



# *Monsters & martelaren* in eigentijdse videokunst

**Volume I: 4 casestudies met een  
verschillende artistieke praktijk**

**Anke Kesters**

Masterproef aangeboden binnen de opleiding  
master in de Kunstwetenschappen

Promotor prof. dr. Hilde Van Gelder  
Co-promotor prof. dr. Nicola Setari

Academiejaar 2015-2016

169966 tekens

## Dankwoord

Graag zou ik iedereen willen bedanken die geholpen heeft bij het realiseren van mijn masterpoef. In het bijzonder bedank ik graag professor Hilde van Gelder en professor Nicola Setari voor hun ondersteuning en motiverende woorden tijdens de afgelopen maanden. Ook bedank ik graag An van. Dienderen, Michael Fliri en Pierre d'Alancaisez (Waterside Contemporary Art Gallery) voor het aanreiken van bijkomende informatie en literatuur. Als laatste wil ik mijn familie en vrienden bedanken voor hun steun, optimisme en aanmoedigen en in het bijzonder Laurens Deckers, die zich ettelijke uren heeft beziggehouden met het nalezen van mijn masterproef, en Tom Dinneweth voor de laatste puntjes op de i te zetten.

“If I seem to be on the verge of superstition, please recall that the images we make are part of our own minds, they are living organisms that carry on our mental lives for us, darkly, whether we pay them any mind or not.”

— Hollis Frampton, 1974

## Inhoudsopgave

Bibliografische referentie .....	II
Inleiding .....	10
1. <i>Lili</i> .....	21
1.1. Van china girl tot martelaar .....	21
Wat is een china girl? .....	21
De zoektocht naar Lili .....	24
Wie is het monster en wie is de martelaar? .....	26
1.2. Kunstenaars, antropologe of etnograaf? .....	27
<i>Lili</i> , sensory or ethnographic turn? .....	28
2. <i>I pray I'm a false prophet</i> .....	34
2.1. Een kennismaking met Thomas More .....	35
2.2. Het masker als eenentwintigste eeuws reliek .....	37
2.3. Maskers als brug tussen binnen en buiten .....	39
3. <i>The unreliable Narrator</i> .....	43
3.1. <i>The Museum of Non Participation</i> , 2009 .....	43
3.2. <i>The unreliable Narrator</i> , 2014 .....	45
3.3. Monsters en martelaren: een perspectiefwissel .....	47
3.4. Beelden in de strijd tegen terreur .....	53
4. <i>Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr and Water Martyr</i> .....	56
4.1. Digitale Barok .....	57
4.2. <i>Martyrs</i> .....	59
De vier elementen .....	62
4.3. Tussen beeld en tekst .....	65
Besluit .....	67
Bijlagen .....	72
Lijst van afbeeldingen .....	90
Samenvatting .....	100

## Bibliografische referentie

### Boeken

---

- – *Symbole*. Herder Lexikon. 4de uitg. Freiburg: Herder, 1978.
- Baert, Barbara. *Nymph: motif, phantom, affect: a contribution to the study of Aby Warburg (1866-1929)*. Studies in iconology, 1. Leuven: Peeters, 2014.
- Becker, Udo. *The Continuum Encyclopedia of Symbols*. vertaald door Lance W. Garmer. New York: Continuum, 2000.
- Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism. Cultural Icons and the Meanings behind Them*. vertaald door James Hulbert. New York: Meridian Books, 1994.
- Black, John A. *The Four Elements in Plato's Timaeus*. Lewiston: Mellen, 2000.
- Bral, Guido, Jan en Jan Robert. *De kathedraal van Sint-Michiel en Sint-Goedele*. Tielt: Lannoo, 2000.
- Cavazzini, Emma, ed. *The art of the 20th century: 1969-1999: neo avant-gardes, postmodern and global art*. The art of the 20th century: protagonists, movements and themes of art from 1900 to the present day, 4. Milaan: Skira, 2009.
- Coles, Alex. *Site-Specificity: The Ethnographic Turn, De-, Dis-, Ex-*. Londen: Black dog Publications, 2000.
- Davies, Hugh en Sally Yard. *Francis Bacon*. New York: Abbeville Press, 1986.
- Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg: an Intellectual Biography. Gombrich, E.H.; with a Memoir on The History of the Library by F. Saxl*. Londen: University of Londen, 1970.
- Hibbard, Howard. *Caravaggio*. Londen: Thames and Hudson, 1988.
- Künstle, Karl. *Ikonographie der christlichen Kunst*. Ikonographie der Heiligen, 2. Freiburg: Herder, 1926-1928.
- Lessing, Gotthold Ephraim en Wessel Krul, ed. *Laocoön: over de grenzen van schilderkunst en poëzie*. Filosofie en retorica, 17. vertaald door Wessel Krul. Groningen: Historische uitgeverij, 2009.
- Marcus, George en Fred Meyers, eds. *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*. Londen: University of California Press, 1995.
- Mitchell, W.J.T. *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present*. Chicago: University of Chicago press, 2011.

- Mitchell, W.J.T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Miller, Clarence H., George M. Logan en Robert Adams, eds., More, Thomas. *Utopia: Latin text and English translation*. Cambridge: Cambridge University press, 1995.
- More, Thomas. *Utopia*. Salamander klassiek, uitg. door Marie Hélène Van der Zeyde. Amsterdam: Athenaeum-Polak en Van Genneep, 2007.
- No el, Bernard. *Dictionnaire historique des saints*. Parijs: Société d' dition de dictionnaires et encyclop dies, 1964.
- Palma, Lynda. *We could be Heroes: The Mythology of Monsters and Heroes in Contemporary Art*. Educators packet for training. Brigham, the Brigham Young University Museum of Art, 2012-2013.
- Ragaglia, Letizia, Sabine Folie, Fabio Cavallucci, e.a. *Michael Fliri. Works from 2001 – 2012*, uitg. door Galleria Raffaella Cortese. Wenen: Folio Verlag, 2012.
- Schneider, Arnd en Christopher Wright. *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*. Oxford: Berg, 2010.
- Taban, Carla, ed. *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture*. Leuven: Leuven University Press, 2013.
- Tomlinson, Janis. *Francisco Goya y Lucientes 1746-1828*. Londen: Phaidon Press Limited, 1994.
- Treffers, Bert. *Caravaggio. Genie in opdracht. Een kunstenaar en zijn opdrachtgevers in het Rome van rond 1600*. Nijmegen: Sun, 1991.
- Verminck, Marc, red. *Onheil, pijn, bloed. Voorstellingen van lijden*. Gent: A&S/Books, 2008.
- Violette, Robert, ed. en Bill Viola. *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty house. Writings 1973-1994*. Londen: Thames & Hudson - Anthony d'Offay Gallery, 2015.

## Artikels

---

- Acosta, Benjamin T. "The suicide bomber as Sunni-Shi'I Hybrid - the modern 'martyr' draws from rival traditions." *Middle East Quarterly* (2010): 13-20.
- Bailey, Stephanie. "Karen Mirza and Brad Butler. Waterside Contemporary." *Art Forum*, 11 (2014): z.p.

- Beal, Timothy. "Our monsters, ourselves." *The Chronicle of Higher Education* 48, 11 (2001): B18-B19.
- Broos, Robin. "Racisme in de film begint al bij de camera." *De Morgen* 1, 2 (2016): 21.
- Brown, Mark. "Bill Viola video installation heralds new national exhibition space for faith art." *The Guardian* (2015): z.p.
- Cunningham, Lawrence. "Truth and consequences: past or present, just what makes a martyr?" *U.S. Catholic*, 66, 12 (2001): 36-37.
- Elmarsafy, Ziad/المرصد في زياد. "Adapting Sufism to Video Art Bill Viola and the Sacred/مقدسوال في يولا بيل: ال فيديو فن في ال تصوف تجليات." *Alif; Journal of Comparative Poetics* 28 (2008): 127-149.
- Hughes, Jacob. "A monstrous pedagogy." *Rocky mountain review* 63, 1 (2009): 96-100.
- Köhn, Steffen. "Organising complexities: the potential of multi-screen video-installations for ethnographic practice and representation." *Critical Arts*, 27, 5 (2013): 553-568.
- Mitchell, W.J.T. "911: Criticism and Crisis." *Critical Inquiry*, 28, 2 (2002): 567-572.
- Mitchell, W.J.T. "The Unspeakable and the Unimaginable: Word and Image in a Time of Terror." *ELH*, 72, 2 (2005): 291-308.
- Murray, Timothy. "Digital Baroque: Via Viola or the Passage of Theatricalit" *SubStance*, 31, 2/3, 98/99 (2002): 265-279.
- Rutten, Kris, An van. Dienderen en Ronald Soetaert. "Revisiting the ethnographic turn in contemporary art." *Critical Arts* 27, 5 (2013): 459-461.
- Térico, Daniel. "Martyrium as Performance." *Performance Research*, 15, 1 (2010): 90-99.
- Winegar, Jessica. "The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror." *Anthropological Quarterly*, 81, 3 (2008): 651-681.
- Yue, Genevieve. "The China Girl on the Margins of Film." *October Magazine* 10, 153 (2015): 96-116.

