid die de rol van de kunstenaar in het hele artistieke discours trachtten te minimaliseren. Het waren Arthur Schopenhauer (1788-860) en Nietzsche zelf die de kunst essentieel wilden herleiden tot het objectieve schouwen van de Ideeën, waarbij de kunstenaar slechts het medium vormde waardoor het sublieme naar de toeschouwer kon overgedragen worden en hierbij zou iedere persoonlijke visie of expressie enkel afbreuk doen aan het slagen van die operatie. De nadruk moest dus liggen op het esthetische object, en niet op datgene wat de kunstenaar er mee trachtte uit te drukken. Sterker nog, de verlangens en emoties van de kunstenaars zouden eerder afbreuk doen aan de overdracht van de sublieme Idee naar de toeschouwer toe.<sup>359</sup>

De eis van objectiviteit die door Nietzsche en Schopenhauer vooropgesteld werd, zou een manifeste verwezenlijking vinden in het werk van de negentiende-eeuwse impressionisten en realisten, en werd nog versterkt bij het ontstaan van de abstracte kunst, waar ideeën en theoretische concepten de rol van de persoonlijke expressie van de kunstenaar aanzienlijk in het gedrang brachten. De universele beginselen die de voornaamste drijfveer vormden van kunstenaars als Malevitsj, Mondriaan of Van Doesburg staan enige vorm van subjectiviteit of individuele expressie grondig in de weg. Doch de meest uitdrukkelijke verwerping van het Romantische kunstenaarschap is wellicht het Dadaïsme geweest, met Marcel Duchamp die de meest radicale aanklacht tegen het aura van de kunst belichaamd heeft en daarmee een artistieke mentaliteit lanceerde die de ontwikkeling van de kunst in de twintigste eeuw aanzienlijk deed ontsporen.<sup>360</sup>

---

<sup>358</sup> Originele publicatie in *L'Occident*, Parijs, mei 1909. Herdruk in: DENIS, Maurice. *Théories 1890-1910.* Parijs, 1912. In: HARRISSON, Charles & WOOD, Paul (Ed.): *Art in Theory. 1900-1990. An anthology of changing ideas.* Oxford en Cambridge, Mass.: Basil Blackwell Ltd. 1992. p.47

<sup>359</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. pp. 135-136

<sup>360</sup> Ibid. pp. 140-142

Het is dit cynisme en wantrouwen ten aanzien van de kunst als spel, als cultureel onafgebakend terrein, waarvan het hele ironische discours van de Postmoderne kunst en kunstkritiek sinds de jaren zeventig doordrenkt is, met haar onophoudelijke aanval jegens de mythe van het kunstenaarsgenie en het aura van de kunst *an sich*, zij het in de vorm van de serieproductie van Andy Warhol, de machinale fabricage van de Minimalisten, de ideologie van de Appropriation kunstenaars of de institutionele kritiek van Marcel Broodthaers. Het scepticisme dat geïnitieerd werd met de geschriften van Lyotard, Baudrillard of Virilio werd vanaf de jaren zeventig bepalend voor het artistieke denken van vele kunstcritici en kunstenaars en is geresulteerd in de oorlog tegen de mythe van de geniale kunstenaar dat nu als achterhaald en naïef wordt bestempeld.<sup>361</sup>

Het lijkt dus een onmiskenbaar gegeven dat het Romantische ideaal van het scheppende genie zowel door kunstenaars, kunsttheoretici als critici aan het wankelen is gebracht. Men zou veronderstellen dat het aura rond de kunstenaar na decennia van verzet en rebellie ondertussen al lang in mist was opgegaan, maar niets blijkt minder waar te zijn.<sup>362</sup>

### 7.2.3. Overleven van de kunstenaarscultus

Hoewel de creatieve scheppingsdaad niet langer slechts in het teken staat van de persoonlijke expressie van de kunstenaar of volledig geboren moet zijn uit diens verlichte verbeelding, is de aandacht voor het leven en gedachtegoed van de kunstenaar vanuit de samenleving en media enkel toegenomen in de vorm van interviews, documentaires, biografieën, catalogi, etcetera. Bovendien kan ook vastgesteld worden dat de rol van de kunstenaar in de kunstbeschouwing onmisbaar is geworden, daar een kunstwerk niet langer simpelweg aanschouwd kan worden en overgelaten aan de vrije interpretatie van de kijker. Het manifest, de theorie, de idee dat het kunstwerk zal begeleiden of eraan voorafging, is onontbeerlijk geworden voor een adequate contextualisatie, diepgaand inzicht of

---

<sup>361</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 142

<sup>362</sup> Ibid. pp. 140-141

juist esthetisch genot.<sup>363</sup> De universele ideeën van Mondriaan zijn voor de modale museumbezoeker immers niet zomaar af te leiden uit de geometrische schakering van kleurvlakken. De fontein van Duchamp doet vragen rijzen maar zonder de uitleg die de kunstenaar erbij verschaftte, zou slechts een enkeling het antwoord gevonden hebben. Als je de biografie van Jan Fabre niet kent, zie je niet het blauw van het ochtendgloren dat hem bij zijn dagelijkse ochtendwandelingen tegemoet treedt, maar gewoon heel veel bic-gekrabbel.

Hoewel de kunstenaar dus enigszins van zijn eigen werk losgekoppeld is door het ontbreken van een persoonlijke expressie of spirituele bezieling, zo weet hij zichzelf toch noodzakelijk te maken en keert hij via een omweg terug, verhuld in een verzameling persoonlijke anekdotes, manifesten en intentieverklaringen die onlosmakelijk aan zijn kunstwerk gekoppeld zijn.<sup>364</sup> Zonder de kunstenaar geen kunst. Zonder de kunstenaar geen inzicht. Zonder de kunstenaar geen artistiek genot. En hiermee is de almacht van het Romantische genie in het Moderne en Postmoderne tijdperk enkel versterkt, niet afgenomen.

#### 7.2.4. *De Romantische ironie als wapenschild*

Bij een blik op het actuele kunstdiscours kan geconcludeerd worden dat het verzet tegen de Romantische kunstenaarsmythe nog even radicaal, en misschien zelfs nog meer expliciet is als twintig jaar geleden. Dikwijls lijken willekeur, spel en ironie verheven boven de serieuze kunstcreatie. Het is de *'pathos van de ironie'*<sup>365</sup> waarvan het huidige kunstenaarschap zo doordrongen is en waarmee ze haar eigen kunstcreatie en de receptie ervan, haar eigen status en voorwaarden alsook de cultuur waarin ze opereert op de helling tracht te zetten. Zowel Doorman als De Mul bevestigen dat het naïef en al te gemakkelijk zou zijn de ironie te beschouwen als een recent fenomeen dat voortkomt uit een teleurstelling in de eigen cultuur, een pessimisme ten aanzien van de humane vooruitgangsidealen en cynische ontgoocheling in verloren dromen van weleer. Het ironische discours is een

---

<sup>363</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 143

<sup>364</sup> Ibidem

<sup>365</sup> DE MUL, Jos. Op Cit. p.25

houding die eigen is aan de Moderne mens en waarvan de grondslagen essentieel terug te vinden zijn bij de Romantische denkers.<sup>366</sup>

