

JACKY LIMVERS EN GERARD WIEGERS

## Oost en West in de moderne westerse beeldende kunst: de video-installaties van Bill Viola

### HEDENDAAGSE AANDACHT VOOR SPIRITUALITEIT

In een brief uit 1801 schrijft de componist Joseph Haydn (1732-1809) over zijn beroemde oratorium *Die Schöpfung*, waarin het bijbelse scheppingsverhaal op muziek is gezet:

‘Het verhaal van de schepping is altijd beschouwd als zeer verheven en als iets dat de mens groot ontzag inboezemt. Deze grootse gebeurtenissen van toepasselijke muziek voorzien kon zeker geen ander effect hebben dan deze gewijde emoties in het hart van de toehoorder te verhogen en hem in een gemoedstoestand te brengen, waarin hij het meest toegankelijk is voor de almachtigheid van de Schepper.’<sup>1</sup>

Dat het Haydn erom ging met hulp van een ‘onverwachte impressie’ een religieuze ervaring bij de concertgangers op te roepen, blijkt uit het feit dat hij de beroemde passage over de schepping van het licht voor de première angstvallig geheim hield. Deze passage bleek overrompelend toen het oratorium voor het eerst werd uitgevoerd. Het Weense publiek was volgens ooggetuigen zo aangedaan door deze passage, dat het orkest minutenlang niet verder kon spelen.

Meer dan twee eeuwen na Haydn schrijft *de Volkskrant* over de tentoonstelling *Traces du Sacré*, ‘Sporen van het Heilige’, die in het voorjaar van 2008 plaatsvond in het Centre Pompidou in Parijs:

‘In plaats van het gangbare verhaal van elkaar razend snel opvolgende avant-gardes, wil men laten zien hoezeer kunst ook na het verdwijnen van haar relatie met de kerk en het christendom zich met spirituele vragen uiteen is blijven zetten. Bevrijd van de christelijke iconografie is er een kunstproductie op gang gekomen die zich steeds weer heeft bekommerd om wat de samenstellers van de tentoonstelling, “de plaats van de mens in het universum” noemen. Want die is na de Verlichting, de industrialisatie en de opkomst van nieuwe wetenschappen als de psychoanalyse, lang niet meer zo zeker als voorheen, in religieuze tijden, toen God het nog helemaal voor het zeggen had.’<sup>2</sup>

De observatie dat kunst aan het begin van de 21ste eeuw weer in religie is geïnteresseerd, maar op een andere manier dan in de tijd van Haydn, staat niet op zichzelf. Er zijn tal van kunstwerken, composities, concerten, tentoonstellingen en performances te noemen waaruit dit naar voren komt, zoals hieronder zal blijken. Ook de wetenschap besteedt er aandacht aan.<sup>3</sup> Dit is een verrassende ontwikkeling. Lange tijd leek het erop dat de collectiviteit en gemeenschapsvorming waardoor traditionele religies werden gekenmerkt, plaats maakten voor een veel individueler geloofsleven, dat bovendien snel seculariseerde. De wereld raakte onttoverd. De woorden godsdienst en religie werden op de verschijnselen die voorheen als religieus werden geduid steeds minder van toepassing gevonden. De term spiritualiteit kwam in zwang als alternatief.<sup>4</sup> Deze won bovendien aan populariteit omdat spiritualiteit veel minder met de als rigide en intolerant beschouwde geloofstradities en meer met vrijere, individuele opvattingen werd geassocieerd. De secularisering ging ook hand in hand met pluralisering, waarbij verschillende godsdiensten in de samenleving naast elkaar bestaan.

De hedendaagse, plurale en geglobaliseerde samenleving is echter niet als bij toverslag ontstaan. De belangstelling voor niet-westerse ideeën en kunstvormen nam sterk

toe aan het eind van de negentiende eeuw, toen steeds meer niet-westerse culturen betreden en ontsloten werden door de zich snel ontwikkelende wetenschappelijke studie van dode en levende talen. Denk bijvoorbeeld aan de ontcijfering van het hiërogliefenschrift. Veel kunstenaars legden belangstelling aan de dag voor oosterse religies en lieten zich erdoor inspireren. We noemen hier allereerst het voorbeeld van Piet Mondriaan (1872-1944). Mondriaans abstracte kunstwerken berusten mede op zijn theosofische opvattingen.<sup>5</sup> De theosofie was een stroming die ontstond aan het einde van de negentiende eeuw rond de geschriften van Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) die zich liet zich inspireren door de gedachte van een harmonie tussen Oost en West. De belangstelling voor de theosofie zien we ook bij Karel de Bazel (1869-1923), de architect van De Bazel, het gebouw aan de Amsterdamse Vijzelstraat dat sinds kort het gemeentearchief huisvest, en dat diens ideeën ademt. Bij deze kunstenaars is 'religieuze kunst' niet meer verbonden met geïnstitutionaliseerde religies en evenmin figuratief en verhalend van aard. Het was juist de abstracte kunst die met het spirituele, of zoals de kunstenaar Wassily Kandinsky (1866-1944) het noemde, het 'geistige' werd verbonden.<sup>6</sup>