## Tentoonstellingscatalogi

---

- Baticle, Jeannine. *Zurbaran*. tent. cat., New York, Metropolitan museum of art/Parijs, Grand Palais. New York: Metropolitan museum of art, 1987.
- Dankl, Günther. *Where do I end and the world begins*. tent. cat., Friedrichshafen, Zeppelin Museum. Friedrichshafen: Verlag Robert Gessler, 2014.
- Engelen, Cor, Mieke Marx en Stefan Kellens. *Middeleeuws erfgoed: beelden voor namen, namen voor beelden*. tent. cat., Hoogstraten, Instituut Spijker. Leuven: Van der Poorten, 1993.
- Morgan, Stuart en Frances Morris. *Rites of passage: art for the end of the century*. tent. cat., Londen, Tate Gallery. Londen: Tate Gallery, 1995.
- Rosenthal, Norman, Michael Archer en Michael Bracewell. *Apocalypse. Beauty and Horror in Contemporary Art*. tent. cat., Londen, Royal Academy of Arts. Londen: Royal Academy of Arts, 2000.
- Harrington, M.H. *Terrors and Wonders: Monsters in Contemporary Art*. tent. cat., Lincoln, DeCordova Museum and Sculpture Park. Lincoln: DeCordova Museum and Sculpture Park, 2001.
- Van Gelder, Hilde. *Contour 7. Fooling Utopia*. tent. cat., Mechelen, verschillende locaties. Gent: MER Paper Kunsthal, 2015.

## Internet bronnen

---

- Almagiá, Roberto. “Amerigo Vespucci”. In *Britannica Academic*. Encyclopædia Britannica, Inc.,  
<http://academic.eb.com/levels/collegiate/article/75177>.
- Domingues, Francisco Contente. “Ferdinand Magellan.” *Britannica Academic*. Encyclopædia Britannica, Inc.,  
<http://academic.eb.com/levels/collegiate/article/49979>.
- – *The American Heritage Dictionary of the English Language*, 5. Boston: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2015. z.p.,  
<https://ahdictionary.com/>
- “An van. Dienderen. About.”  
<http://www.anvandienderen.net/>



- “Argos, centrum voor kunst en media. An van. Dienderen.”  
<http://www.argosarts.org/artist.jsp?artistid=d7c1051f088d47418555eada9cba675f>
- “Bill Viola: Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr, and Water Martyr.”  
<https://www.artfund.org/what-to-see/exhibitions/2015/06/12/bill-viola-earth-martyr-air-martyr-fire-martyr-and-water-martyr-exhibition>
- “Bill Viola. Artists biography.”  
<http://www.billviola.com/biograph.htm>
- Tom Seymour. “The Unreliable Narrator: How should we represent terror?” *British Journal of Photography, online edition* (2010): z.p.,  
<http://www.bjp-online.com/2015/03/the-unreliable-narrator-mirza-butler-Bombay-attacks/>
- “About the British Kinematograph, Sound and Television Society.”  
<https://www.bksts.com/secure/about.asp>
- Hadour, Germain P. Marc. “Sir Thomas More”. In *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2016,  
<https://www.britannica.com/biography/Thomas-More-English-humanist-and-statesman>
- James, D. Tracy. “Desiderius Erasmus”. In *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2016,  
<https://www.britannica.com/biography/Desiderius-Erasmus>
- Pomeau, René Henry. “Voltaire”. In *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2016,  
<https://www.britannica.com/biography/Voltaire>
- The Editors of Encyclopædia Britannica. “Jean-Antoine Houdon”. In *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2016,  
<https://www.britannica.com/biography/Jean-Antoine-Houdon>
- “St-Michiels en St-Goedelekathedraal Brussel. Enkele historische mijlpalen.”  
<http://www.cathedralisbruxellensis.be/nl/geschiedenis>
- “Beauty and Gothic Architecture in a Holly Place.”  
<http://www.cathedralestmichel.be>

- “Post-War and Contemporary Art Evening Auction.”  
<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/jake-and-dinos-chapman-great-deeds-5916643-details.aspx>
- “Concordia University. Lorna Roth, professor communication studies.”  
<https://www.concordia.ca/>
- “Contour. Biennales.”  
<http://www.contourmechelen.be/biennials.php>
- “Over Contour 7, Biënnale voor bewegend beeld. 29.08-08.11.2015 Mechelen.”  
<http://contour7.be/over>
- “Locaties. Contour 7, Biënnale voor bewegend beeld. 29.08-08.11.2015 Mechelen.”  
<http://contour7.be/locaties/de-vlietenkelder#de-vlietenkelder>
- “Elektrischer Schnellseher.”  
<http://www.elektrischerschnellseher.com/xFRA/Totaal.html>
- “Expertiseprotiaal van de Hoge School Gent: China Girls and the Color Genie. A multichronotopic research.”  
[https://expertise.hogent.be/nl/projects/china-girls-and-the-color-genie-a-multichronotopic-research\(a94af11a-1c26-4843-95bd-ea6e362dd3f6\).html](https://expertise.hogent.be/nl/projects/china-girls-and-the-color-genie-a-multichronotopic-research(a94af11a-1c26-4843-95bd-ea6e362dd3f6).html)
- “Francis Bacon: 1960s Paintings.”  
<http://francis-bacon.com/artworks/paintings/1960s>
- “Galleria Raffaella Cortese.”  
<http://www.galleriaraffaellacortese.com/artists/michael-fliri/biography.html>
- “Getty Images. St Lucy in the flames of the fire, detail from a section of the altarpiece with scenes from the life of Saint Lucy.”  
<http://www.gettyimages.nl/>
- “Google arts & Culture.”  
<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/medusa/FAFPqU12CekL8Q>
- “Klara Festival. Brussels International Music Festival.”  
<http://www.klarafestival.be/nl/>
- Commissie voor het Nationaal biografisch woordenboek. *Nationaal Biografisch Woordenboek I en IV*. Brussel: Koninklijke academiën van België, 1996. 4-5, 283-284, online editie,  
<http://www.kvab.be/publicaties/nbw.htm>

- “Michael Fliri, Shows.”  
<http://www.michaelfliri.com/shows.html>
- “Museum of Non-Participation, information.”  
<http://www.museumofnonparticipation.org/information.php>
- “no.w.here.”  
<http://www.no-w-here.org.uk/index.php?cat=0&subcat=main>
- “Bezienswaardigheden in Mechelen. De Vlietenkelder.”  
<http://oud.toerisme.mechelen.be/nl/5352/content/16191/vlietenkelder.html>
- “Definition of martyr in English”. In *Oxford Dictionaries language matters online*. Oxford University Press, 2016.”  
<http://www.oxforddictionaries.com/>
- “Images Laocoon group.”  
<http://plazilla.com/page/4295093636/de-laocoongroep>
- Gedal, Anna Kate. ‘We could be Heroes: The Mythology of Monsters and Heroes in Contemporary Art @ Bringham Young University Museum of Art 03.11’ in *Slug Magazine* (2013): z.p.,  
<http://www.slugmag.com/art-fashion/we-could-be-heroes-the-mythology-of-monsters-and-heroes-in-contemporary-art-brigham-young-university-museum-of-art-03-11>
- “S/H Martyr Museum.”  
<http://www.sort-hvid.dk/>
- “Sound/Image/Culture. About.”  
<http://www.soundimageculture.org/about>
- “Theaterwetenschappen UGent. An van. Dienderen.”  
<http://www.theaterwetenschappen.ugent.be/AnVanDienderen>
- “Wadsworth Atheneum Museum of Art: Restoration: Francisco De Zurbarán’s Saint Serapion.”  
<https://thewadsworth.org/zurbaran-restoration>
- Vandaele, Benedict. “De verrijzenis van Thomas More op Contour 7”, In *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen*, z.p., online editie,  
<http://www.tento.be/content/de-verrijzenis-van-thomas-more-op-contour-7>
- “Vandale online.”  
<http://www.vandale.be/opzoeken>

- “Web Gallery of Art. Jacobello Del Fiore.”  
[http://www.wga.hu/html\\_m/j/jacobell/index.html](http://www.wga.hu/html_m/j/jacobell/index.html)
- “About the Mnemosyne Atlas.”  
<http://warburg.library.cornell.edu/about>
- “Karen Mirza and Brad Butler. The unreliable Narrator.”  
<http://waterside-contemporary.com/exhibitions/the-unreliable-narrator/>

\* De datum van laatste raadpleging van elke internetbron bevindt zich na elke referentie in de voetnoot.

\*\* Verwijzingen naar hoofdstukken uit boeken of catalogi zijn aanwezig in de voetnoten. In de bibliografische lijst zijn enkel de boeken in hun totaliteit opgenomen.