De Romantische ironie<sup>367</sup> moest onvermijdelijk voortkomen uit de spanning tussen de hoge idealen en absolute waarheidsaanspraken die de kunstenaars vooropstelden, en de teleurstelling die hieruit volgde vanuit het besef dat de verzoening van het ik met de kosmos, van het particuliere met het oneindige binnenin het kunstwerk, nooit realiseerbaar zou zijn in deze wereld. En het was de ironische houding die dit besef draaglijk kon maken. In het discours van de Romantici is een ironische grondtoon meestal niet veraf en het is juist deze houding die de kunst en het geloof in die kunst mogelijk maakte, en blijft maken.<sup>368</sup> De ironie verhindert dat we vervallen in de illusie van een laatste, absolute interpretatie van de wereld. Het is een middel om het dreigende nihilisme en moedeloze passiviteit te bestrijden. Door zijn onvervulbare verlangen te ironiseren en aldus lachend te minimaliseren, slaagt de Romanticus erin om dat verlangen toch te blijven koesteren zonder ten prooi te vallen aan de dreiging van de wanhoop.<sup>369</sup> Voor Schlegel was de principiële noodzaak van de ironie er dan ook in gelegen dat de kunstenaar de gecreëerde illusie van zijn werk eigenhandig en zelfkritisch kon verstoren, zodat het creatieve, progressieve spel niet zou stagneren en tot iets definitiefs zou verworden.<sup>370</sup> De ironie maakt het menselijke en artistieke streven naar betekenisvolheid van zijn bestaan en de kunst mogelijk, en verhindert daarmee dan ook de definitieve dood van de kunst.<sup>371</sup>

Blijkbaar is de ironie een succesvol strijdwapen. Want ondanks die aangekondigde dood van de kunst, blijven kunstenaars erin slagen op aannemelijke wijze een 'persoonlijke mythologie' uit te bouwen die door critici en publiek gretig wordt aangehangen. Veel hedendaagse kunstenaars manifesteren zich nog steeds als technocratische hogepriesters, die met hun kunst getuigen van een diepe spirituele roeping of sociaal-maatschappelijke betrokkenheid. Heel wat kunstenaars pogen antwoorden te zoeken op fundamentele levensvragen om zo een antwoord te

---

<sup>366</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 145

<sup>367</sup> Zie ook supra: 2.2.1. *Het Romantische verlangen*

<sup>368</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 145

<sup>369</sup> DE MUL, Jos. Op Cit. p. 10

<sup>370</sup> ROTHMANN, K. *Duitse Letterkunde.* Utrecht/ Antwerpen, 1981. p. 114. In: DE MUL, Jos. Op Cit. p.10

<sup>371</sup> DOORMAN, Maarten. Op Cit. p. 147



bieden op een verbrokkeld mens- en wereldbeeld en een tegengewicht ten aanzien van het failliet van ratio en techniek.<sup>372</sup> Het escapisme dat inherent verbonden was aan het Romantische gedachtegoed in de negentiende eeuw, lijkt vandaag nog steeds als een existentiële noodzaak ervaren te worden. Door de ironie steeds als *back-up* te hanteren, slagen kunstenaars er zelfs binnen de context van het Postmodernisme in een artistieke geloofwaardigheid op te bouwen, en kunnen zij blijven streven naar de revitalisering van de samenleving middels de kunst.

Zoals Suzi Gablik (1934, New York) argumenteert in *'The Reenchantment of Art.'*<sup>373</sup> is de remystificatie van de kunst, ons mensbeeld en heel onze wereldbeschouwing ook noodzakelijk, en deze ontwikkeling kan volgens Gablik bewerkstelligd worden door het herstructureren van ons zelfbeeld, door het individu weer in te schrijven in een ecologisch ingebed *self-plus-other* of *self-plus-environment*, waardoor het individuele perspectief overstegen kan worden.<sup>374</sup>

Zij wil de contemporaine kunstenaar aanmoedigen om verder te zien dan sociale passiviteit, cultureel aangeleerde manieren van verwijdering en het ontkennen van verantwoordelijkheid, om op te treden als een kracht door het paradigma van vervreemding om te buigen naar één van genezing en contact.<sup>375</sup> Ze meent een nood aan visionaire en sjamanistische kunstenaars te erkennen daar de moderne mens zijn houvast verloren heeft, daar de mens geleerd heeft enkel te vertrouwen op mechanistische, materialistische en deterministische tradities die ieder geloof in het onzichtbare teniet hebben gedaan.<sup>376</sup> De grootste ziekte van onze tijd, de *soul-loss*, kan aldus verholpen worden indien de genezende krachten van de profetische kunstenaar weer aangewend worden, en alzo de band tussen de mens en de natuur te herstellen waardoor de wereld weer zichtbaar wordt in haar oorspronkelijke staat, als een emanatie van de geest, van visionaire krachten en mythische archetypes.<sup>377</sup> *"In the visionary mode, myths from all times and cultures are available to us, we touch into a seemingly magical dimension from which*

---

<sup>372</sup> VAN DAMME, Claire (red.) e.a. *'Mythische sporen in de hedendaagse kunst.'* Gent, Academia, 1996. p.1

<sup>373</sup> GABLIK, Suzi. *'The Reenchantment of Art.'* London, Thames&Hudson, London, 1991

<sup>374</sup> GABLIK, Suzi. *'The Reenchantment of Art.'* London, Thames&Hudson, London, 1991. p. 177

<sup>375</sup> GABLIK, Suzi. Op Cit. p. 169

<sup>376</sup> Ibid. p. 53

<sup>377</sup> Ibid. p. 45

*emanates a sense of the mysterious and the sacred. We have experiential access to the past or the future, and the limitations of our cultural conditioning are transcended.*"<sup>378</sup>

---

<sup>378</sup> GABLIK, Suzi. Op Cit. p. 52

### 7.3. Het kunstenaarschap van Bill Viola

*“The mystic has been an outsider in all religions, an admonisher and critic. The visionary faculty is a kind of ‘creative madness’ and video technique enables us to produce unknown, as yet unseen images.”<sup>379</sup>*

Bill Viola

De hedendaagse visie op het kunstenaarschap blijkt haar fundamentele basis te vinden in de Romantische ideologie omtrent het geniebegrip zoals het theoretisch ontwikkeld werd door Kant, Schopenhauer, Schelling en Nietzsche en gewillig door de Romantische kunstenaars zelf werd aangehangen en in levende praktijk gebracht. Duidelijk is echter ook dat de oorspronkelijke inhoud van het Romantische kunstenaarschap gaandeweg ontspoord is geraakt, dat de spirituele lading door velen overboord is gegooid ten voordele van een ironische vluchtweg, een zorgeloze *spielerei* of een ‘*je m’en fou*’ houding die iedere verantwoordelijkheid uit de weg poogt te gaan. De visionaire roeping die aan het Romantische kunstenaarschap ten gronde lag, is in de hedendaagse context dikwijls geworden tot een rationeel pragmatische houding, de sociale betrokkenheid tot een individualistisch hermetisme. Viola lijkt zich hiervan te distantiëren. Bij het lezen en vergelijken van verschillende interviews en autobiografische documentatie is duidelijk geworden dat hij zijn kunstenaarschap zeer ernstig neemt. Het lijkt geen misvatting indien gesteld wordt dat hij zichzelf aanziet als een soort hogepriester, een sjamaan, een bemiddelaar tussen mens en natuur, tussen lichaam en ziel.

#### 7.4.1. Profetisch mysticisme

Een voorbeeld kan dit illustreren. In een interview met Clayton Campbell<sup>380</sup> haalt Viola een herinnering boven uit zijn kinderjaren, waarin hij vertelt hoe hij een bijna-dood-ervaring beleefde toen hij als zesjarige op het nippertje aan de

---

<sup>379</sup> VIOLA, Bill. ‘Interview with Jörg Zutter.’ In SYRING, Marie Luise (ed.). ‘Bill Viola, Unseen Images.’ Tentoonstellingscatalogus. Düsseldorf, Stockholm, Madrid, Genève, London. 1994. p. 26

<sup>380</sup> VIOLA, Bill. In CAMPBELL, Clayton. ‘Bill Viola Interview.’ Op: <http://www.resartis.org/index.php?id=95>

verdrinkingsdood kon ontsnappen. Spontaan legt hij hierbij de link naar oude indiaanse sjamanen die hun speciale graad en aanzien binnen de samenleving pas konden bereiken indien ze levensbedreigende situaties meemaakten die hen in contact brachten met een hogere vorm van kennis. Deze kennis zouden ze voor de rest van hun leven met zich meedragen en leidde tot hun verhevenheid boven de andere leden van de gemeenschap. Hieruit spreekt aldus een zekere vereenzelving met de betekenis en positie die de traditionele sjamanen bekleedden in de indiaanse samenleving. Maar Viola gaat nog verder.