De hedendaagse interesse voor 'spiritualiteit' vinden we behalve in de beeldende kunst ook in de muziek. Individuele componisten en stromingen hanteren heel nadrukkelijk spirituele en religieuze motieven. Zo bestaat er een stroming die wordt aangeduid als de 'nieuwe spirituele muziek' waartoe componisten als Arvo Pärt (\*1935), John Tavener (\*1944), en Giya Kancheli (\*1935) gerekend worden. John Taveners 'nachtvullende' compositie *The Veil of the Temple* werd in 2005 tijdens het Holland Festival in de Amsterdamse Oude Kerk uitgevoerd. Tavener is beïnvloed door Frithjof Schuon (1907-1998) die zich tot een mystieke vorm van islam had bekeerd. Schuon wordt gerekend tot de stroming van de zogenaamde Traditionalisten.<sup>7</sup> Dit is een beweging die zowel in Europa als in het Midden- en Verre

Oosten aanhangers had en heeft onder kunstenaars en wetenschappers. De stroming verwerpt de scheiding tussen het heilige en het profane in de moderne samenleving die het gevolg is van secularisering en modernisering. Ze oriënteert zich op hindoeïsme, boeddhisme en islam. Centraal echter staan de gedachten dat achter alle wijsheids-tradities een enkele waarheid ligt en dat alle religieuze tradities ontspringen aan dezelfde bron. Deze gedachten klinken ook door in Taveners *Veil of the Temple*.

#### SPIRITUALITEIT EN HEDENDAAGSE KUNST

Aan het begin van de 21ste eeuw zijn religie en spiritualiteit als thema's dus teruggekeerd op de cultureel-maatschappelijke en politieke agenda. Volgens sommigen is sprake van een echte 'terugkeer' van religie. Anderen wijzen dit als een mythe van de hand.<sup>8</sup> Weer anderen spreken van een transformatie van religie dat wil zeggen een langzame verandering van religieuze voorstellingen en praktijken, onder invloed van de genoemde pluralisering, secularisering, maar vooral ook globalisering. Kunstenaars leggen een nieuwe belangstelling voor het verschijnsel religie en spiritualiteit aan de dag, inderdaad vaak buiten de gevestigde religieuze instituties om. Het onderscheid tussen interesse voor religie als thema en 'religieuze' intenties, die al dan niet worden uitgedrukt in de kunstvormen zelf (waarbij als het ware het *medium* de *message* vormt), valt weg.<sup>9</sup> De muziekfilosoof Cobussen stelt zelfs dat er puur muziektechnische principes van de nieuwe spirituele muziek te noemen zijn die deze stroming onderscheiden van 'modernistische' stromingen: herhaling en rust tegenover ontwikkeling en vooruitgang, traditie en het 'bekende' tegenover innovatie en experiment, gemeenschap versus individualisme, tonaliteit versus atonaliteit, intuïtief simplisme tegenover academische complexiteit, en spirituele narrativiteit versus rationele abstractie.<sup>10</sup> De relatie tussen kunst en religie

is dus wederkerig: religie kan esthetiseren en kunst kan religieus worden en bron van zingeving zijn.<sup>11</sup>

Hier zij tenslotte ook kort gewezen op de sterk op elkaar lijkende *performatieve* aspecten van hedendaagse beeldende en uitvoerende kunst en religie/spiritualiteit.<sup>12</sup> Een (religieus) *ritueel* is iets anders dan *theater* en *drama*. Het heeft hiermee echter wel veel gemeen; ook theater en drama zijn immers een opvoering van een serie handelingen, een *performance*. Maar theater, zo stellen sommige onderzoekers, beoogt primair amusement van de toeschouwers en niet een fundamentele transformatie van alle deelnemers. De afbakeningen tussen theater en ritueel zijn echter niet absoluut. Denk bijvoorbeeld eens aan de rooms-katholieke hoogmissen die van tijd tot tijd in het Amsterdamse theater Paradiso worden 'opgedragen'. Deze opvoeringen beogen niet een religieus ritueel uit te voeren, maar een voorstelling te geven van een religieus muziek-theater met louter artistieke oogmerken. Of toch niet? Verwarring over de status van de uitvoering treedt aan de dag bij de jaarlijks in de Grote Kerk van Naarden uitgevoerde *Mattheüs-passie* van Johann Sebastian Bach (1685-1750). Een enkele keer wil een deel van het publiek zijn waardering voor een artistieke prestatie tot uitdrukking brengen door na afloop te applaudisseren, een ander deel steekt zijn afkeuring voor een dergelijke interpretatie van de gebeurtenis niet onder stoelen of banken.<sup>13</sup>

#### BILL VIOLA ALS HEDENDAAGS KUNSTENAAR

*Performance en spiritualiteit* spelen een zeer belangrijke rol in het werk van Bill Viola, de videokunstenaar die in deze bijdrage nader besproken wordt.