## Inleiding

De *Van Dale* omschrijft een monster als een beoordelingsobject of als een wezen met een angstaanjagend voorkomen en afschuwelijke eigenschappen. Die laatste komt hoofdzakelijk overeen met monsters in films, griezelverhalen en nachtmerries. Maar wie zijn de monsters van de eenentwintigste eeuw? In het journaal zijn terroristische aanvallen op drukbezochte plaatsen bijna dagelijks hoofdpunten en in de westerse landen worden die terroristen door vele beschouwd als monsters in de straten. Maar eenmaal de blik omgedraaid, worden terroristen aanzien als martelaars. In hun land van oorsprong plegen zij zelfmoordaanslagen met als doel een martelaar voor hun godheid te worden. Het woordenboek *Van Dale* omschrijft een martelaar dan ook als iemand die om zijn geloof een marteling of dood ondergaat.<sup>1</sup> De actualiteitslamp brandt rood gloeiend als we spreken over monsters en martelaren; denk maar aan de aanslag op Charlie Hebdo op 7 januari 2015 en de recente aanslagen in Parijs op 13 november 2015 en in Brussel op 22 maart 2016. Veel inwoners van België zijn aangedaan door de gebeurtenissen, maar op het moment van de aanslagen werd er in bepaalde wijken in Brussel feest gevierd. Niet iedereen ziet zichzelf als slachtoffer maar als deel van de martelarengemeenschap. Op 6 mei 2016 vierde Damascus de ‘Dag van de martelaren’ in Palmyra. Hoewel het land al vijf jaar lang is ondergedompeld in een burgeroorlog waarbij al meer dan 270.000 mensen zijn omgekomen, wilde het Syrische regime hulde brengen aan wie is gestorven voor zijn vaderland. Reden hiervoor was de verdrijving van de radicale strijders van IS uit de antieke stad. Tijdens de nieuwjaarsnacht in Keulen van 31 december 2015 naar 1 januari 2016 zijn er massaal veel aanrandingen en diefstallen gebeurd. Rond 23 uur verzamelden een duizendtal mannen rond het station en de Dom van Keulen. Tussen middernacht en 4 uur, nadat de politie de menigte uit elkaar had gedreven, werden de vrouwen aangevallen. Ze werden omsingeld door groepen van twintig tot veertig mannen, die gsm's, handtassen en portefeuilles stalen. De daders maakten zich ook schuldig aan seksuele vergrijpen. Een dergelijke vorm van criminele organisatie is volledig onbekend in Duitsland, om bijna te zeggen in heel West-Europa. De eerder vermelde monsters in de straat waren tot voor kort individuen, maar het lijkt erop dat ze zich gaan groeperen, en dat de slachtoffers onder de dwang toegeven, als waren het martelaars. Hetzelfde geldt zelfs voor traditioneel minder gecriminaliseerde groepen, zoals arbeiders. Begin juni 2016 ligt het openbaar vervoer in België

---

<sup>1</sup> <http://www.vandale.be/opzoeken?pattern=monster&lang=nn#.V1chdvmLTIU>, laatst geraadpleegd op 7/6/16; <http://www.vandale.be/opzoeken?pattern=martelaar&lang=nn#.V1chjvmLTIU>, laatst geraadpleegd op 7/6/16.

voor enkele weken stil door treinstakingen. De arbeiders staken omdat zij gehoor willen geven aan hun mening. Zij proberen de werkomstandigheden voor de tewerkgestelden in de spoorwegensector te verbeteren maar in feite gijzelen ze het hele land. Dit is slechts een lichte vorm van monstrueuze gijzeling. Zo werden in 2015 54 Europese journalisten wereldwijd gegijzeld. Reden? De persvrijheid en vrije meningsuiting in veel westerse, democratische landen en het verbod op persvrijheid in veel Oost-Europese en Aziatische landen. Naast de gijzelingen zitten er 154 journalisten opgesloten in gevangenissen, vonden er 79 ontvoeringen plaats en zijn 8 journalisten op mysterieuze wijze verdwenen van de radar.

Die gebeurtenissen en nog vele andere krijgen ook een weerklank in de hedendaagse kunstscène via het motief van monsters en martelaren. Kunstenaars reflecteren over nieuwsitems en uiten hun mening via verschillende media. Belangrijk hierbij is dat de toeschouwer vanuit een ander perspectief de onderwerpen kan beoordelen. Recent vond in het Sort/Hvid in Copenhagen de tentoonstelling *Martyr* plaats. De tentoonstelling ging over bekende martelaren en mensen die gestorven zijn voor hun geloof en de goede zaak. De tentoonstelling veroorzaakte veel ophef omdat de portretten van de broers Khalid en Ibrahim al-Bakraoui, verantwoordelijk voor de aanslagen in Brussel en Foued Mohamed-Aggad, die zichzelf opblies in de Bataclan in Parijs ophingen tussen portretten van onder meer Jean d'Arc en Socrates. Het kunstenaarscollectief 'The Other Eye of the Tiger' neemt hierbij het controversiële standpunt in dat 'iedereen de held van zijn eigen verhaal' is, ook de zelfmoordterroristen die sterven voor hun idealen. Daarom wordt het verhaal verteld vanuit het perspectief van de 'martelaren' zelf.<sup>2</sup> Tijdens CONTOUR 7, de biënnale voor bewegend beeld in Mechelen, vertrok de curator Nicola Setari (1978) voor de zevende editie in 2015 ook vanuit een martelaar, de historische figuur Thomas More (1478-1535).<sup>3</sup> *Fooling Utopia*, het motto van de biënnale, is geïnspireerd op Thomas More zijn meest bekende boek *Utopia* (1515/16) en op het boek *Lof der Zotheid* (1511) dat Desiderius Erasmus (1469-1536) aan zijn vriend Thomas More opdroeg. Tijdens zijn verblijf in Vlaanderen in de zomer van 1515 schreef More het grootste gedeelte van *Utopia*, dat gaat over een ideale staat op een fictief eiland met dezelfde naam. Het boek kan vandaag opgevat worden als een hedendaags kunstwerk om op een alternatieve manier de relatie tussen kunst en politiek te duiden. De kunstenaars die op CONTOUR 7 tentoongesteld stonden, uitten hun reflecties en impressies over *Utopia* via hun kunstwerken. Het motto - *Fooling Utopia* - benadert de originele begeestering waarmee de twee vrienden omgingen met hun toenmalige werkelijkheid.

---

<sup>2</sup> <http://www.sort-hvid.dk/en/project/the-museum-of-martyrs/>, laatst geraadpleegd op 3/6/16.

<sup>3</sup> <http://www.britannica.com/biography/Thomas-More-English-humanist-and-statesman>, laatst geraadpleegd op 6/6/16.

Beide omarmden de idee dat een dosis dwaasheid en satire nodig is om gezond te blijven, zeker in tijden van politiek verval. Het motto omvat dan ook veel van de artistieke praktijken en strategieën die op CONTOUR 7 te zien waren.<sup>4</sup> De tentoongestelde kunstwerken (cf. infra) vielen uiteen in twee inhoudelijke luiken: *Monsters, Martelaren & Media* en *Fooling Utopia*. Beide luiken zijn geïnspireerd op zowel het menselijke als het intellectuele traject dat Thomas More exact vijfhonderd jaar geleden in Mechelen aflegde.<sup>5</sup> In 2013 vond de tentoonstelling en het symposium *We could be Heroes: The Mythology of Monsters and Heroes in Contemporary Art* plaats in het Brigham Young University Museum of Art in Provo. De tentoonstelling onderzocht het fenomeen van monsters en superhelden in de popcultuur. Tijdens die ontdekkingstocht verkent de toeschouwer de complexiteit van de mythe van de held, de relatie van de held tot het monster, hoe een monster of een held vaak wordt bepaald door de waarneming, en waarom voor velen, stripverhalen en -helden steeds opnieuw een moraal van de eenentwintigste eeuw bevatten.<sup>6</sup> In 2001 liep de expo *Terrors and Wonders: Monsters in Contemporary Art* in het DeCordova Museum and Sculpture Park in Lincoln. Alle werken in die tentoonstelling gaan over monsters, van de zelfportretten tot de sculpturen van angstaanjagende wezens. De kunstenaars lieten zich beïnvloeden door mythes, literaire verhalen, films, games, kunstwerken, gebeurtenissen uit de actualiteit, kortom, alles wat er zich rondom hen afspeelt. De monsters worden door de kunstenaars gebruikt om hun angsten uit te drukken en proberen een uniek perspectief te bieden op het eeuwig durend cultureel monsterfenomeen.<sup>7</sup> Niet alleen in de beeldende kunsten maar ook in het onderwijs wordt het motief van monsters en martelaren gehanteerd als pedagogisch hulpinstrument. Jacob Hughes

---

<sup>4</sup> Hilde Van Gelder, *Contour 7. Fooling Utopia*, tent. cat., Mechelen, verschillende locaties (Gent: MER Paper Kunsthalle, 2015), 9, 13, 15, 17; <http://www.britannica.com/biography/Desiderius-Erasmus>, laatst geraadpleegd op 17/5/16; <http://contour7.be/over>, laatst geraadpleegd op 17/5/16.

<sup>5</sup> Van Gelder, *Contour 7. Fooling Utopia*, 12; <http://contour7.be/over>, laatst geraadpleegd op 17/5/16; CONTOUR is een biënnale voor bewegend beeld en toont video, film, installatie en performance op bijzondere locaties in Mechelen. De biënnale vindt om de twee jaar plaats. De curator van aflopen editie (29.08.2015–08.11.2015), Nicola Setari, haalde inspiratie uit lokale legendes en bekende historische figuren uit het rijke verleden van de stad Mechelen. CONTOUR 7 presenteerde het werk van meer dan twintig nationale en internationale kunstenaars op verschillende locaties in Mechelen. Die werken, waaronder een groot aantal nieuwe creaties ontworpen voor CONTOUR 7, putten hun inspiratie uit de utopieën, monsters en martelaren uit heden en verleden; <http://www.contourmechelen.be/biennials.php>, laatst geraadpleegd op 17/5/16; <http://contour7.be/over>, laatst geraadpleegd op 17/5/16.