Zoals reeds aangehaald, identificeert hij zich tevens met verschillende mystici uit de Oosterse en Westerse cultuurgeschiedenis. Hierbij beschouwt hij zichzelf als buitenstaander van de samenleving, begiftigd met een *'creative madness'* en een visionaire faculteit.<sup>381</sup> Het medium video acht hij in staat om soortgelijke ongeziene beelden te produceren als de innerlijke visioenen die geboren werden in het onderbewustzijn van profetische figuren als William Blake of Catherina van Siena. Aldus is de moderne technologie zoals ze gehanteerd wordt door de kunstenaar, in staat om de mens met de spirituele ervaringen van mystici en sjamanen te verbinden.<sup>382</sup> Zijn visionaire faculteit, zijn creatieve inspiratie benoemt hij als een *'gift'* in de traditionele betekenis van het woord: een geschenk van hogerhand, een gave, een talent. De artistieke gave is een geschenk dat middels de kunst uitgewisseld kan worden met anderen, en hierin ligt volgens Viola de historische essentie van de kunstproductie *an sich* besloten.<sup>383</sup> Viola verzet zich tegen iedere commerciële *'uitbuiting'* van de kunst, want *"any artist knows that you must give something of yourself to each work.... how can you take this inspiration you have been given and put a price on it, and then compare it economically to other inspirations?"*<sup>384</sup>

Door het uitwisselen van de *gift* kan je de kijker in contact brengen met een andere vorm van kennis dan die gebaseerd op ratio en logica. Voor Viola vormt de kunst

---

<sup>381</sup> VIOLA, Bill. *'Interview with Jörg Zutter.'* In SYRING, Marie Luise (ed.). *'Bill Viola, Unseen Images.'* Tentoonstellingscatalogus. Düsseldorf, Stockholm, Madrid, Genève, London. 1994. p. 26

<sup>382</sup> Ibidem

<sup>383</sup> VIOLA, Bill. In *'Putting the whole back together. Bill Viola in conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer.'* In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) *'Bill Viola.'* Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 145

<sup>384</sup> Ibidem

dan ook geen kwestie van esthetica. Kunst is een toegangsweg tot hogere kennis.<sup>385</sup> Deze kennis ontstaat door een diepgaande verinnerlijking van het subject en het openen van de eigen zintuigen. Aldus beschouwt hij zichzelf als kunstenaar in staat om die hogere vorm van kennis te bereiken, te verbeelden in zijn werk en door te geven aan de toeschouwer. Misschien zou zelf gesproken kunnen worden van een geniale potentie zoals de Romantici die ook meenden te bezitten.

#### 7.4.2. *Maatschappelijke verantwoordelijkheid*

Het is duidelijk dat Viola een missie heeft. Syring beaamt zijn gedrevenheid en stelt dat het mystieke concept dat hij aanhangt, gesecculariseerd is daar de notie van een heilige ruimte en iconische beelden beschouwd moeten worden als integraal verbonden aan de structuren van het menselijk bewustzijn. Viola is niet op zoek naar God en biedt ook geen visionaire constructen van de toekomst zoals Romantici als Blake dit bijvoorbeeld wel deden. Maar als kunstenaar voelt hij wel een diepe verantwoordelijkheid tegenover zijn medemens en de huidige realiteit waarin die zich bevindt. Zijn voornaamste doelstelling is erin gelegen de aandacht te vestigen op het ecologische onevenwicht van de natuur en te streven naar een herstel van de harmonie tussen mens, leefwereld en technologie. Met zijn kunst wil hij een oplossing bieden tegen de toenemende vervreemding door de kijker te wijzen op zichzelf als individu en op zijn plaats in het grotere geheel.<sup>386</sup>

Hoberman maakt een expliciete verwijzing naar de maatschappelijke betrokkenheid van de Romantici in zijn analyse van Viola's video *Reverse Television* (1983) (afb.23): "*This dispersed, cumulative work subscribes to that aspect of Romanticism that calls for revolt against mental limitations and social conditioning.*"<sup>387</sup> Het werk is opgebouwd uit een serie portretten van kijkers die in

---

<sup>385</sup> Ibidem

<sup>386</sup> SYRING, Marie Luise. *'The way to transcendence – or the temptation of St. Anthony.'* In SYRING, Marie Luise (ed.). *'Bill Viola, Unseen Images.'* Düsseldorf, Stockholm, Madrid, Genève, London, 1994. p. 23

<sup>387</sup> BLOOM, Harold. *'The Ringers in the tower: Studies in romantic tradition.'* Chicago, University Chicago Press, 1971. p. 324. In HOBERMAN, J. *'The Reflecting Pool: Bill Viola and the Visionary Company.'* In LONDON, Barbara. (ed.). *'Bill Viola, Installations and Videotapes. October 16, 1987 – January 3, 1988.'* New York: The Museum of Modern Art, 1987. . p.65

de camera staren alsof ze voor hun televisietoestel zitten. Hiermee tracht Viola de kijker te betrekken in het kunstwerk en de televisie op te eisen als heilige ruimte: *“The television medium, when coupled with the human mind, can offer us sight beyond the range of our everyday consciousness.”*<sup>388</sup>

In een interview met Jörg Zutter<sup>389</sup> spreekt Viola zijn bezorgdheid uit omtrent het politieke misbruik van de massamedia door de regering Reagan – Bush dat een bedreiging voor de Amerikaanse democratie zou betekenen. In de kunst, en niet in de wetenschap ligt volgens Viola een oplossing vervat om tegen zulke ontwikkelingen in te gaan. Het scala aan artistieke mogelijkheden moet in maatschappelijk-sociale context zo uitvoerig mogelijk benut worden, daar zij de hulp en het vereiste inzicht kunnen bieden om verborgen commerciële en politieke boodschappen te decoderen. Vanuit deze optiek legt Viola een nadrukkelijk belang op de kennis en verantwoordelijkheid van de kunstenaar, alsook op de rol van kunstopvoeding in het dagelijkse leven.<sup>390</sup>

De uitgesproken maatschappelijke roeping en de visionaire dimensies die Viola's kunstenaarschap hierbij aanneemt, maken een vergelijking met de Romantici niet ongepast. Viola wordt gedreven door eenzelfde ambitie om de kijkers op artistieke wijze inzicht te laten verwerven in de wereld waarin zij zich bevinden en uit de sociaal-politieke context te bevrijden die hen belemmert in hun spiritualiteit en individuele denken. Daarenboven laat hij zijn eigen kunst inschrijven in de traditie van het Romantische sublieme<sup>391</sup>.

#### 7.4.3. *Narcisme*

Daarenboven moet gewezen worden op de 'narcistische dimensie' die Syring in het werk van Viola meent te onderscheiden, een conclusie die zij getrokken heeft op

---

<sup>388</sup> 'Bill Viola.' Tentoonstellingscatalogus. Parijs, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983. p. 4. In HOBBERMAN, J. *The Reflecting Pool: Bill Viola and the Visionary Company.* In LONDON, Barbara. (ed.). *Bill Viola, Installations and Videotapes. October 16, 1987 – January 3, 1988.* New York: The Museum of Modern Art, 1987. p.65

<sup>389</sup> VIOLA, Bill. *Interview with Jörg Zutter.* In SYRING, Marie Luise (ed.). *Bill Viola, Unseen Images.* Tentoonstellingscatalogus. Düsseldorf, Stockholm, Madrid, Genève, London. 1994. p. 99

<sup>390</sup> Ibidem

<sup>391</sup> Zie supra: 6.1.2.4. *Het sublieme*, p. 94

basis van het grote aantal *actes de présences* die de kunstenaar consequent in zijn eigen video's heeft opgevoerd.<sup>392</sup> De integratie van zijn zelfportret of zijn eigen lichaam vormt een bindend element tussen de meest uiteenlopende werken.<sup>393</sup> Viola's zelfbeeld komt waarschijnlijk het meest illustratief tot uiting in *I do not know what it is I am like*, een video die opgebouwd is uit vijf sequenties waarvan het derde luik besteed is aan de portrettering van de geïsoleerde kunstenaar aan zijn werktafel. Viola zit gebogen terwijl hij aan notities werkt en boeken inkijkt, naast hem staat een monitor. Hij wordt omringd door symbolische artefacten. De klok als representatie van de levensloop. Een speelgoedbootje dat herinnert aan schepen beladen met glinsterende schatten, de uitbeelding van zijn hoop en *wanderlust*. Een sissende kat belichaamt zijn passies, een open vrucht is symbool van zijn creatieve kracht en intuïtie. Het beeld van de kunstenaar wordt gereflecteerd in een glazen bol. "*There sits man, bound by his own reflections and projections until reason is invaded by the visions of terror which arise from the sphere of the subconscious.*"<sup>394</sup> De beschrijving alleen al herinnert aan dramatische zelfportretten van de geïsoleerde visionaire kunstenaars, zoals ze dikwijls verbeeld werden door de Romantici.