Bill Viola werd in 1951 geboren in New York. Na zijn opleiding aan de universiteit van Syracuse, New York, werkte hij enige tijd als technicus videokunst in het *Everson Museum of Art* in Syracuse. Daar leerde hij kunstenaars kennen die

werkten in de traditie van 'conceptual art', de kunst waarin het verbeelden van ideeën centraal staat. Hij kreeg er de gelegenheid de mogelijkheden van het nieuwe medium video te onderzoeken en te ontwikkelen. Vervolgens werkte hij als productieleider van *Art/tapes/22*, een studio voor videokunst in Florence. Video werd gebruikt om *performances* te documenteren en een dialoog aan te gaan met het publiek.

In de jaren zeventig van de twintigste eeuw was er in de videokunst veel aandacht voor het concept 'werkelijkheid' en de waarneming van de 'werkelijkheid'. De eerste werken van Bill Viola waren veelal experimenteel van aard en hadden thema's als waarneming, slaap, het lichaam of het eigen bewustzijn als onderwerp waarbij hij vaak zelf voor de camera figureerde.

Vanaf 1980 brak Viola door in het kunstcircuit. De meeste werken van Viola zijn voorbeelden van installatiekunst, waarbij de inrichting rondom het scherm van belang is. Rond 1980 kreeg de installatiekunst een plaats in de musea en daarmee nam de aandacht voor Viola's werk toe. Viola begon een eigen koers te varen en zich van andere kunstenaars te onderscheiden door verschillende mystieke tradities als inspiratiebron te gebruiken. Hij werd bekend met de veelgeprezen installatie *A Room for St. John of the Cross* (1983).<sup>14</sup>

In een sobere cel staat op een tafel een kleine monitor, samen met een kan en een glas water. Op een groot vierkant achter deze opstelling zijn hoge bergtoppen te zien, die chaotisch bewegen. Er klinkt het harde geluid van een storm en daar doorheen zijn gedichten van Johannes van het Kruis (1542-1591) in het Spaans te horen. Het thema van het werk wordt omschreven als 'de relatie tussen mens, natuur en het fysieke landschap binnen existentiële spiritualiteit'.<sup>15</sup>

Het werk van Viola kende een keerpunt in 1991, toen zijn moeder overleed. Het werken viel hem daarna enorm zwaar. Hij besloot de opnamen die hij had gemaakt van

zijn moeders sterfbed te gebruiken in zijn werk. Dit is te zien in *The Passing* (1991) en in *Heaven and Earth* (1992). Bij de laatste zijn op twee verticaal tegenover elkaar geplaatste monitors beelden te zien van Viola's stervende moeder en van zijn eigen pasgeboren zoon.

Vanaf de jaren negentig kwam de digitale video in zwang. Viola volgde de ontwikkelingen op de voet en bleek in veel gevallen de initiator van nieuwe technologische toepassingen. Hij werkte regelmatig in opdracht van een museum. Zo maakte hij *Nantes Triptych* (1992) voor het Musée des Beaux Arts in Nantes.

In het verlengde van de existentiële thematiek liggen de werken die Viola vanaf 2000 over menselijke emoties begon te maken. Naar voorbeeld van schilderijen uit de Renaissance en latere perioden zijn – in slow motion – mensen te zien die ten prooi zijn aan heftige gevoelens, zoals in de serie *The Passions* (vanaf 2000).

De tentoonstellingen van Viola trekken grote aantallen bezoekers. De ster van Viola is gaan rijzen vanaf 1983. Sinds 1995, het jaar waarin hij exposeerde op de Biennale van Venetië, geniet hij internationaal grote faam. De afgelopen jaren stonden tientallen tentoonstellingen op het programma, in musea overal ter wereld. In 2007 vertegenwoordigde Viola zijn land wederom op de Venetiaanse Biennale.

Museum De Pont in Tilburg is het enige Nederlandse instituut dat twee werken van Viola in de vaste collectie heeft: *The Greeting* (1995) en *Catherine's Room* (2001). Opmerkelijk is dat het Stedelijk Museum Amsterdam voor haar tentoonstelling 'Heilig Vuur' in 2009 het eerste werk heeft geleend van De Pont. Thema van de expositie was 'religie en spiritualiteit in de moderne kunst', waarbij het Stedelijk Museum werken uit de eigen collectie tentoonstelde. Blijkbaar vond men dat een werk van Viola daarbij niet kon ontbreken, zelfs al behoorde het niet tot de werken in eigen bezit.

Op een groot scherm is een straat te zien, waar in slow motion eerst twee en dan drie vrouwen samenkomen. Er klinkt een hard, indringend geluid. Er is sprake van contact, maar ook van buitensluiting. De gezichtsuitdrukkingen winnen door de vertraging aan intensiteit. De beelden en kleuren doen sterk denken aan het schilderij 'De Visitatie' van de Italiaanse kunstenaar Jacopo da Pontormo uit 1515. In de catalogus van 'Heilig Vuur' werd het 'heilige van de ontmoeting' benoemd als het spirituele aspect van *The Greeting*.<sup>16</sup>

#### SPIRITUALITEIT IN HET WERK VAN BILL VIOLA

De classificatie 'spiritueel' komt veel voor in het vocabulaire van kunstcritici die het werk van Viola beschrijven. Onderzoek op basis van een aantal artikelen en tentoonstellingscatalogi laat zien dat het begrip verschillende betekenissen krijgt toegedicht. Vier interpretaties komen regelmatig terug; ze draaien om het sublieme, de existentiële thematiek, het effect op de beschouwer en de inspiratiebronnen van Bill Viola. We lichten ze achtereenvolgens toe.