<sup>6</sup> Anna Kate Gedal, “We could be Heroes: The Mythology of Monsters and Heroes in Contemporary Art @ Brigham Young University Museum of Art 03.11” in *Slug Magazine*, (2013): z.p; <http://www.slugmag.com/art-fashion/we-could-be-heroes-the-mythology-of-monsters-and-heroes-in-contemporary-art-brigham-young-university-museum-of-art-03-11/>, laatst geraadpleegd op 3/6/16; Lynda Palma, *We could be Heroes: The Mythology of Monsters and Heroes in Contemporary Art*, Educators packet for training (Brigham, the Brigham Young University Museum of Art, 2012-2013), 1.

<sup>7</sup> Jennifer Uhrhane, “Monsters Here and Now” in *Terrors and Wonders: Monsters in Contemporary Art*, uitg. door M. H. Harrington, z.p., tent. cat., Lincoln, DeCordova Museum and Sculpture Park (Lincoln: DeCordova Museum and Sculpture Park, 2001), 10.

laat zijn studenten een essay schrijven met als onderwerp ‘monsters’. Hij wil niet alleen een culturele en literaire lezing van het onderwerp maar ook een verkenning van het zelf en de sociale angsten. Monsters kunnen een voorbeeld zijn van een mogelijk gevaar, en zijn zodoende een hulpmiddel om de samenleving te analyseren.<sup>8</sup> Ook auteurs reflecteren over monsters en martelaren, zoals onder andere W.J.T. Mitchell in *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present* (2011). Hierin onderzoekt Mitchell de rol van afbeeldingen in de strijd tegen terreur. Tijdens zijn onderzoek ontdekt hij in het concept ‘klonen’ nieuwe vormen van beelden maken die op politiek vlak de strijd tegen terreur versterken. Zowel het klonen van iets als terreur hebben een structurele gelijkheid; beide pendelen van het imaginaire naar de werkelijkheid, tussen metaforische en letterlijke verschijnselen. In zijn boek heeft hij onder andere aandacht voor het anonieme ontraceerbare front in de strijd tegen terreur. Hiervoor analyseert hij onder meer de gevangenen in Abu Ghraib en de clonetroopers uit de Star Wars saga.<sup>9</sup>

Monsters en martelaren zijn niet alleen motieven van deze tijd, al sinds eeuwen zijn beide alom tegenwoordig in de menswetenschappen: religie, kunst, literatuur en filosofie. Ze zijn een vaak voorkomend thema in mythologie, folklore, sprookjesverhalen, volkstaalcultuur, satire, psychologie, cartografie, wapenkunde, architecturale ornamenten, decoratief design, politieke cartoons, cinema, carnaval, circus, etc. Veel van de westerse kunst-educatieve teksten zitten vol met monsters en martelaren, zoals in de *Odyssee* (ca. 800 v. Chr.), *Beowulf* (10<sup>de</sup> eeuw) en *La Divina Commedia* (1315). Veel nationale en culturele identiteiten visualiseren zich op dezelfde manier met een symbool van een monster, bijvoorbeeld de Chinese draak en de tweehoofdige Duitse adelaar.

Tot aan de Verlichting blijft het monster voornamelijk een collectief angstwezen. Maar vanaf dan zien we geleidelijk aan een verschuiving naar een monster dat inwerkt op onze individuele geest. Vanaf de Verlichting en de romantiek wordt het monster een veel gekozen metafoor om bepaalde angsten van het individu uit te drukken. Vandaag de dag worden ons zowel imaginaire monsters in films, als echte monsters uit het dagelijks leven voorgeschoteld. Die echte monsters kunnen bijvoorbeeld geïdentificeerd worden als bijvoorbeeld criminelen of ze kunnen een metafoor zijn die ons bepaalde zaken verduidelijkt.<sup>10</sup> Maar niet alleen de monsters ondergaan een metamorfose, ook de martelaar verschuift van een gelovig individu naar een collectief

---

<sup>8</sup> Jacob Hughes, “A monstrous pedagogy” *Rocky mountain review* 63, 1 (2009): 96-100.

<sup>9</sup> W.J.T. Mitchell, *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present* (Chicago: University of Chicago press, 2011).

<sup>10</sup> Nick Capasso, “Monsters Everywhere and Forever” in *Terrors and Wonders: Monsters in Contemporary Art*, uitg. door M. H. Harrington, z.p., tent. cat., Lincoln, DeCordova Museum and Sculpture Park (Lincoln: DeCordova Museum and Sculpture Park, 2001), 2-4.



zelfmoordterroristen overtuigd van de kracht van hun godheid en van het feit dat ze sterven voor de juiste zaak.

In de kunstgeschiedenis zijn beide motieven rijk vertegenwoordigd. Een vroeg voorbeeld is de *Laocoön en zijn zonen* uit de tweede eeuw voor Christus (afb. 1). Het verhaal achter deze sculpturale beeldengroep is dat de Trojaanse priester Laocoön de Trojanen wilde waarschuwen om het paard van Troje niet binnen te halen. Volgens de overlevering werden de priester en zijn zonen vervolgens gewurgd door slangen van Poseidon. Uitgebeeld wordt het moment waarop Laocoön en zijn zonen gewurgd worden door twee slangen die gestuurd zijn door Poseidon. In de vijftiende eeuw beeldt Jacobello del Fiore (1370-1439) op zijn beurt op een rijkelijke manier *De marteldood van de heilige Lucia* uit (afb. 2). Het paneel maakt deel uit van een altaarstuk uit 1410, waarop het leven van de heilige Lucia wordt afgebeeld. In 1598 schildert Caravaggio (1571-1610) misschien wel de meest angstaanjagende vrouw uit de kunstgeschiedenis, *Medusa* (afb. 3). Het schilderij was een opdracht van Kardinaal Francesco Maria del Monte die het schild cadeau deed aan groothertog Ferdinando I de Medici. De Medici gebruikten de mythe van Medusa (wie haar aankeek, versteende) als symbool voor hun eigen afschrikwekkende militaire macht. Enkele decennia later schildert Francisco de Zurbaran (1598-1664) *De heilige Serapion als martelaar* (afb. 4). Een van de gruwelpraktijken die Francisco Goya (1746-1828) verbeeld in zijn reeks 'zwarte schilderijen' uit 1819-1823 is *Saturnus verslindt zijn zoon* naar de Griekse mythe (afb. 5). Saturnus was de zoon van Uranus en Gaea en behoorde tot het godengeslacht der Titanen. Gaea baarde Uranus een aantal monsterlijke kinderen, waaronder niet alleen Saturnus maar ook de eenogige cyclopen. Uranus dwong de kinderen die zij nog baarde steeds weer terug naar binnen. Met een al even wilde tirannie als zijn vader begon Saturnus hierna echter het heelal te besturen. Hij hield al zijn broers gevangen in de onderwereld, de Tartarus, en had de wrede gewoonte ontwikkeld zijn kinderen direct na de geboorte op te eten. Er was hem namelijk voorspeld dat hij door zijn eigen kind van de troon gestoten zou worden. In 1962 tracht Francis Bacon (1909-1992) een christelijk thema uit te beelden via figuren met monsterlijke trekken in *Drie studies voor een kruisiging* (afb. 6). En in 1994 laten Jake (1962) en Dino Chapman (1966) zich inspireren door een ets van Francisco Goya en de oorlogen uit de twintigste eeuw in *Great Deeds against the Dead* (afb. 7).<sup>11</sup> Dit zijn

---

<sup>11</sup> Bert Treffers, *Caravaggio. Genie in opdracht. Een kunstenaar en zijn opdrachtgevers in het Rome van rond 1600* (Nijmegen: Sun, 1991), 41; Gotthold Ephraim Lessing en Wessel Krul, ed, *Laocoön: over de grenzen van schilderkunst en poëzie*, Filosofie en retorica, 17, vertaald door Wessel Krul (Groningen: Historische uitgeverij, 2009), 25; Howard Hibbard, *Caravaggio* (Londen: Thames and Hudson, 1988), 1, 67-68; Hugh Davies en Sally Yard, *Francis Bacon* (New York: Abbeville Press, 1986), 43, 117; Jeannine Baticle, *Zurbaran*, tent. cat., New York, Metropolitan museum of art/Parijs, Grand Palais (New York: Metropolitan museum of art, 1987), VII,

nog maar enkele voorbeelden die aantonen dat het thema ‘monsters en martelaren’ een motief van allen tijden is.

Deze masterproef zal het motief van monsters en martelaren in de actuele kunst onder de loep nemen. In vier casestudies komt dat motief via verschillende vormen van artistieke praktijk aan bod. Gemeenschappelijk in de kunstwerken is het medium, film, om de inhoud over te brengen naar de toeschouwer. Twee casestudies tonen het resultaat van een artistiek onderzoek naar een bepaald onderwerp. De onderzoeksresultaten worden getoond via het kunstwerk. De andere twee casestudies draaien om het esthetische en hoe het motief van monsters en martelaren op een artistieke wijze gepresenteerd kan worden. De relevantie van de vier kunstwerken is hun link met de actualiteit en het perspectief op een bepaald onderwerp of gebeurtenis. Deze masterproef heeft als doel aan te tonen dat het motief van monsters en martelaren via verschillende vormen van artistieke praktijk brandend actueel is in de videokunst van het laatste decennium.