Viola's narcistisch exhibitionisme is ook de critici niet ontgaan. Zo noteerde Edith Doove: "*Veel van Viola's werk draait rond het zoeken van een centraal punt. Daarbij schuwt Viola het autobiografische niet. Het valt niet licht hem van egotripperij te beschuldigen.*"<sup>395</sup> John Haber wijst op de traditionele symboliek die Viola hanteert om zijn eigen kunstenaarschap te beschrijven: de lens op de wereld als representatie van het menselijke oog, een oude metafoor voor het menselijke genie.<sup>396</sup> In hetzelfde artikel vervolgt hij: "*Somehow I tired of the same trick again and again. As with Chuck Close, another artist with a magician's hand, I became suspicious of the control freak who created the maze of rooms.... I saw a new idea of genius...He indulges in the ultimate in self-exposure. Guess who serves as his only actor. Viola places himself as male hero beyond cultural constraints.*"<sup>397</sup>

---

<sup>392</sup> SYRING, Marie Luise. Op Cit. p. 23

<sup>393</sup> O.a.: Tape I, Instant Breakfast, Olfaction, Return, Yunkyard Levitation, The Space Between the Teeth, What is not and that which is, Reasons for knocking at an Empty House, Slowly Turning Narrative

<sup>394</sup> SYRING, Marie Luise. Op Cit. p. 23

<sup>395</sup> DOOVE, Edith. 'Op zoek naar het zelf.' Kunst en cultuur, vol.31, 1998, nr. 9, p. 47

<sup>396</sup> HABER, John. 'Go Fish: Bill Viola at the Withney.' Op: [http:// www.haberarts.com/viola.htm](http://www.haberarts.com/viola.htm)

<sup>397</sup> HABER, John. 'Go Fish: Bill Viola at the Withney.' Op: [http:// www.haberarts.com/viola.htm](http://www.haberarts.com/viola.htm)

#### 7.4.4. *Het lichaam van Viola*

In de context van deze beschouwingen moet wel gewezen worden op het belang dat het lichaam van de kunstenaar vanaf de jaren zeventig in het algemeen begon op te eisen in de contemporaine kunstproductie en meer specifiek in de nieuwe discipline van de videokunst. Na het mislukken van 1968 gingen kunstenaars zich meer en meer in hun eigen wereld terugtrekken op zoek naar zelfontdekking, met als doel zich als individu te emanciperen om alzo geestelijke, lichamelijke en creatieve vrijheid te bereiken.<sup>398</sup> Het ego kwam bij velen centraal te staan, en dit manifesteerde zich in de meest uiteenlopende disciplines, van de performances en body art van Vito Acconci (1940, New York) of de video's van Peter Campus tot de optredens van Gilbert & George (1943, 1942, London).<sup>399</sup> Niet enkel het ego van de kunstenaar, maar ook zijn eigen lichaam werd een gegeven van interesse en expressiekracht. Deze ontwikkeling kan niet alleen in het domein van de kunst getraceerd worden, maar vormt een cultureel gegeven dat inherent is aan de westerse samenleving van de twintigste eeuw en dat enkel lijkt toe te nemen naarmate de tijd verstrijkt. Binnen de context van de postmoderne verwarring, globalisering en individualisering is het lichaam voor velen tot de laatste bron van zekerheid en veiligheid geworden. En door de onttovering van de hele gemeenschap die ook de kans op ware spiritualiteit en geestelijke verheffing uit de weg geruimd heeft, lijkt er niets anders op te zitten dan zich tot het eigen lichaam te wenden.<sup>400</sup>

Bovendien mag de integratie van Viola's lichaam niet eenzijdig geïnterpreteerd worden als autobiografisch of exhibitionistisch, maar moet ook rekening gehouden worden met de artistieke intenties van Viola, die er voor de jaren negentig vooral in gelegen waren via het medium video een communicatie met het zelf aan te gaan. Hierbij vormde het eigen lichaam een verpersoonlijkt werkmiddel, als een levend

---

<sup>398</sup> FRICKE, Christiane. *'Kunst van de 20ste eeuw.'* Keulen: Taschen, 2005. p. 607

<sup>399</sup> Ibid. p. 608

<sup>400</sup> SMESSAERT, Karen. *'Film en postmoderne maatschappij.'* Tijdschrift voor sociale wetenschappen, vol. 42, 1997, nr. 1, pp. 50-62.



penseel waarmee hij zijn innerlijke wezen kon uitdrukken, en waardoor hij de *unseen images* het meest adequaat kon vertalen naar de buitenwereld toe.<sup>401</sup>

Vanaf de jaren negentig zijn de optredens van Viola in zijn videowerk sterk afgenomen. Ook de productiewijze is gevoelig geëvolueerd. Waar hij voorheen dikwijls niet meer dan een handcamera leek nodig te hebben, zijn werken als *Catherine's Room* en *Going Forth by Day* zeer grootse studioprojecten, waarbij Viola zich omringd heeft met een vaste ploeg technici en medewerkers. Wat hij nu doet, is in feite het volstrekt tegenovergestelde van zijn oorspronkelijke werkmethode. Hij ensceneert iedere handeling vooraf, last audities in voor acteurs, huurt een volledige equipe medewerkers voor iedere productie en staat aan het hoofd van een dagenlange coördinatie in de studio.<sup>402</sup> Toch is zijn retoriek niet echt veranderd. Het exhibitionisme dat voordien uit de video's zelf sprak wordt nu gekanaliseerd via de status die hij als kunstenaar bekleedt en alle gevolgen vandien. Uit interviews en geschriften blijft dezelfde spirituele missioneringdrang en exhibitionistisch individualisme spreken.

Het zijn echter niet enkel de spirituele gedrevenheid van Viola en het narcistische exhibitionisme waaraan critici zich lijken te storen. Ook het feit dat Viola zijn eigen familieleden integreert in video's als *Nantes Triptych* of *The Passing* en de kijker laat delen in persoonlijke gebeurtenissen uit zijn eigen leven, wordt hem niet steeds in dank afgenomen. Volgens velen getuigt het van een ongewenste intimiteit wanneer Viola de geboorte van zijn eerste zoon en de dood van zijn moeder op camera registreert, en deze beelden onder het mom van de kunst binnen een tentoonstellingsruimte plaatst. Dit wekt enigszins verwondering. We zijn toch gewend aan het verhoogde *reality* gehalte van de huidige beeldcultuur? Dagelijks worden we overspoeld door de meest banale verhalen van de modale Vlaamse burgermens, zowel op radio als televisie, en weinigen lijken zich hierbij vragen te stellen. Sterker nog, de programma's genieten groot succes, getuige de vele *sequels* en *remakes*. Blijkbaar voldoen deze shows aan een behoefte in de maatschappij, een drang om het persoonlijk leven van de medemens te infiltreren,

---

<sup>401</sup> VIOLA, Bill. 'The European scene and other observations.' In *Video Art* (New York, 1976) p. 278 In SYRING, Marie Luise. 'The way to transcendence – or the temptation of St. Anthony.' In SYRING, Marie Luise (ed.) 'Bill Viola, *Unseen images*.' Düsseldorf, Stockholm, Madrid, Genève, London, 1994. p. 21

<sup>402</sup> WALSCH, John (ed.). 'The Passions.' Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2003. p. 263

om het drama in de slaapkamer van de buurman van dichtbij mee te maken en te becommentariëren. Misschien zijn deze *formats* ook een middel om de toenemende vervreemding tegen te gaan, misschien willen ze de kijkers ook dichter bij elkaar brengen, misschien hebben ze dezelfde intenties als Bill Viola. Maar wat zegt dit over de kunstenaar?