##### *Het sublieme*

Een aantal auteurs kiest voor de term 'subliem' bij het beschrijven van Viola's werk. Een deel doet dat vanuit de betekenis van dit begrip in de kunstgeschiedenis. Kunsthistorisch gezien verwijst het sublieme naar grootsheid die moeilijk is uit te drukken. Het begrip wordt in verband gebracht met het overstijgende of transcendente. De filosoof Edmund Burke (1729-1797) ontwikkelde in zijn tractaat *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) een vernieuwende visie op de esthetica. Burke kent het sublieme andere wetmatigheden toe dan de schoonheid waarin proportie en perfectie centraal stonden. Het sublieme in een kunstwerk is volgens



hem gegrond in op te roepen spanning, bij voorkeur gerelateerd aan doodsangst. Duisternis, langdurig geluid, herhalingen en onmetelijkheid zijn kenmerken die het sublieme oproepen. Viola verwijst uitdrukkelijk naar Burke in zijn studie voor zijn werken uit de serie *The Passions*.<sup>17</sup>

Een van de auteurs die Viola's werk in verband brengen met het sublieme is David Ross. Volgens Ross is Viola's werk onderdeel van een geestelijke traditie waarbij de kunstenaar beoogt het sublieme te representeren en een transcendente toestand teweeg te brengen.<sup>18</sup>

De Deense critica Anna Krogh stelt dat het niet gemakkelijk is om woorden te vinden voor de ervaringen die het werk van Bill Viola oproept; daarom spreekt ook zij van het sublieme en doelt hiermee op wat het bewustzijn niet kan uitspreken.<sup>19</sup> De kunstfilosoof Cynthia Freeland stelt dat de zintuiglijke effecten van het werk overweldigend zijn voor de kijker.<sup>20</sup> De heftigheid van het werk wordt ook genoemd in een artikel van David Morgan. Hij ziet het sublieme als een manier om duisternis en monumentaliteit te gebruiken om, uiteindelijk, de kijker te brengen waar het Viola werkelijk om te doen is: de *conditio humana*, ofwel de existentiële thematiek.<sup>21</sup>

### *Existentiële thematiek*

Existentiële kwesties komen bij Viola's werk aan bod in onderwerpen als geboorte en dood en het 'wedergeboren worden'. Dit laatste wordt veelal gesymboliseerd door een personage dat door een wateroppervlak heen breekt.

John Walsh, kunsthistoricus en redacteur, verklaart Viola's succes vanuit deze existentiële thematiek. Viola's werk is nergens ironisch, het verwijst niet naar moderne kunst, maar is gewijd aan grote ervaringen als geboorte, dood, bewustzijn en hevige emoties als angst, liefde en haat. De herkenning van die emoties door de kijker is volgens Walsh een cruciaal aspect van Viola's werk *The Passions*.<sup>22</sup> De emotionaliteit van het werk wordt ook benadrukt

door de Britse kunstcriticus Chris Townsend, die Viola's werk 'if anything, an art of affect' noemt. Hij spreekt van 'kunst voor iedereen' omdat het niet zo cognitief is en beklemtoont dat de grote vragen van leven, dood en het waarom van ons leven de kern vormen van Viola's oeuvre.<sup>23</sup> Kunsthistoricus David Morgan wijst erop dat de menselijke conditie in Viola's werk vooral betekenis krijgt vanuit het feit dat mensen belichaamde wezens zijn. Juist de lichamelijke is existentieel gezien een bron van lijden en strijd. Ze betekent de onmogelijkheid van volkomen eenwording met de ander, en ze confronteert met de onvermijdelijke sterfelijkheid.<sup>24</sup>

Iets vergelijkbaars zegt de kunsthistoricus Belting als hij vertelt wat hem aanspreekt in het werk *Heaven and Earth* (1992): 'Het leven zelf lijkt zich af te spelen in de open ruimte tussen de monitors, als iets dat onzichtbaar bestaat tussen de twee cruciale momenten van leven en dood. De kijker wordt geconfronteerd met de keerpunten van het lichamenlijk bestaan en kan zich bezinnen op wat het leven is'.<sup>25</sup>

Een vergelijking met de ervaring van niet-professionele kijkers kan worden gemaakt door het lezen van reacties van bezoekers van Viola's tentoonstelling *The Passions*, in 2003 in het Getty Museum in Los Angeles. Deze reacties zijn gepubliceerd op de website van het museum.<sup>26</sup> Ook hier ligt de nadruk op de herkenning van emoties en van de menselijke situatie. Hand in hand met de door Viola verbeelde existentiële thematiek staat in de kritieken het besef centraal dat deze kunst een bepaalde werking heeft op de kijker. Het evoceert waarheden over de menselijke toestand en roept vragen op.