De eerste casestudie gaat over *Lili* van de Belgische filmmaakster An van. Dienderen, een kunstdocu uit 2015 (afb. 8). In haar kunstwerk komt via een antropologische insteek zowel het motief van de martelaar als dat van het monster voor. De video maakt deel uit van CONTOUR 7 (29.08.2015–08.11.2015) en valt onder het luik *Monsters, Martelaren & Media*. In dat luik gaat het over de relatie tussen monsters en martelaren in de actuele en oude media. Het verschil tussen beide motieven wordt troebel zodra ze in de molen van de massamedia terecht komen. Dat fenomeen is ook waarneembaar in van. Dienderens video waarin het niet meer duidelijk is wie het monster en wie de martelaar is. *Lili* gaat over een meisje met de naam Lili die werkt in een televisiestudio. Ze wordt er gevraagd om dienst te doen als *China Girl*. Het fenomeen van China Girls wordt sinds de jaren twintig intensief gebruikt in de wereld van de cinema: vrouwen met een perfect Kaukasische huid worden naast een kleurenkaart gefilmd om zo de kleurbalans van de camera op punt te stellen. Ze moeten geen dialogen onthouden of personages spelen. Het enige wat van hen verwacht wordt, is dat ze een perfecte blanke huid hebben, wit als porselein. Op basis daarvan worden de kleuren van de camera gekalibreerd en gecorrigeerd, waarbij andere huidtypes, die niet aan die impliciete norm voldoen, worden uitgesloten. *Lili* vertelt het verhaal van een van die China Girls door found footage-, archief-

---

102; James Hall, “Jake and Dinos Chapman: collaborating with catastrophe” in *Apocalypse. Beauty and Horror in Contemporary Art*, 212-215, tent. cat., Londen, Royal Academy of Arts (Londen: Royal Academy of Arts, 2000), 212-215; Janis Tomlinson, *Francisco Goya y Lucientes 1746-1828* (Londen: Phaidon Press Limited, 1994), 11, 245, 282; [http://www.wga.hu/html\\_m/j/jacobell/index.html](http://www.wga.hu/html_m/j/jacobell/index.html), laatst geraadpleegd op 3/8/16; <http://www.gettyimages.nl/license/148275048>, laatst geraadpleegd op 3/8/16.

en documentair materiaal te gebruiken. De film stelt het vermoedelijk neutraal karakter en de traditie van het fenomeen van de china girls in vraag. Van. Dienderen werkt op de grens tussen documentaire, antropologie en beeldende kunsten en publiceert over visuele antropologie, culturele diversiteit en stedelijkheid. Ze focust zich hierbij op de relatie tussen artistieke processen en de samenleving waarin die plaatsvinden. Ze onderzoekt de tegenstellingen tussen feit en fictie, het imaginaire en de observatie, representatie en ervaring, waarbij het belang van het beeld in onze multiculturele samenleving als uitgangspunt wordt genomen.<sup>12</sup> De kunstdocu *Lili* sluit volledig aan bij die werkwijze.

De tweede casestudie bevindt zich in een kille, ondergrondse waterloop waar het maken van een masker in loop geprojecteerd wordt op groot scherm (afb. 20). De lange, ondergrondse gang waar elk geluid nagalmt, staat in schril contrast met het beklemmend gevoel van het hoofd dat in de gietvorm ligt. De video van de Italiaanse kunstenaar Michael Fliri, *I pray I'm a false prophet* uit 2015, bevindt zich in de vlietenkelder in Mechelen en maakt eveneens deel uit van CONTOUR 7 (cf. Supra).<sup>13</sup> In de video is te zien hoe een persoon een afdruk van zijn gezicht in alginaat en gips maakt. Die handeling wordt in close-up gefilmd, waarbij de onbekende persoon als het ware bewust anoniem blijft. Het enige wat zichtbaar is voor de toeschouwer, is zijn achterhoofd, vervolgens het neerbuigen van het hoofd en tot slot het gelaat in gips waarmee de afdruk gemaakt wordt en het tot stand gekomen masker. In zijn video lijkt Fliri een hedendaagse vorm van martelaarschap op te voeren, waarbij hij onthoofding inruilt voor het schijnbaar gedwongen maken van een afdruk van zijn hoofd in een composiet zacht materiaal. Dat doet denken aan de methode van de gisant-sculpturen die we vaak in kerken zien, waarbij afdrukken van koningen en heiligen werden gemaakt om hen te herdenken. Verschillend met de gisant-sculpturen is dat de beeltenis in de vlietenkelder plaats maakt voor een houten masker met monsterlijke trekken. De titel van het werk refereert naar een citaat van Thomas More: 'I pray to God I'm a false prophet'. In 1535 sterft More als een martelaar en wordt vlak voor zijn dood gefolterd. Onder dwang moet hij bepaalde politieke belangen uitspreken, maar dat weigert

---

<sup>12</sup> Van Gelder, *Contour 7. Fooling Utopia*, 76; <http://www.anvandienderen.net/about/>, laatst geraadpleegd op 17/5/16.

<sup>13</sup> Van Gelder, *Contour 7. Fooling Utopia*, 88; Een vliet is een historische waterloop. De IJzerenleen in Mechelen is daar een voorbeeld van. In de 16<sup>de</sup> eeuw werd dit stadskanaal gedempt en overweldf waardoor er een ondergronds gangencomplex ontstond. Mechelen ontstond tevens door zijn gunstige ligging op het kruispunt van verschillende waterwegen. De Vlietenkelder speelde een cruciale rol tijdens de moeilijke tijden die Mechelen in de geschiedenis heeft gekend. Tijdens de Tweede Wereldoorlog deden de ruimtes dienst als schuilkelder. In de zomer van 2012 onderging het een grondige restauratie; <http://contour7.be/locaties/de-vlietenkelder#de-vlietenkelder>, laatst geraadpleegd op 17/5/16; <http://oud.toerisme.mechelen.be/nl/5352/content/16191/vlietenkelder.html>, laatst geraadpleegd op 17/5/16.

hij te doen met ophanging als gevolg.<sup>14</sup> Michael Fliri hecht veel belang aan het esthetische in zijn video's en dat is ook in *I pray I'm a false prophet* duidelijk zichtbaar. Zijn oeuvre bestaat uit diverse media, waaronder performance, video, fotografie en sculptuur. Hij onderzoekt concepten als metamorfose en vermomming, pijn, fantasie en mise-en-scène. De protagonist in zijn werk – vaak Fliri zelf – ondergaat steeds een zekere verandering of transformatie. Die transitie kan worden beschouwd als een ontmoeting tussen twee verschillende werelden en een beter inzicht in de eigen persoon. De micro-verhalen van Fliri krijgen een minimale encenering en zijn tot in detail uitgedacht op vlak van sculptuur, kleur, soundtrack en tempo. Zonder enige digitale manipulatie en ondersteunende uitleg komen zijn video's tot stand.<sup>15</sup>

In de derde casestudie blijft zowel het monster als de martelaar aanwezig en gaat het Britse kunstenaarsduo Karen Mirza en Brad Butler het begrippenpaar op een kritische en politieke manier uitlichten. *The Unreliable Narrator* is een video-installatie uit 2014 waarin videobeelden van de aanslagen in Bombay op 26 en 29 november 2008, uitgevoerd door de terroristische organisatie Lashkar-e-Taiba, worden samengevoegd tot één verhaal. De toeschouwer ziet de gemonteerde beelden vanuit het perspectief van de terroristen, alsook vanuit het perspectief van een schijnbaar onpartijdige commentator. De video is samengesteld uit beelden van de belegering van CCTV, scènes uit de Bollywood film *The Attacks of 26/11* uit 2013 en conversaties via telefoon tussen de terroristen en hun opdrachtgevers. In de tentoonstelling maken Mirza en Butler gebruik van een onbetrouwbare verteller die misbruik maakt van de kloof tussen fictie en realiteit. De vrouwelijke stem geeft zowel verslag van de gebeurtenis als eigen reflecties. Hiermee maakt het kunstenaarsduo de kracht van een verteller, impliciet dan wel expliciet, duidelijk. Het kunstenaarsduo staat bekend voor hun diverse praktijken waar film, installatie, fotografie, performance, publiceren en cureren onder valt. In hun projecten komen concepten zoals participatie, collaboratie, de sociale omwenteling en de traditionele rol van de kunstenaars als producent en het publiek als ontvanger aan bod.<sup>16</sup>

Door de opstelling in achtereenvolgens twee kathedralen kunnen we het laatste kunstwerk beschouwen als een hedendaags altaar. In de vierde casestudie wordt *Earth Martyr, Air Martyr*,

---

<sup>14</sup> Van Gelder, *Contour 7. Fooling Utopia*, 88; <http://www.britannica.com/biography/Thomas-More-English-humanist-and-statesman>, laatst geraadpleegd op 17/5/16.

<sup>15</sup> Letizia Ragaglia, "Between logic of the absurd and bildungsroman. The experience of transformation in Michael Fliri's work" in *Michael Fliri. Works from 2001 – 2012*, z.p., uitg. door Galleria Raffaella Cortese (Wenen: Folio Verlag, 2012), z.p; <http://www.michaelfliri.com/a14seite.html>, laatst geraadpleegd op 17/5/16.