#### 7.4.5. *Bill Viola, Romantisch genie?*

Hoewel het vrijwel onmogelijk is om op basis van interviews, geschriften of zijn oeuvre zelf een definitief oordeel te vellen over Viola's al dan niet vermeende Romantische genialiteitsbesef, en met de nodige twijfel in het achterhoofd of het wel nodig is om hierover uitspraken te doen, lijkt Viola als kunstenaar in verschillende opzichten te beantwoorden aan de eisen die gesteld werden aan de Romantische hogepriester.

De maatschappelijke betrokkenheid en het verantwoordelijkheidsgevoel jegens zijn medemens, getuigen van een diepgaand geloof in de mogelijkheden van de kunst en de kunstenaar zelf. Hij is ervan overtuigd anderen te kunnen raken met zijn kunst en de kijkers tot inzichten te brengen die enkel middels de kunst tot uitdrukking kunnen worden gebracht. De ervaring waarmee deze inzichten worden geëvoceerd, benadert de notie van het sublieme, een begrip dat zijn oorsprong vindt in het Romantisch gedachtegoed. De genialiteit is er dan in gelegen dat hij in staat is het sublieme te contempleren, te verbeelden en over te dragen naar de toeschouwer.

Kunst belichaamt aldus een vorm van kennis, dat niet veel te maken heeft met esthetiek of noties van het Schone, begrippen die door de Romantische kunstenaar ook werden voorbehouden aan de benepen moraal van de modale burgermens. Reminiscenties naar de hogere waarheid die de Romantici achter de natuurlijke verschijnselen zochten, zijn dan ook nooit veraf. De spiritueel profetische bewogenheid die Viola drijft in zijn artistieke missie, impliceert dat hij deze waarheid meent gevonden te hebben en met zijn medemens wil delen. Immers, hoewel Viola zich geïsoleerd acht door zijn visionaire faculteiten en *creative*

*madness*, wil hij zich niet buiten de gemeenschap plaatsen. Integendeel, de *gift* die hij als kunstenaar ontvangen heeft, wil hij uitdragen naar de samenleving om alzo de band tussen mensen onderling alsook de harmonie tussen mens en natuur te herstellen. In plaats van zijn inspiratiebronnen te ontkennen en zichzelf te beschouwen als een revolutionair eenzaat, wil hij het aanzien van de mystieke profeten die hij als zijn voorgangers beschouwt, middels zijn kunst uitdragen en versterken. Hij wil zich inschrijven in de bredere tradities van de samenleving en aldus onderneemt hij een poging om de ontworteling van de postmoderne burger teniet te doen.

Het narcisme dat spreekt uit het grote aantal zelfportretten die de kunstenaar heeft ingevoerd doorheen zijn gehele oeuvre, wordt bevestigd door talrijke critici en vormt een bron van ergernis daar velen een soortgelijke 'zelfglorificatie' niet meer gepast achten in een tijdperk waar het kunstdiscours gedomineerd wordt door ironie en willekeur.

Eenzelfde scepticisme wordt uitgesproken omtrent de persoonlijke emotionaliteit en de uitdrukking van de diepste zielenroerselen die Viola in zijn kunst opvoert. Voor het Romantische genie vormde dit echter één van de primordiale voorwaarden om echte kunst tot stand te brengen, de ware creativiteit moest ontspruiten aan het innerlijke wezen en de subjectieve fantasie om waarachtig te kunnen zijn. Parallel stelt Viola dat echte kunst enkel kan ontstaan door een diepgaande verinnerlijking van het subject en hij beoogt eenzelfde effect bij de toeschouwer.

Aansluitend moet nog bemerkt worden hoe Viola zelf overtuigd is van de essentiële vernieuwing die hij met zijn kunst tot stand heeft gebracht. Terwijl iedereen er ondertussen van overtuigd lijkt te zijn dat originaliteit of innovatie niet meer mogelijk zijn in een tijdperk waarin alles al eens gedaan is, waarin de vermeende authenticiteit geparodieerd wordt daar zij onbestaande is, houdt Viola vast aan zijn geloof in de innoverende kracht van het medium dat hij hanteert: *"From the perspective of art history, I personally feel that the late 20th century will prove to be an important turning point in visual art when images moved into another dimension, the fourth dimension of time... I think that this development will*

*be potentially as significant as Brunelleschi's and Alberti's invention of perspective in the late 15th century."*<sup>403</sup>

Vanuit deze beschouwingen kan gesteld worden dat Viola eigenlijk een tegenwicht poogt te bieden aan het contemporaine kunstdiscours door al die aspecten van het overgeleverde Romantische kunstenaarschap te verdedigen die heden ten dage als achterhaald worden beschouwd. Als kunstenaar vormt Viola dus een mogelijk antwoord op *'the reenchantment project'* van Suzi Gablik. In plaats van Viola te veroordelen als narcistisch of hoogmoedig wanneer hij zich identificeert met de indiaanse sjamanen van weleer, zou ook de noodzaak en de moed ingezien moeten worden van deze identificatie: *"One of the attractions of shamanism for modern individuals is that it appears to provide a possible basis for reharmonizing our out-of-balance relationship with nature, which is especially important just now. The shaman can hear the voice of the stones and trees that are speaking – the voices of things unheard to us all."*<sup>404</sup>

Bovenal betekent Viola's kunst misschien wel een hernieuwd geloof in sprookjes en verhalen. De verhalen die we collectief verloren zijn maar die we zo hard nodig hebben. Bovenal doet zijn kunst ons weer oog hebben voor de magie die overal verborgen aanwezig is. Voor de fabeltjes die we verbannen hebben naar het domein van kwakzalvers en hippies maar die de wereld zoveel rijker maken. Bovenal misschien zet hij ons aan om ook onder de tastbare oppervlakte van de dingen te voelen, om te luisteren naar geruisloze muziek, om te kijken naar onzichtbare kleine wonderen. Want ondanks de hoogdravende Romantische lyriek is zijn boodschap soms heel eenvoudig:

*"I spent an entire day once, from dawn to dusk, sitting in the topmost branches of a tall tree. At times, I got so tired and pained that I thought I might fall out. Birds came by, some landing only a few feet away. If I was absolutely still they wouldn't notice. Two squirrels came running up from below, jumping around. Then, one of them froze, staring up right at me. He hopped to another branch to get a better*

---

<sup>403</sup> VIOLA, Bill. In *'Putting the whole back together. Bill Viola in conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer.'* In PÜHRINGER, Alexander. (ed.) *'Bill Viola.'* Salzburg, Verlag Ritter Klagenfurt, 1994. p. 152

<sup>404</sup> GABLIK, Suzi. Op Cit. p. 45

*view. He just stood there, silent and still, looking. I think he was trying to figure out what I was. For the squirrel, a person is one of those large noisy animals that walk along on the ground. You never find them sitting up in trees. After a long time, he suddenly jumped and ran away down the tree. He knew. I saw him know – it was a flash, like those best ideas that come to you late at night.”*<sup>405</sup>

---

<sup>405</sup> VIOLA, Bill. *Sight Unseen. Enlighted squirrels and Fatal experiments.* In Tent.cat. ARC Musée d'art moderne de la ville de Paris. 1984. p. 20



## 7. Besluit

Getuigt Bill Viola's artistieke concept van een Romantische lyriek en kan de beeldtaal van *Catherine's Room* hiervan de getuigenis vormen? Om deze vraag te beantwoorden, heb ik enerzijds gepoogd de Romantische thema's en motieven in het werk te belichten en anderzijds het artistieke concept van Viola te vergelijken met dit van de Romantici.