### *Effect van het werk op de beschouwers*

Chris Townsend wijst op bepaalde effecten van het werk, in het bijzonder de verbinding van artistieke representaties met spirituele kwesties, maar gaat niet nader in op de

inhoud van de bedoelde spirituele reflectie.<sup>27</sup> Dat doet Otto Neumaier wel in zijn beschouwing over de werking van de tijd bij Viola. Door de extreme *slow motions* is Viola's werk volgens hem een 'spiritual exercise par excellence'.<sup>28</sup> Ook het aandachtig en langdurig kijken, waarvoor Viola's werk zich bij uitstek leent, is volgens Neumaier een soort spirituele oefening. Hier begint een dubbel performatief element op te vallen.

Veel vaker dan bij andere kunstkritieken het geval is, beginnen auteurs hun beschrijvingen van het werk van Viola met een weergave van hun eigen ervaringen. David Morgan bijvoorbeeld schrijft over het bekijken van *Passage* (1983), waarin in *slow motion* een verjaardagspartijtje van een kind is gefilmd, en beschrijft dan de wijze waarop de installatie is opgebouwd en hoe hij door een lange, smalle gang loopt alvorens oog in oog te staan met de beelden. Dat brengt hem tot de vraag wiens verjaarspartijtje eigenlijk gerepresenteerd wordt met het kunstwerk.<sup>29</sup>

En als Neumaier werk bespreekt, gebeurt dit in termen van zowel objectieve als subjectieve waarnemingen. Bij de bespreking van het werk *Pneuma* (1994) lopen beide door elkaar. Neumaier beschrijft hoe er projectieschermen in de bovenste hoeken van de kamer zijn te zien en hoe dit vervormde beelden oplevert. De toeschouwer moet zijn blik verplaatsen van het evidente naar de hoeken. *Pneuma* moedigt de kijker aan onder ogen te zien wat men gewoonlijk niet opmerkt, omdat het te diep of te eng is.<sup>30</sup> Ook het werk *Slowly turning narrative* (1992) heeft volgens Neumaier een dergelijke werking. De ruimte van de installatie verplaatst de ervaring van het kunstwerk weg van het tv-scherm naar de ruimte van de ervaring zelf.<sup>31</sup>

Freeland beschrijft in haar artikel over Viola's kunstwerk *Observance* (2002) haar eigen heftige emoties bij het zien ervan. Ze barstte in een oncontroleerbare huilbui los, iets wat haar nooit eerder in een museum was overkomen. Ze vertelt hoe ze bleef kijken om te kunnen verklaren waardoor ze zo werd geraakt. Deze ervaring was het ver-

trekpunt voor haar latere onderzoek naar het werk van Viola.<sup>32</sup>

Viola maakt zijn videokunst ten behoeve van zelfonderzoek, van zowel zichzelf als de beschouwer. Zijn studie van religieuze teksten en rituelen dient om kunst te schep-  
pen die een moderne variant is van de rituele ervaring. Door de kijker weg te rukken uit het dagelijks leven (door extreme duisternis, lawaai, het onverwachte) ontstaat de drang om te reflecteren. Viola zegt: 'Op dit punt wordt het beeld een subjectieve, creatieve ervaring. En ik weet echt niet waar mijn beelden stoppen en de jouwe beginnen.'<sup>33</sup>

### *Viola's inspiratiebronnen*

In de catalogus van Viola's overzichtstentoonstelling uit 1997 is de verbinding met het spirituele in het werk van Viola inzet van een lang interview. De interviewer, Lewis Hyde, brengt de verschillende inspiratiebronnen van Viola ter sprake: zenboeddhisme, soefisme en christelijke mystiek. Viola vertelt dat hij pas laat beseftte dat hij in een traditie werkte, namelijk 'de spirituele traditie'.<sup>34</sup> Het waarnemen van de werkelijkheid 'zoals deze is', iets dat naar zijn zeggen voorkomt in spirituele ervaringen, ziet Viola als een authentiek en universeel verschijnsel. Hij stelt dat er een soort religie bestaat 'in the original sense of "religion", as opposed, say, Christianity today'.<sup>35</sup> In zijn optiek bestaat er een echte ('original') religie en dat is religie die is gebaseerd op die authentieke, spirituele ervaring. Geïstitutionaliseerde religie heeft daar in zijn ogen niet veel mee van doen. Hij ziet kunst als middel om de spirituele boodschap te verkondigen en mensen dichterbij zichzelf en hun authentieke ervaring te brengen.

Mystieke stromingen en hun exponenten vormen een belangrijke groep van Viola's inspiratiebronnen. De kunstenaar is geïnteresseerd in soefi-mystiek en citeert veelvuldig werk van de befaamde Perzische dichter Rumi (1207-1273) en de islamitische filosoof Ibn Arabi (1165-1240). Hij is echter, voor zover bekend, zelf geen lid van een soefi-orde.