<sup>16</sup> Stephanie Bailey, "Karen Mirza and Brad Butler. Waterside Contemporary" *Art Forum*, 11 (2014): z.p; <http://www.museumofnonparticipation.org/information.php>, laatst geraadpleegd op 6/6/16; <http://waterside-contemporary.com/exhibitions/the-unreliable-narrator/>, laatst geraadpleegd op 19/5/16.

*Fire Martyr and Water Martyr* besproken, een werk van Bill Viola uit 2014 waarin de martelaar op een esthetische wijze centraal staat. Na de presentatie in de Saint Paul's Cathedral in Londen stond *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr and Water Martyr* tentoon in de Sint-Michiel en Sint-Goedelekathedraal in Brussel (09.03.2016-24.03.2016) als onderdeel van het Klarafestival, in samenwerking met BOZAR. Op de vier plasmascermen zijn vier martelaren (op elke scherm een martelaar) in beeld gebracht. Zij ondergaan de onoverwinnelijke kracht van de natuur, verbeeld via de vier elementen aarde, lucht, vuur en water. In de video wordt eerst elke martelaar in een rustpunt voor het lijden getoond, vervolgens komt hun lijdensweg op gang. De aarde stuift op, de wind raast, vlammen wakkeren aan en water stort naar beneden. Elke handeling van de martelaren verandert niets aan hun lot, ze zijn allen vastgeketend of vastgebonden. Tot slot wordt het donkerste uur van de martelaren verbeeldt, die via het lijden en de dood op weg zijn naar het licht. Met dat licht sluit de video af. De video raakt aan de mysteries van het menselijk bestaan – dood, lijden en opoffering. De thematiek van *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr and Water Martyr* sluit aan bij het overkoepelende thema van het Klarafestival, dit jaar in het teken van passie en compassie, lijden en medelijden.<sup>17</sup> Viola wil naar eigen zeggen het publiek een visueel rustpunt bieden, en aanzetten tot reflectie over thema's als de dood, het hiernamaals, medelijden en opoffering. Het martelaarsidee heeft hij afgeleid van de oorspronkelijke Griekse betekenis van het woord martelaar, wat zoveel betekent als 'getuige'. De toeschouwer wordt dus getuigen van het martelaarschap.<sup>18</sup>

In de volgende hoofdstukken bevindt zich een uitgebreide beschrijving en analyse van elk kunstwerk. De biografieën van de kunstenaars zijn te raadplegen in de bijlagen waarin tevens ook de transcripties van twee video's (*Lili* en *The unreliable Narrator*) hanteerbaar is. Als laatste beschikt de bijlagen ook over een technische fiche van de kunstwerken die aanbod komen in de casestudies. De bibliografische lijst bestaat in eerste instantie uit bronnen direct

---

<sup>17</sup> Het Klarafestival is een kwalitatief hoogstaand internationaal muziekfestival dat vanuit een westers klassiek muziek repertoire durft te vernieuwen. Het Klarafestival bouwt vanuit haar Brusselse identiteit de brug met de buitenwereld en dit lokaal (Brussel), nationaal (Vlaanderen en Wallonië) en internationaal. Het Klarafestival presenteert zowel eigen als gastproducties, zowel onbekend talent als gevestigde waarden, zowel traditionele als innovatieve projecten, met als doel het bezorgen van een unieke en verrassende beleving. Sinds 2014 vindt het Klarafestival jaarlijks plaats in maart. Op verschillende locaties in Brussel, maar ook in Antwerpen en Brugge, brengt de organisatie jaarlijks actuele en kwalitatief hoogwaardige voorstellingen en concerten met internationale uitstraling, voor een zo groot en divers mogelijk publiek. Alle aspecten van het muziekleven komen aan bod: concerten, muziektheater, multidisciplinaire voorstellingen en opera. De aansluiting bij andere kunstvormen zoals beeldende kunst of film wordt bewust gezocht; <http://www.klarafestival.be/nl/content/missie>, laatst geraadpleegd op 6/6/16.

<sup>18</sup> <http://www.klarafestival.be/nl/content/bill-viola-martyrs>, laatst geraadpleegd op 19/5/16; *The American Heritage Dictionary of the English Language*, 5 (Boston: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2015) z.p.; <https://ahdictionary.com/word/search.html?q=martyr&submit.x=43&submit.y=23>, laatst geraadpleegd op 19/5/16.

gelinkt aan de kunstwerken. Die bronnen kunnen geschreven zijn door de kunstenaar zelf of ze zijn afkomstig van een andere auteur en gaan impliciet over de kunstenaar of het kunstwerk zelf. Daarnaast staan er in de lijst aanvullende werken om de casestudies rond de video's uit te werken. In volume II van deze masterproef bevinden zich de afbeeldingen waarnaar verwezen wordt. De lijst van afbeeldingen is raadpleegbaar in volume I, respectievelijk deze oplage.

# Het motief van monsters en martelaren: case studies

## 1. *Lili*

“*Racisme in de film begint al bij de camera.*” Zo luidt de titel van een review over *Lili* in ‘De Morgen’. Het artikel opent met een gebrek aan diversiteit bij de Oscarnominaties van 2016, een probleem waarvan de wortels veel dieper liggen. De filmcamera lijkt gewoon niet van zwarte acteurs te houden. Een choquerende uitspraak, maar die racistische opmerking is nochtans de technologische waarheid. An van. Dienderen licht deze stelling toe aan de hand van haar film *Lili* waarin ze het fenomeen van de china girls uitlegt. Pas sinds de jaren negentig wordt het proces als problematisch ervaren en erkent de filmindustrie het feit dat die procedure bij de overstap van analoog naar digitaal gewoon is overgenomen, ook al is die nu overbodig.<sup>19</sup> In het kader van *CONTOUR 7* belicht de film nog een tweede problematisch aspect omtrent de china girls. De meisjes offeren zich op om voor de camera plaats te nemen als testproduct. Ze ondergaan de procedure en worden vervolgens weggeknipt.

Dit hoofdstuk opent met een diepere analyse van *Lili*. Vervolgens wordt de film in het bredere onderzoek van An van. Dienderen geplaatst en worden de artistieke onderzoeksmethoden verduidelijkt en in context geplaatst. In volume II reconstrueren afbeeldingen 9 t.e.m. 19 het verloop van de film.

### 1.1. Van china girl tot martelaar

Zoals vermeld in de inleiding onderzoekt An van. Dienderen het vermoedelijk neutraal karakter van de china girl in haar film/documentaire *Lili*. Film en documentaire bieden een blik op de wereld, op het andere. Dat is wat er ook gebeurt in *Lili*. De eerstvolgende paragraaf beschrijft op een grondige manier wat een china girl is en hoe dit fenomeen is ontstaan. In de tweede paragraaf komt een verloop van de film en een kritische beschrijving van de voice-over aan bod met een transcriptie ervan in bijlage op pagina 80 en 81.

#### Wat is een china girl?

Een china girl staat in de filmindustrie ook bekend als china doll, china lady of girl head. In sommige productiehuisen krijgt ze een specifieke naam uit het lab zoals Ullie, Marcie, Shirley en Lili. Hoewel ze voor het publiek absoluut onbekend blijven, zijn ze in de filmindustrie en – laboratoria alomtegenwoordig. De china girl wordt vanaf begin jaren twintig actief ingezet tot de vroege jaren negentig, en wordt vandaag de dag nog in beperkte mate gebruikt. In de

---

<sup>19</sup> Robin Broos, “Racisme in de film begint al bij de camera” *De Morgen* 1, 2 (2016): 21.



westerse landen is de china girl een jonge dame, meestal aantrekkelijk en blank. Achter de schermen van een filmopname spelen de china girls een essentiële rol in de kwaliteitscontrole. Ze worden ingezet om de belichting en kleurbalans te kalibreren. Vooraleer de china girl voor de camera mag plaats nemen, wordt zij onderworpen aan verschillende ‘kwaliteitscontroles’ en vergelijkingen met ervaren china girls die al jaren actief zijn. Veel twintigste en eenentwintigste eeuwse productiehuzen hebben vandaag de dag hun eigen china girls; soms zijn dat ingehuurde modellen, maar vaak zijn het vrouwelijke medewerksters die opgeleid worden tot china girl.<sup>20</sup>

Het fenomeen van de china girl werd in de vroege jaren twintig geïntroduceerd bij Kodak en raakte tegen het einde van dat decennium tot in de verste uithoeken verspreid. Het eerste decennium van de filmindustrie stond in het teken van groei en standaardisering van het productieproces. De onderzoekers bij Kodak brengen de kwaliteitsnormen in filmproductie in kaart. Naar mate de filmindustrie groeit, vragen twee technologische aspecten meer precieze controle: vanaf de jaren dertig was dit het geval voor het geluid, en vanaf de jaren vijftig ook voor de kleur. Een tweede belangrijke ontwikkeling vond plaats in de jaren zestig en zeventig: de omschakeling van film naar televisie-uitzendingen. Hierdoor was een nauwgezette representatie van kleur voornamelijk belangrijk voor huidtinten. Daarom wordt de huid vanaf die periode in verschillende tinten opgedeeld en worden bepaalde impliciete kwesties omtrent ras en raciale differentiatie vastgelegd. De discrepantie tussen de zogenaamde objectieve registratie en de subjectieve kijkwijze groeit in de jaren zeventig uit tot de standaardisering van huidtonen aan de hand van china girl referentie kaarten. De Britse filmfabrikant BKSTS (The British Kinematograph, Sound and Television Society, opgericht in 1931) bracht een eigen china girl op de markt, de ‘BKSTS Reference Leader Picture’ om op een objectieve wijze de kleurenbalans te optimaliseren. De richtlijnen van BKSTS impliceren dat een uitsluitend bleke huid kan instaan voor alle huidtinten. In praktijk verloopt dat echter anders. Filmtechniekers vermijden niet alleen andere huidtinten maar ook bepaalde lichaamsvormen.<sup>21</sup>

De keuze van BKSTS voor een vrouwelijk figuur luidt als volgt: “A [sic] *aesthetically pleasing picture was required that would provide both objective and subjective information relating to tone response and colour rendering at the laboratory grading phase of producing a print and later in setting-up telecine. The picture therefore contains a face, in close-up, and a selection of neutral grays [...] A girl’s face was chosen, rather than a man’s, for no better reason than*

---

<sup>20</sup> Genevieve Yue, “The China Girl on the Margins of Film” *October Magazine* 10, 153 (2015): 97-98.