*Catherine's Room* vindt in haar thematiek en beeldtaal een nauwe aansluiting bij de Romantiek. De drie dominante motieven van natuur, verleden en psyche vormden ook voor de Romantici belangrijke constituenten in gedachtegoed en beeldidoom.

Het werk getuigt van een Romantisch gefundeerde polarisering tussen natuur en cultuur, waarbij de opgevoerde natuurlijke elementen de gave incorporeren om de toeschouwer deel te laten uitmaken van een hogere natuurlijke gemeenschap waarin het individuele bestaan overstegen kan worden. De natuur is Romantisch opgevat daar zij de oorspronkelijke kern van de mens herbergt; doorheen de confrontatie met de natuur vindt een intensificatie en verinnerlijking van de toeschouwer plaats. Het geïsoleerde motief van de boom vormt de belichaming van de levenscyclus, een motief dat in de Romantiek een essentiële plaats kreeg toebedeeld. Bovendien kan ook een invulling van de *pathetic fallacy* gesuggereerd worden, daar wij in de groei en het sterven van de boom ons eigen leven en emoties verbeeld zien. Net zoals voor de Romantici vormt het singuliere microscopische motief van de boom de incorporatie van de oneindige macrokosmos. Daarenboven acht Viola, in navolging van de Romantici, de natuur in staat tot het opwekken van de sublieme esthetische ervaring, die tot verstillig en contemplatie van de toeschouwer leidt.

Viola heeft met *Catherine's Room* de transponering van een historisch schilderij naar het contemporaine video medium gerealiseerd. Hierbij getuigt het werk van eenzelfde Romantische streven naar het democratiseren van het verleden. Daarbij is de overdracht van de historische beeldtaal naar een contemporaine context tevens Romantisch van aard. Viola behelst het verleden, net zoals de Romantici,

als een episch panorama, waardoor in *Catherine's Room* gesproken kan worden van een zeker stilistisch eclectisme in tegenstelling tot een klassiek uitgepuurde historiserende beeldtaal. In zijn artistieke intentionaliteit getuigt Viola van eenzelfde nostalgische streven naar een verloren spiritualiteit die de Romantici in de Middeleeuwen meenden te hervinden. Het fragment van de boom en de lucht in het raam is hierbij ook voor Viola in staat een vorm van religieuze devotie te evoceren.

De expliciete thematiek van het werk, het innerlijke wezen van Catherina, kan onmiddellijk gelieerd worden aan de Romantische nadruk op de pure onbewuste staat van de mens, die in staat is tot eeuwige waarheden en het absolute te leiden. De rituele meditatie oefeningen en de slaaptoestand van Catherina reminisceren aan de Romantische potentie van dromen en de onbewuste fantasie om de innerlijke creativiteit en kennis te bereiken. Het wezen van de kunst is voor Viola gelegen in de meest verinnerlijkte, natuurlijke kern van de mens; het doel van het kunstwerk is deze staat te veruitwendigen en te evoceren. Net als de Romantici beoogt *Catherine's Room* een transcendente ervaring die de toeschouwer op directe emotionele, niet-rationele wijze zou treffen. Bovendien wordt de directe emotie van Catherina veruitwendigd en geïmplificeerd in het ruimtelijk concept, en dit vormt een antwoord op één van de belangrijkste doelstellingen van de Romantische kunst. Waar de Romantiek echter de ratio verwierp ten overstaan van de emotie, tracht Viola een midden te houden tussen zintuiglijkheid, emotie en intellect.

Om een vergelijking mogelijk te maken tussen het artistieke concept van Viola en de Romantici, heb ik de vraag gesteld in hoeverre Viola beschouwd kan worden als artistiek hogepriester en in hoeverre zijn kunst als een vorm van religie fungeert.

De Romantiek vormde de aanzet van de sacralisatie van de moderne kunst die inmiddels echter ontdaan is van iedere religieuze dimensie. Door de verregaande sacralisatie van de kunst is zij geëscaleerd naar een hermetisme en verregaand elitarisme, los van de *communio*, wat dikwijls geleid heeft tot verzet en pogingen tot ontheiliging. Viola grijpt terug naar de oorspronkelijke bedoeling van zowel religie als kunst en wil zijn kunst op rituele wijze laten functioneren in de gemeenschap en



vanuit een inbedding in collectieve tradities. Net zoals de Romantische kunst herbergt zijn werk een evocatief potentieel tot spirituele beleving. Waar de sacralisatie in de moderne kunst dikwijls geleid heeft tot een iconoclastische leegheid, tracht Viola het nihilisme op te vullen met zintuiglijke figuratie en een poëtische beeldtaal. Hij wil het leven zelf bezingen en geen transcendente dimensie die achter het leven gelegen zou zijn. Hierin sluit hij aan bij de Romantici, daar ook hij in de natuurlijke wereld rondom de mogelijkheid vindt om in contact te treden met het absolute *zijn*. In tegenstelling tot de Romantici echter, zoekt hij het absolute niet achter dit bestaan, maar er binnenin. Het vormt een inherent deel van het menselijk bestaan, dat echter al te dikwijls onzichtbaar blijft; Viola roept de toeschouwer op de ogen te openen.

Het moderne kunstenaarschap komt voort uit het Romantische geniebegrip, maar is sterk verwijderd van de betekenis die de kunstenaar binnen de Romantiek kreeg toebedeeld. Viola beantwoordt in vele opzichten aan de eisen die gesteld werden aan de Romantische kunstenaar. Hij getuigt van een verregaande maatschappelijke betrokkenheid en tracht met zijn kunst een hogere kennis uit te dragen naar de toeschouwer. Deze overdracht kan zich voltrekken door de *gift* waarmee hij gezegend is en middels een Romantische sublieme ervaring. Naar analogie met de Romantici wordt zijn kunst geboren vanuit zijn diepste innerlijke wezen en in zijn kunst tracht hij zijn eigen emoties en zielenroerselen uit te drukken. Bovendien gelooft hij in de innovatieve waarde van zijn eigen medium en aldus beantwoordt hij aan de Romantische eisen van vernieuwing en originaliteit. Waar hij echter verschilt van de Romantici is de manier waarop hij zich niet wil isoleren maar veeleer tracht in te bedden in de hele gemeenschap. De term 'hogepriester' is vanuit deze optiek dan ook veel meer gepast dan 'genie' aangezien hij met het publiek tracht te communiceren, zijn eigen spiritualiteit tracht over te dragen en een harmonieus tegenwicht wil bieden voor de toenemende vervreemding en het nihilisme van de moderne tijd.

Aldus kan besloten worden dat Bill Viola getuigt van een Romantische lyriek die een sterke aansluiting vindt bij de oorspronkelijke taal van de Romantici. De ontwikkeling van de kunsten in de twintigste eeuw mogen voortgekomen zijn uit de Romantiek, dikwijls lijkt de hedendaagse kunst nog weinig gemeen te hebben met

de bewogenheid en het artistieke concept van de Romantici zelf. Viola echter, heeft met zijn kunst een contemporain en betekenisvol antwoord geformuleerd op de vragen die zijn Romantische voorvadersen zich stelden. Dit vraagt om respect en navolging daar het dezelfde vragen zijn die ons allen nog steeds bezig houden.



## Nawoord

Door de omvang en diversiteit van zowel Bill Viola's oeuvre als de Romantiek ben ik genoodzaakt geweest te vervallen in soms misschien ongeoorloofde veralgemeniseringen die de individualiteit van de Romantische kunstenaars en hun oeuvre, alsook de specificiteit van Viola's uiteenlopende werken eigenlijk tegenspreken. Toch leek het mij de enige mogelijkheid om de erfenis van de Romantiek te toetsen aan het artistieke concept en beeldidoom van de kunstenaar. Achteraf beschouwd, had ik er misschien beter aan gedaan één specifiek Romantisch motief te belichten of Viola's artistieke concept te vergelijken met een welbepaald Romantisch kunstenaar. Maar kiezen is verliezen en het hele onderwerpsdomein van de Romantiek heeft mij in die mate geboeid dat ik het moeilijk vond er op één of ander manier afstand te nemen.