Viola heeft wel ervaring als praktisant van het zenboeddhisme. Sinds een verblijf in Japan, begin jaren tachtig van de vorige eeuw, is hij onder leiding van zenleraar Daien Tanaka meditatie gaan beoefenen. Het onderzoeken van de werking van het bewustzijn, zoals hij dat in meditatie doet, is een thema dat op verschillende manieren in zijn werk terugkeert.<sup>36</sup>

Na 1980 is Viola zich ook gaan interesseren voor de christelijke mystici, met name de woestijnvaders (ca. 400 na Chr.), Meester Eckhart (1260-1328) en Johannes van het Kruis (1542-1591). Hij heeft bijzondere belangstelling voor de zogeheten 'Via Negativa' van onder meer Eckhart, de weg van de ontkenning of het loslaten om tot eenwording met het Goddelijke te komen. Viola heeft de christelijke mystici via een omweg bereikt, namelijk via de Oosterse publicisten A.K. Coomaraswamy en D.T. Suzuki. Zij vergeleken de mystieke weg van de christelijke mystici met die van de boeddhistische monniken. Viola toont zich een groot bewonderaar van beide auteurs. Dat zij het Oosters gedachtegoed naar het westen brachten noemt Viola zelfs een mijlpaal in de westerse geschiedenis.<sup>37</sup>

A.K. Coomaraswamy (1877-1947) was een belangrijke theoreticus van de Traditionalistische School. Viola was onder de indruk van zijn *The transformation of Nature in Art* uit 1934.<sup>38</sup> Hierin toont de auteur zich een tegenstander van het 'l'art pour l'art principe', dat zijns inziens sterk de overhand heeft bij de vercommercialiseerde kunst uit die tijd. Coomaraswamy ziet kunst als een uitdrukking van eeuwige waarheden; de onderliggende religieuze ideeën zijn belangrijker dan de artistieke verschijningsvorm. Viola heeft deze visie overgenomen.

Aan het werk van D.T. Suzuki (1870-1966) heeft Viola het aspect van de ervaring ontleend. Hij las diens werk in zijn studententijd, de jaren zeventig van de vorige eeuw. In die tijd lazen veel jonge Amerikanen het werk van deze Japanner. Suzuki staat te boek als de filosoof die het gedachtegoed van het zenboeddhisme voor westerlingen be-

grijpelijk maakte. Daarbij zou in zen de ‘onmiddellijke ervaring’ het kernpunt zijn. Het gaat om een ervaring die puur en zuiver is, niet beïnvloed door een specifieke cultuur of religie. Deze opvatting maakt het mogelijk ervaringen binnen welke cultuur dan ook terug te brengen tot iets universeels. Het impliceert ook dat dit een ‘ware’ ervaring is, in tegenstelling tot ervaringen die gebonden zijn aan een cultuur of religie. Viola legt in zijn werk de nadruk op het ervaren, dat is waar zijn kunst over gaat.

Ondanks zijn fascinatie voor de (onmiddellijke) ervaring en het praktiseren van zenmeditatie, heeft Viola veel gelezen over religie. Hij is een bewonderaar van het werk van godsdienstwetenschapper Mircea Eliade (1907-1986) van wie hij het idee dat ‘het heilige in ons allen is’ heeft overgenomen.<sup>39</sup> Viola beschouwt het (aangeboren) heilige in de mens als een intuïtief besef van een ‘andere werkelijkheid’. Dit besef zou de brandstof vormen voor de kunstenaar die zijn sporen nalaat in de wereld.<sup>40</sup>

Een andere belangrijke inspiratiebron voor Viola is het werk van de islamitische geleerde Seyyed Hossein Nasr (\*1993) die in Iran een Traditionalistische Academie oprichtte. Viola kwam ermee in aanraking tijdens een verblijf in Florence aan het begin van de jaren tachtig van de vorige eeuw. In een interview noemt Viola een voorwoord van Nasr in *The Sense of Unity*<sup>41</sup> waarin deze het islamitische systeem van filosofie, religie en wetenschappen beschrijft. Viola was geboeid door dat systeem en relateert zijn video-installaties aan de kosmologie van de islam en aan gebouwen geïnspireerd door soefi-mystiek, zoals door Nasr beschreven.<sup>42</sup>

Bill Viola put dus uit diverse bronnen en heeft een universalistische kijk op religie. Met relatief gemak vergelijkt hij het boeddhistische begrip ‘verlichting’ met de christelijke mystieke Godservaring. Hij lijkt niet erg kritisch te zijn ten aanzien van opvattingen en bronnen; veeleer verzamelt hij wat in zijn wereldbeeld past. De focus van Viola is gericht

op de 'unbroken traditions' en hij probeert vanuit die tradities terug te gaan naar de oorsprong van religies, zoals ook de traditionalisten doen.<sup>43</sup>

Met de traditionalisten heeft Viola gemeen dat hij zelf zijn opvattingen als 'waar' presenteert en niet als behorend tot een bepaalde stroming. De invloed van het traditionalisme op Bill Viola laat zich het duidelijkst zien in zijn uitspraken over de spirituele onderstroom van zijn werk. Hij geeft met zijn werk uitdrukking aan een religieus besef. Het is uitzonderlijk dat Viola als modern kunstenaar zo sterk leunt op een dergelijke spirituele traditie. Hij vindt, evenals Coomaraswamy, dat de westerse kunst na de middeleeuwen een omslag heeft gemaakt van het sacrale naar het profane. Door zijn eigen werk in de spirituele traditie te positioneren, neemt hij afstand van het seculiere van de moderne tijd en van kunst die op zichzelf staat.