<sup>21</sup> Yue, “The China Girl on the Margins of Film”, 100-102; <https://www.bksts.com/secure/about.asp>, laatst geraadpleegd op 31/5/16.

*it seems traditional to do so. However, since the BBC Research Department finds that the face of a man makes a more critical test of color fidelity than that of a girl, future test scenes may be based on men: after all, more men are seen on television than woman.*”<sup>22</sup> De keuze voor een vrouwelijk figuur loopt dus parallel met de traditie waarin de vrouw meestal het object van portrettering was in plaats van de man. Of dit de precieze reden was of eerder de voorkeur van de cameramannen blijft uiteraard onbekend.

De notie van het ‘ideale’ wordt natuurlijk samengevoegd met witheid, een kleurwaarde die verondersteld wordt natuurlijk, alomtegenwoordig en voor een groot deel onzichtbaar of onopvallend te zijn, zoals de china girls. Het streven naar een ideaal, wat bijna gelijk staat aan een bepaalde norm, produceert de fictie van één kleur waartegen alle andere tinten afgewogen worden. Naast het racistisch aspect van de china girl is de term ook ronduit misleidend, aangezien het gaat om ‘zo wit als porselein’ (china) en niet chinees (de etnische oorsprong). De term refereert aan oriëntalisme, vrouwelijkheid, decoratie en het ‘andere’.<sup>23</sup>

Het inzetten van een blanke vrouw als norm voor de kleurbalans heeft natuurlijk gevolgen voor de andere huidtinten tijdens filmopnames. De blanke kalibratie zorgt ervoor dat de camera bij zwarte acteurs geen differentiëring in de huid kan waarnemen. Hun witte tanden en pupillen worden dan weer wel zwaar uitgelicht. Natuurlijk is het mogelijk om de camera te kalibreren op basis van een zwarte huid, maar dat zou blanken dan weer overbelichten. De blanke huid geldt dus als norm en gekleurde acteurs worden gewoon extra belicht of geschminkt.<sup>24</sup>

Zoals ook An van. Dienderen aanhaalt in het artikel in ‘De Morgen’ is het gebruik van china girls in de eenentwintigste eeuw overbodig. De introductie van technologische apparatuur verfijnt het productieproces en vervangt de manuele kleurenkaarten in de handen van de china girls. De kleurencorrectie van digitale opnames kan volledig in postproductie gebeuren. Toch is de procedure in de overstap van analoog naar digitaal gewoon overgenomen. Dat toont aan dat ideologie verweven is met technologie.<sup>25</sup> Niet alleen An van. Dienderen maar ook David Corley, de stichter van DSC Labs, een bedrijf dat digitale testpatronen produceert voor televisie-uitzending, is van mening dat de china girls vandaag de dag overbodig zijn: *“Personally, I found [China Girls] totally useless. Because there is an enormous range of skin tones, how do you say one skin tone is right and another is wrong? The only thing a China Girl*

---

<sup>22</sup> Yue, “The China Girl on the Margins of Film”, 102.

<sup>23</sup> Cf. supra p. 104-105.

<sup>24</sup> Broos, “Racisme in de film begint al bij de camera”, 21; Van Gelder, *Contour 7. Fooling Utopia*, 76.

<sup>25</sup> Broos, “Racisme in de film begint al bij de camera”, 21; Yue, “The China Girl on the Margins of Film”, 98.

would be useful for would be a subjective evaluation of the image.”<sup>26</sup> Naast het feit dat hij dit fenomeen achterhaald vindt, stelt hij ook de discrepantie tussen een blanke en een gekleurde huid in vraag. Het is namelijk onmogelijk een onderverdeling te maken tussen ‘goede’ en ‘slechte’ huidskleuren.

### De zoektocht naar Lili

De elf minuten durende video van An van Dienderen opent met een voice-over, de CEO van Kodak die vertelt over zijn zoektocht naar Lili. Voor hij dat vertelt, legt hij uit wie Lili is, wat ze doet – Lili is een china girl – en wat china girls precies zijn. Hij spreekt ook over het feit dat deze vrouwen altijd een bleke huid hebben en dat ze daarom de naam china girl kregen, naar de betekenis van china, zo wit als porselein. Na deze verklarende uitleg vraagt hij zich af wat Lili vandaag de dag nog doet en hoe ze er nog uitziet, dus gaat hij op zoek naar haar. In de archieven van Kodak vindt hij de allereerste opname van een china girl, Lili. Via de website van Kodak verspreidt hij een oproep om Lili op te sporen en in mei 2014 krijgt hij respons van Lili zelf. Vanaf dat moment verschijnt Maaïke Neuville in beeld, het hoofdpersonage dat in de rol van een china girl kruipt.<sup>27</sup> De beelden van die opnames worden afgewisseld met archiefbeelden van andere china girls (afb. 9-19). Deze beelden zijn afkomstig uit het archief van Kodak en uit de collectie van Erwin van 't Hart. De tekst van de voice-over is samengesteld uit quotaties uit een webartikel van Dietmar Wüller, CEO van Cologne Company Image Engineering, en uit gesprekken met filmoperateurs en laboranten verzameld door Genevieve Yue en Lorna Roth.<sup>28</sup>

Na vier minuten en 35 seconden verschijnt de volgende tekst in beeld:

*“Film chemistry, photo lab procedures, video screen colour balancing practices, and digital cameras in general were originally developed with a global assumption of “Whiteness” embedded within their architecture and expected ensemble of practices. What had become a “White”-biased international standard for the ideal flesh tone had been used as a barometer against which the flesh tone of Blacks, Asians, First Peoples, and other “peoples of colour” had been read negatively as an aggravation – a deviation from this invisible norm. — Lorna Roth”<sup>29</sup>*

---

<sup>26</sup> Yue, “The China Girl on the Margins of Film”, 106.

<sup>27</sup>In deze paragraaf (De zoektocht naar Lili) volgt een beschrijving van de film. Bij elke quotering uit de film wordt de tijdsaanduiding aangegeven in een voetnoot. Op die manier is het fragment eenvoudig terug te vinden in de transcriptie die zich in bijlage bevindt (p. 80-81).

<sup>28</sup> Aftiteling *Lili*, 10’25”.

<sup>29</sup> Dit fragment komt uit het boek *Colour Balance: Race, Technologies, and “Intelligent Design”* waarin Lorna Roth onderzoek voert naar de verschillende manieren waarop huidskleuren worden afgebeeld over de tijd heen in

In bovenstaand tekstfragment verklaart Lorna Roth dat de bleke huid van de vrouwen als standaard werd aangenomen voor de ideale huidskleur. Maar geleidelijk aan ging men de bleke huid als barometer gebruiken waarmee men een gekleurde huidskleur vergeleek. Een afwijking van deze onzichtbare norm kreeg al snel een negatieve connotatie.

Na vijf minuten geeft de voice-over een verklaring voor het feit dat men enkel Kaukasische vrouwen gebruiken. Men heeft ooit geprobeerd een afro-Amerikaanse vrouw in te zetten als china girl, maar haar donkere huid werd groen op het televisiescherm. Het is bewezen dat als men een donkere huid naast een bleke huid plaats, de donkere huid oplicht. Een gevolg hiervan is dat acteurs en actrices met een donkere huid veel meer make-up dragen. Daarom kiezen ze voor vrouwen met een bleke huid om de kleurbalans af te stemmen. Om deze theorie te illustreren vertelt de voice-over een anekdote over Eddy Murphy en zijn huidskleur op het televisiescherm. De voice-over komt na zeven minuten nog een laatste keer aan bod. Dit maal legt hij uit waarom ze geen pop gebruiken maar een levend model. Na een aantal pogingen bleek dat de huid van de pop niet kon evenaren aan een echte huid. Ook bij deze uitleg maakt hij gebruik van een mopje waardoor het publiek op de achtergrond moet lachen.