Daarenboven zou ik willen beklemtonen dat ik mij bewust ben van de mogelijke tegenwerpingen en discussiepunten omtrent de Romantische invloed op de hedendaagse kunst. Ik heb mij dan ook grotendeels gebaseerd op de twee bronnen die voor mij de meeste klaarheid hebben gebracht, met name het werk van De Mul en Doorman. De achterliggende gedachte van mijn analyse is dan ook steeds geweest: 'Indien de hedendaagse kunst nog Romantisch is, waar zou deze Romantiek dan getraceerd moeten worden in het oeuvre van Bill Viola?'

In mijn onderzoek ben ik vrij persoonlijk en subjectief te werk gegaan, maar deze aanpak komt grotendeels voort uit de eisen die Bill Viola zelf stelt aan zijn kunstervaring. Ik heb mij dan ook tot in het diepste van mijn innerlijke zelf bewogen gevoeld en deze ervaring gedeeltelijk trachten over te brengen. Bovendien heeft de studie van de Romantische erfenis een licht geworpen op een groot aantal fenomenen van mijn eigen leef- en denkwereld wat mijn persoonlijke betrokkenheid en de voldoening die ik uit deze verhandeling gehaald heb, alleen maar heeft vergroot. Het heeft inzicht verschaft in de kunst die ik bewonder, de cultuur waarin ik mij beweeg, het leven dat ik leef.



## Bibliografie

- BLOOM, Harold. *'The Ringers in the tower: Studies in romantic tradition.'* Chicago: University Chicago Press, 1971.
  
- BIESENBACH Klaus, LONDON Barbara, EAMON Christopher. *'Video Acts.'* Tentoonstellingscatalogus (10 november 2002 – april 2003). New York: P.S.1. Contemporary Art Center Long Island City, 2003.
  
- BOYLE, Deirdre e.a. *'Bill Viola.'* Parijs: Tentoonstellingscatalogus. 20 december 1983 – 29 januari 1984. ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1984.
  
- BROWN, David Blayney Brown. *'Romanticism.'* London, New York: Phaidon Press, 2001.
  
- CASSIMAN Bart, RAMAEL Geert, VANDE VEIRE Frank. *'Het Sublieme Gemis. Over het geheugen van de verbeelding.'* Antwerpen: Ludion, 1993. Heruitgave 1995.
  
- CHRISTENSEN, Jerome. *'Romanticism at the end of history.'* Baltimore (Md.): John Hopkins University Press, 2000.
  
- DANTO, Arthur C. *'After the end of art: contemporary art and the pale of history.'* Princeton: Princeton University Press, 1997.
  
- DE DUVE, Thierry. *'Kant after Duchamp.'* Cambridge, London: The MIT Press, 1996.
  
- DE MUL, Jos. *'Het Romantische Verlangen in (post) moderne kunst en filosofie.'* Rotterdam: Ad Donker, tweede druk 1991. Oorspronkelijke uitgave: Rotterdam: Faculteit der Wijsbegeerte, Erasmus Universiteit, 1990.

- DOORMAN, Maarten. *'De Romantische Orde.'* Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2004
  
- ELAM, Diane. *'Romancing the Postmodern.'* London: Routledge, 1992.
  
- FARRELL, Anne (ed.) *'Blurring the boundaries. Installation art 1969-1996.'* San Diego: Museum of Contemporary Art, 1997.
  
- FINEBERG, Jonathan. *'Art since 1940. Strategies of Being.'* New York: Laurence King Publishing, 1995.
  
- FRASCINA, Francis (ed.). *'Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth century.'* New Haven, London: Yale University Press, 1993.
  
- GABLIK, Suzi. *'The Reenchantment of Art.'* London: Thames&Hudson, 1991.
  
- GAMWELL, Lynn. *'Exploring the invisible. Art, Science and the Spiritual.'* Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2002.
  
- GOOSEN, Louis. *'Van Afra tot de Zevenslapers. Heiligen in Religie en Kunsten.'* Nijmegen: Sun, 1992.
  
- HALL, Doug & FIFER, Sally Jo. *'Illuminating Video. An essential guide to Video Art.'* New York: Aperture Foundation Inc., 1990.
  
- HARRISSON, Charles & WOOD, Paul, with GAIGER, Jason. *'Art in Theory: 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas.'* Oxford, Cambridge: Blackwell Publishers Ltd. 1998.
  
- HARRISSON, Charles & WOOD, Paul. *'Art in Theory: 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas.'* Oxford, Cambridge: Basil Blackwell Inc., 1992.

- HYDE, Lewis, PEROV, Kira, ROSS, David A., VIOLA, Bill. *'Bill Viola. A Twenty-Five-Year Survey.'* Tentoonstellingscatalogus. New York: Whitney Museum of American Art, Paris: Flammarion, 1997, Stuttgart: Cantz, 1999.
  
- JENCKS, Charles & KESWICK, Maggie. *'Postmodernism. The new Classicism in art and architecture.'* London: Academy Editions, 1978.
  
- KOEHLER, Karen. *'The Built Surface. Volume 2: Architecture and the Pictorial Arts from Romanticism to the twenty-first century.'* Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2002.
  
- LARMORE, Charles. *'The Romantic Legacy.'* New York (N.Y.): Columbia University Press, 1996.
  
- LARRISSEY, Edward. (ed.) *'Romanticism and Postmodernism.'* Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
  
- LONDON, Barbara. (ed.) Met teksten van KUSPIT, Donald; HOBBERMAN, J. ; VIOLA, Bill; LONDON, Barbara. *'Bill Viola, Installations and Videotapes. October 16, 1987 – January 3, 1988'* Tentoonstellingscatalogus. New York: The Museum of Modern Art, 1987.
  
- MAQUET, Jacques. *'The Aesthetic Experience. An anthropologist looks at the visual arts.'* New Haven, London: Yale University Press, 1986.
  
- MAYES, Catherine S. *'Bill Viola: The City of Man. January 29 – April 9, 1989.'* Tentoonstellingscatalogus. Brockton: Brockton Art Museum/ Fuller Memorial, 1989.
  
- MEECHAM, Pam & SHELDON, Julie. *'Modern art: A critical Introduction.'* London: Routledge, 2000.
  
- MORGAN, Stuart en MORRIS, Frances. *'Rites of Passage. Art for the end of the Century.'* London: Tate Gallery Publications, 1995.



- MORPHET, Richard & ROSENBLUM, Robert (incl.). *'Encounters: New Art from Old.'* London: National Gallery Company, 2000.
  
- PAZ, Octavio. *'De kinderen van het slijk. Van de Romantiek tot de Avant-Garde: Essay.'* Oorspr. Spaanse titel: *'Los Hijos del Limo.'* Amsterdam: Meulenhoff, 1990.
  
- PÜHRINGER, Alexander (ed.) Met teksten van MALSCH, Friedemann, MONTOLIO, Celia, NEUMAIER, Otto en VIOLA, Bill. *'Bill Viola.'* Tentoonstellingscatalogus *"Bill Viola. Videoinstallationen und –bänder."* Salzburger Kunstverein, Künstlerhaus, 11 augustus – 2 oktober 1994. Salzburg: Verlag Ritter Klagenfurt, 1994.
  
- ROSENBLUM, Robert. *'Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko.'* London: Thames&Hudson, 1975.
  
- ROSENTHAL, Erwin. *'Contemporary art in the light of History.'* London: Lund Humphries, 1971.
  
- SANDLER, Irving. *'Art of the Postmodern Era. From the late 1960's to the Early 1990's.'* New York: Icon Editions – Harper Collins Publishers inc., 1996.
  