Opmerkelijk genoeg is de hier beschreven traditionalistische achtergrond van Viola's spirituele gedachtegoed tot dusver onderbelicht gebleven.

#### TOT BESLUIT

Hedendaagse kunst en religie lijken de afgelopen decennia naar elkaar toe te hebben bewogen. Religie esthetiseerde en kunst kreeg vaker religie als thema of als inspiratiebron. De verschuiving van geïnstitutionaliseerde religie naar de meer individueel beleefde spiritualiteit is duidelijk te zien bij Bill Viola, die naar geloven put uit verschillende religieuze bronnen. Viola bespreekt veelvuldig de invloed van Oosterse religies op zijn werk. Hoewel voor de invloed ervan sterke aanwijzingen zijn, noemt hij zijn schatplichtigheid aan de beweging van het Traditionalisme niet expliciet. Wel verwijst hij duidelijk naar een aantal representanten van deze stroming en lijkt hij het gedachtegoed hier en daar ook te onderschrijven.

Spiritualiteit in hedendaagse kunst wordt vaak gekop-

peld aan de mens, diens existentiële staat en plaats in het universum. De sterk performatieve en dramatische aspecten van Viola's werk passen in die trend. Critici beschrijven het als iets waar de kijker handelend deel van uitmaakt. Zo kan het kijken naar kunst worden ervaren als een oefening in reflectie, gepraktiseerd binnen het veelvormige landschap van de hedendaagse spiritualiteit.

#### NOTEN

- 1 D. Versteegh, 'Toelichting', in: *Die Schöpfung. Programmaboekje. Jubileumconcerten van de Nederlandse Bachvereniging*, [Utrecht 2008, de Nederlandse Bachvereniging], p. 7.
- 2 D. Ruyters in: *de Volkskrant*, 15 mei 2008. De tentoonstellingscatalogus is gepubliceerd: *Traces du Sacré*, Parijs 2008, Centre Pompidou.
- 3 Zie bijvoorbeeld J. de Wal, *Kunst zonder Kerk. Nederlandse Beeldende kunst en religie*, Amsterdam 2002, Amsterdam University Press; T.H. Zock (ed.), *At the Crossroads of Art and Religion. Imagination, Commitment*, Leuven 2008, Peeters.
- 4 Zie J. Carrette en R. King, *Selling Spirituality. The Silent Takeover of Religion*, Abingdon, New York 2005, Routledge.
- 5 C. Blotkamp, *Mondriaan. Destructie als kunst*, Zwolle 1994, Waanders.
- 6 Zie M. Tuchman, J. Freeman, *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*, New York 1986, Abbeville Press.
- 7 Zie M. Sedgwick, *Against the Modern World. Traditionalism and the Secret Intellectual History of the Twentieth Century*, Oxford, New York 2004, Oxford University Press, p. 84.
- 8 Zoals bijvoorbeeld de makers van de Utrechtse tentoonstelling *The Art of Iconoclasm*, als onderdeel van een project getiteld *The Return of Religion and Other Myths*, zie: anoniem, *The Return of Religion and Other Myths* 30.II.2008-01.03.2009, Utrecht 2009, Basis voor Actuele Kunst.