- SYRING, Marie Luise (ed.) Met teksten van LAUTER, Rolf en SYRING, Marie Luise, Interview door ZUTTER, Jörg. *'Bill Viola, Unseen Images/Nie gesehene Bilder/Images Jamais Vue/Más allá de la mirada (imágenes no vistas).'* Tentoonstellingscatalogus. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, Moderne Museet Stockholm, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Genève: Musée cantonal des Beaux-Arts Laussane, Saint Gervais, London: Whitechapel Art Gallery. 19 december 1992 – 13 februari 1994.
  
- TOWNSEND, Chris (red.) *'The Art of Bill Viola.'* London: Thames&Hudson, 2004.

- VAN DAMME, Claire (red.) e.a. *'Mythische sporen in de hedendaagse kunst.'* Gent: Academia, 1996.
- VAUGHAN, William. *'Romantic Art.'* London: Thames&Hudson, 1978.
- VIOLA, Bill. *'Reasons for knocking at an empty house. Writings 1973 – 1994.'* London: Thames & Hudson / Anthony d'Offay Galery, 1995.
- WALSCH, John. (ed.) *'The Passions.'* Los Angeles: The J.Paul Getty Museum, 2003.
- WALTHER, Ingo F. (red.) *'Kunst van de 20ste eeuw.'* Keulen: Taschen, 2005.
- WOOD, Paul, FRANSCINA, Francis, HARRIS, Jonathan, e.a. *'Modernism in Dispute: Art since the Forties.'* New Haven: Yale Univeristy, 1993.
- ZEITLIN, Marilyn A. (ed.) *'Bill Viola, Buried Secrets.'* Tentoonstellingscatalogus. Tempe: Arizona State University Art Museum, 1995.
- ZEITLIN, Marilyn A. (ed.) Met teksten van BOYLE, Deirdre, HUFFMAN, Kathy Rae, KNIGHT, Christopher, NASH, Michael, ROBINSON, Joan Seeman, YOUNGBLOOD, Gene, ZEITLIN, Mary Luise. *'Bill Viola, Survey of a decade.'* Tentoonstellingscatalogus. Houston: Contemporary Arts Museum, 1988

#### Artikels en recensies

- CAMPBELL, Clayton. *'Bill Viola Interview.'* Op: <http://www.resartis.org/index.php?id=95>
- CARELS, Edwin. *'Bill Viola: lunapark voor new agers.'* De Financieel-Econonmische Tijd, 26 september, 1998.
- COBB, Chris. *'Bill Viola. The Passions.'* Leonardo Reviews, november 2003. Op: [http://mitpress2.mit.edu/ejournals/Leonardo/reviews/nov2003/cobb\\_viola.html](http://mitpress2.mit.edu/ejournals/Leonardo/reviews/nov2003/cobb_viola.html)

- CUMMING, Laura. 'A Rembrandt for the Video Age.' *The Observer*, 6 mei 2001. Op: <http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,486403,00.html-top>
  
- DOOVE, Edith. 'Op zoek naar het zelf.' *Kunst en cultuur*, vol.31, 1998, nr. 9, p. 46-47.
  
- DE MUL, Jos. 'Kunstzinnige Kruistochten.' *NRC Handelsblad Cultureel Supplement*, 2 april 2004, p. 3.
  
- GARRETSON, Weba. 'Catherine's Room.' Op: [http://www.catasonic.com/weba/Bill Viola Examples.html](http://www.catasonic.com/weba/Bill_Viola_Examples.html)
  
- GROOT, Ger. 'Bij het einde van de Romantiek: Het lieflijke en het sentimentele in de kunst.' *De Gids*, augustus 2000, pp. 634-642.
  
- HABER, John. 'The Postmodern Opera: Bill Viola at Guggenheim Solo.' Op: <http://www.haberarts.com>
  
- HABER, John. 'Go Fish: Bill Viola at the Withney.' Op: <http://www.haberarts.com>
  
- KOENOT, Jan. 'Videokunst als geestelijke oefening: Bill Viola.' *Streven*, november 1998, pp. 908-919.
  
- MCKENZIE, Janet. 'Bill Viola. The Passions.' Op: <http://www.studio-international.co.uk/new-media/viola-passions.htm>
  
- MEIJER, Martin. 'De Mens is een cyborg. Interview met Jos de Mul.' *NRC Handelsblad*, 25 april 2003. Op: <http://www2.eur.nl/fw/hyper/odyssee.html>
  
- PERRE, Rob. 'Het gevoel voor drama van Bill Viola.' *Kunstbeeld*, vol. 22, 1998, nr. 5, pp. 20-22

- SMESSAERT, Karen. *'Film en postmoderne maatschappij.'* Tijdschrift voor sociale wetenschappen, vol. 42, 1997, nr. 1, pp. 50-62.
- VAN DEN BOSSCHE, Marc. *'Bill Viola in de Kunsthalle.'* De Morgen, 22 januari 1993.
- VAN DER MEULEN, Sjoukje. *'Over mythe, banaliteit en techniek in het werk van Bill Viola.'* Vertaling uit het Engels door Ineke van der Burg. De Witte Raaf, nr.76, november-december 1998, jg.13, pp. 27-29.
- VAN GRAEVENITZ, A. *'Levende dodenkunst: Video – installaties van Bill Viola en Gary Hill.'* Archis, 1993, nr.7, pp. 45-53.
- VANDE VEIRE, Frank. *'De holte van de naam (iets over de kunst na de dood van God).'* In: Ruimte voor beelden, samenst. door E. Kattenberg, E. Kuiper and M. van Poeijer. Amsterdam, 1994.
- WOLFF, Ellen. *'Digital Cathedral.'* In Milimeter, 1 februari 2002. Op [http://bg.milimeter.com/ar/video\\_digital\\_cathedral/index.htm](http://bg.milimeter.com/ar/video_digital_cathedral/index.htm)
- WESSELING, Janneke. *'Bill Viola's beelden sterven in een oogwenk.'* NRC Handelsblad, 18 augustus 1995.
- WESSELING, Janneke. *'Bill Viola lijdt aan zelfoverschatting.'* NRC Handelsblad, 26 september 1998

Geraadpleegde websites

- <http://www.artcyclopedia.com/>: Virtuele zoekmachine voor kunsthistorisch illustratiemateriaal en theoretische bronnen, met links naar musea, galeries en online bronnen.

- <http://www.artnet.com>: Virtueel galerijnetwerk voor koop, verkoop en onderzoek naar kunst. Links naar kunstenaars, galleries, magazines en literatuur.
- <http://www.billviola.com>: Homepage van Bill Viola
- <http://www.depont.nl>: Website van De Pont, Museum voor Hedendaagse Kunst, Tilburg (NL).
- <http://www.eur.nl/fw/hyper/home.html>: Homepage van Jos de Mul
- <http://www.getty.edu/art/exhibitions/viola>: Onderdeel van de website van The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (VSA), gewijd aan documentatie, teksten en videomateriaal uit de *The Passions* tentoonstelling van 24 januari tot 27 april 2003.
- <http://www.jamescohan.com>: Website van de James Cohan Gallery, New York (VSA), waarvan een sectie voorbehouden aan het werk van Bill Viola.
- <http://www.wga.hu>: Web Gallery of Art. Virtuele database voor Europese schilderkunst van 1100 tot 1850.
- <http://www.haberarts.com>: Website van de kunstcriticus John Haber (New York, VSA).
- [http://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/bill\\_viola](http://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/bill_viola): Onderdeel van de website van The National Gallery, London (UK) gewijd aan documentatie en videomateriaal uit de *The Passions* tentoonstelling van 22 oktober 2003 tot 4 januari 2004.
- [http://www.sfmoma.org/espace/viola/fr\\_splash.html](http://www.sfmoma.org/espace/viola/fr_splash.html): Onderdeel van de website van het San Fransisco Museum of Modern Art (VSA), gewijd aan documentatie, teksten en videomateriaal uit de Bill Viola tentoonstelling van 25 juni tot 12 september 1999.

















