- 9 J. Janssen, *The Disappearing Object Phenomenon. Over religie en cultuur in kunst en wetenschap*. Afscheidsrede. Nijmegen 2009, Radboud Universiteit Nijmegen, p. 16.
- 10 Zie <http://www.cobussen.com/spirituality.html>. (geraadpleegd oktober 2008), vgl. M. Cobussen, *Thresholds. Rethinking Spirituality Through Music*, Aldershot, Burlington 2008, Ashgate.
- 11 Zie ook Zock, *At the Crossroads of Art and Religion*, passim.
- 12 Op dit aspect wijst ook Kitty Zijlmans in haar bijdrage in deze bundel. Zie ook R.L. Grimes, *Rite out of Place. Ritual, Media and the Arts*, Oxford, etc. 2006, Oxford University Press.
- 13 Zie G.A. Wiegiers en H.L. Beck, *Religie in de krant. Een eerste kennismaking met de godsdienstwetenschap*, Nijmegen 2005, Valkhof Pers, p. 65.
- 14 Voor deze en andere in deze bijdrage besproken werken van Bill Viola wordt de lezer naar het internet verwezen.
- 15 C. Iles, 'Film and Video Installation in the 1980 – 1990s', in: L. Philips (ed). *The American Century, art and culture 1950-2000*, New York 2000, Whitney Museum of American Art and W.W. Norton and Company, p. 370.
- 16 M. Bax, *Heilig Vuur*, Amsterdam 2008, Museumshop Nieuwe Kerk.
- 17 Bill Viola, note/sketchbook bij *The Passions*, in: John Walsh (ed.), *Bill Viola The Passions*, Los Angeles 2003, Paul Getty Museum, geen paginanummering.
- 18 D.A. Ross: Vorwort, in: D.A. Ross en P. Sellars (eds), *Bill Viola*, New York, Frankfurt, 1997, Whitney Museum of American Art, Cantz Verlag, p. 23.
- 19 A. Krogh, 'Bill Viola Visions, in: *Visions*, Aarhus 2005, ARoS, p. 15.
- 20 C. Freeland, 'Piercing into our inaccessible inmost parts', in: Chris Townsend (ed.), *The Art of Bill Viola*, London 2004, Thames and Hudson, p. 25.
- 21 D. Morgan, 'Spirit and Medium: the Video Art of Bill Viola', in: Townsend (ed.), *The Art of Bill Viola*.
- 22 John Walsh (ed.), *The Passions*, Los Angeles 2004, J. Paul Getty Museum, p. 57.

- 23 C. Townsend, 'Call me old-fashioned, but...', in: Townsend (ed.), *The Art of Bill Viola*, p. 8.
- 24 Morgan, 'Spirit and Medium', p. 97.
- 25 H. Belting, 'A conversation', in: Walsh, *The Passions*, p. 193.
- 26 Zie: <http://www.getty.edu:80/art/exhibitions/viola/reaction.html> (4 maart 2009).
- 27 Townsend, 'Call me old-fashioned, but...', p. 15.
- 28 O. Neumaier, 'Space, Time, Video, Viola', in: Townsend (ed.), *The Art of Bill Viola*, p. 48.
- 29 Morgan, 'Spirit and Medium: the Video Art of Bill Viola', in: Townsend (ed.), *The Art of Bill Viola*, p. 89.
- 30 Neumaier, 'Space, Time, Video, Viola', p. 55.
- 31 Ibidem, p. 48.
- 32 Freeland, 'Piercing into our inaccessible inmost parts', p. 28.
- 33 Belting, 'A conversation', p. 220.
- 34 Lewis Hyde und Bill Viola, 'Gespräch', in: Ross en Sellars (eds.), *Bill Viola*, p. 156.
- 35 Bill Viola, *Reasons for Knocking at An Empty House. Writings 1973-1994*, London 1995, Thames and Hudson, p. 282.
- 36 M. Kidel, *Bill Viola, the Eye of the Heart*, London 2002, BBC (video en dvd).
- 37 Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, p. 244.
- 38 A.K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, Cambridge Massachusetts, 1934, Harvard University Press.
- 39 Hyde und Viola, 'Gespräch', p. 146-147.
- 40 Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, p. 174.
- 41 In N. Ardalan, L. Bakhtiar, *The Sense of Unity*, Chicago, 1973, Chicago Press.
- 42 Hyde und Viola, 'Gespräch', p. 145.
- 43 Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, p. 283.



## 6. *The greeting*

Gerard Wiegers en Edith Brugmans (red.),  
'Onverwachte impressies. Hedendaagse kunst en spiritualiteit'  
Valkhof Pers, Nijmegen 2009  
(Annalen van het Thijmgenootschap, afl. 97.2)

## ILLUSTRATIEVERANTWOORDING

1. *Eve before the fall*, 2007, potlood, aquarel en gouache op papier, 76,5 x 58 cm.  
[courtesy: Flatland Gallery, Utrecht/ Parijs]

2. *Beschermengel*, 2008, potlood op papier, 101 x 67 cm.  
[collectie kunstenaar]

3. *Troostvrienden*, 2006, potlood en kleurpotlood op papier, 153 x 101 cm.  
[collectie Grosfeld/ Homan, Amsterdam]

4. *Waar gaan we heen*, 2004, potlood op papier, 101 x 67 cm.  
[collectie kunstenaar]

5. *Lam op trap*, 2003, potlood en aquarel op papier, 57,5 x 38 cm.  
[Provinciale collectie Zeeuws Museum, Middelburg]

[Illustraties van Janpeter Muilwijk bij: Daan van Speijbroek & Janpeter Muilwijk, 'Deel hebben. Over de tekeningen van Janpeter Muilwijk']

6. Bill Viola, *The greeting*, 1995, Museum De Pont, Tilburg  
[Illustratie bij: Jackie Limvers en Gerard Wiegers, 'Oost en west in de moderne westerse beeldende kunst: de video-installaties van Bill Viola']

7. James Turrell, *Wedgwork III*, 1969, lichtinstallatie, Museum De Pont, Tilburg  
[Illustratie bij: Kitty Zijlmans, 'Fluorescerend licht en zwarte gaten. Hedendaagse (kunst)theorie als geestverruimend middel']