De voice-over maakt dus gebruik van anekdotes en grappen en brengt ook zijn eigen mening in het verhaal. Zo vertelt hij dat Lili een knappe vrouw is en dat hij graag meer over haar wil te weten komen. Daarnaast geeft hij ook zijn mening over het gebruik van china girls en over de perfecte huid van Lili die geschikt is voor deze opdracht.

*[...] So, by actually using a picture of a beautiful girl basically, let's you judge the color subjectively [...]*<sup>30</sup>

*[...] Well, it didn't hurt that she had participated in the Miss American pageant. Lili wa... well, she still is a very attractive women and her natural appearance, blond hair and just the right skin tone made her the ideal prospect for the china girl position. [...]*<sup>31</sup>

*[...] Originally, what they tried to do, is not use a living model but rather a China mannequin that they photographed. You know mannequins never complained and never have to take a coffee break [...]*<sup>32</sup>

---

verschillende producten en technologieën; <https://www.concordia.ca/artsci/coms/faculty.html?fpid=lorna-roth>, laatst geraadpleegd op 1/6/16.

<sup>30</sup> 0'39"

<sup>31</sup> 3'51"

<sup>32</sup> 7'58"

An van. Dienderen maakt dus gebruik van een subjectieve voice-over waarbij het kritisch denken volledig afwezig blijft. Het feit dat het fenomeen van de china girls enkele racistische connotaties opwekt lijkt hij niet te beseffen. Net door het achterwegen laten van een kritische voice-over komt het schijnbaar neutrale karakter van het personage Lili naar voren en kunnen we dit fenomeen in vraag stellen. De toeschouwer wordt dus aangezet tot nadenken, en meer specifiek over de ideologie achter dit fenomeen. Vandaag de dag is de blanke vrouw nog steeds de dominante figuur in films en reclamespots, op covers van modebladen, op de catwalk, etc. Dat de blanke huidskleur in de jaren twintig als norm werd aanvaard, kan worden verklaard door de tijdsgeest. Maar in de eenentwintigste eeuw is dat eigenlijk ondenkbaar. Het feit dat de kritische blik bij de voice-over ontbreekt, wekt net meer focus bij de toeschouwer op. Bij een documentaire verwacht men geen persoonlijke ervaring met *Lili* te beluisteren maar louter een informatieve stem.

Wie is het monster en wie is de martelaar?

*Lili* is niet alleen een aanklacht tegen de ideologie achter de china girls maar behandelt ook het motief van monsters en martelaren op een metaforische manier. Zoals eerder aangehaald maakt *Lili* deel uit van CONTOUR 7. (Cf. inleiding) Tijdens deze editie van de biënnale stond alles in het teken van *Fooling Utopia* en *Monsters, martelaren en media* waartoe ook het werk van An van. Dienderen behoort.<sup>33</sup> Wie is het monster en wie is de martelaar? Een intellectueel spel voor de toeschouwer en een metaforische transformatie van de twee motieven.

Monsters proberen ons altijd iets te vertellen. Het woord 'monster' gaat terug op het Latijnse werkwoord *monstrare* dat vertaald wordt als *tonen* of *onthullen*. Monsters zijn dus inherent demonstratief en net zoals in de video van An van. Dienderen is de boodschap niet altijd hapklaar.<sup>34</sup> Monsters van de eenentwintigste eeuw onthullen de gebreken van kennis waarvan iedereen dacht zeker te zijn. De televisie is niet meer weg te denken uit onze woonkamer en elke dag kijken we naar acteurs en presentatoren zonder enig vermoeden van racisme achter de camera. De filmapparatuur zorgt ervoor dat een donkere huidtint groen kleurt op het televisiescherm. Op een metaforische wijze verandert niet alleen de acteur in een groen monster maar is het medium film zelf ook een monster.

Martelaar stamt af van het Griekse woord *martyrs* en wordt vertaald als *getuigen*. Een martelaar is dus niet alleen iemand die zich opoffert om te sterven in naam van zijn geloof maar is ook

---

<sup>33</sup> Van Gelder, *Contour 7. Fooling Utopia*, 12, 76.

<sup>34</sup> Timothy Beal, "Our monsters, Ourselves" *The Chronicle of Higher Education* 48, 11 (2001): B18-B19.

een getuige van iemand zijn daad.<sup>35</sup> Wanneer Lili op haar stoel voor de camera zit is zij getuige van alles wat zich achter de schermen van een opname afspeelt. Ze ziet hoe iedereen haar bekijkt, filmt en vervolgens wegknijpt uit de opname. Zij offert zich op als testproduct en wordt zo een martelaar van het medium film.

An van. Dienderen stelt zichzelf de vraag: “Kan technologie uit zichzelf racistisch zijn?”<sup>36</sup> Vanuit louter rationeel standpunt kan dat uiteraard niet. Technologie wordt nog steeds ontwikkeld en bestuurd door mensen. Maar vanuit een moralistisch denkbeeld zou deze technologie herbekeken moeten aangezien de camera voor ons bepaalde normen en standaarden vastlegt, zij het van huidskleur tot genderrelaties en schoonheidsidealen. Hierdoor worden bepaalde mensengroepen uitgesloten voor de camera.

Het motief van monsters en martelaren in *Lili* wekt ook nog een derde motief op, namelijk het motief van ‘de anderen’. Door de voorkeur te geven aan aantrekkelijke, Kaukasische vrouwen ontstaat er een tweede ‘niet geschikt als china girl’ groep, de anderen. Deze gedachtegang kan natuurlijkerwijs ook omgedraaid worden; de china girls bestaan uit een kleine groep vrouwen die geschikt zijn om te poseren en achteraf weggeknijpt te worden. De andere is geschikt voor de job van china girl, zij voldoet aan de normen en wordt al snel bestempeld als anders door vrouwen die niet in aanmerking komen voor die job. Uiteraard bestempelt de eenentwintigste eeuwse maatschappij monsters en martelaren ook als anderen. Zij die afwijken van het dagdagelijkse.

## 1.2. Kunstenaars, antropologe of etnograaf?

An van. Dienderens film maakt deel uit van het onderzoek ‘China Girls and the Color Genie. A multichronotopic research.’ aan het KASK, Hogeschool Gent. Het onderdeel waartoe *Lili* behoort, krijgt de naam ‘On "Lili". Questioning China girls through the production process of film’.<sup>37</sup> Het algemene onderzoek stelt de traditie van de china girls in vraag, in relatie tot gender performances en de werking van de cinema gecontextualiseerd in een chromoforen samenleving. Het project vertrekt vanuit Lorna Roths onderzoek naar film chemie, fotolabo’s, kleurbalanspraktijken en digitale camera’s in het algemeen en hun originele ontwikkeling van een standaard ‘witheid’. Het fenomeen van de china girls wordt vervolgens gebruikt als vertrekpunt voor cross-culturele praktijken in cinema en de relatie tot kleur- en

---

<sup>35</sup> <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/martyr>, laatst geraadpleegd op 3/6/16.

<sup>36</sup> Van Gelder, *Contour 7. Fooling Utopia*, 76.

<sup>37</sup> [https://expertise.hogent.be/nl/projects/china-girls-and-the-color-genie-a-multichronotopic-research\(a94af11a-1c26-4843-95bd-ea6e362dd3f6\).html](https://expertise.hogent.be/nl/projects/china-girls-and-the-color-genie-a-multichronotopic-research(a94af11a-1c26-4843-95bd-ea6e362dd3f6).html), laatst geraadpleegd op 26/5/16.

kwaliteitscontroles. Het onderzoek richt zich niet alleen tot de westerse traditie van de cinema maar kijkt ook uit naar andere geografische, culturele en historische groepen. De onderzoeksvragen worden tijdens de ontwikkeling van twee films, een symposium, master seminars en verschillende publicaties beantwoord. Het artistiek onderzoek vertrekt vanuit etnografisch veldwerk en het concept van het haptische dat wordt toegepast in de films. Het uiteindelijke doel van het onderzoek is om het productieproces van een kleurenfilm op raciaal, chromofoor en chromatisch vlak onder de loep te nemen. Tijdens dat proces focust men op technologische ontwikkelingen en de invloed van culturele factoren op die ontwikkeling. In voorgaande onderzoeken naar ‘witheid’ in film kijken de onderzoekers enkel naar het eindresultaat om hun argumenten te staven. An van Dienderens aanpak verschilt hiervan in die zin dat zij actief deelneemt aan het productieproces en de context van een dergelijke productie onderzoekt.<sup>38</sup> Van Dienderen neemt dus zowel de positie van filmmaakster als antropologe aan in dit onderzoek en zodoende kunnen we haar als het ware bestempelen met de term ‘visueel antropologe’, actief op het snijvlak tussen kunst en antropologie, de discipline waarbij de antropoloog werkt met beeldmateriaal als basismedium.<sup>39</sup> Maar hoe verhoudt zich dit precies tot elkaar, en kunnen we *Lili* opvatten als een kunstwerk met een wetenschappelijk kader of een wetenschappelijk onderzoek in de vorm van een kunstwerk?

#### *Lili*, sensory or ethnographic turn?

Sinds de jaren negentig vertonen veel kunstpraktijken, producties en evenementen grote gelijkenissen met antropologisch en etnografisch onderzoek in de theoretisering van culturele verschillen. Tegelijkertijd is er ook een groeiende interesse voor antropologie in de hedendaagse kunst, hierbij vertrekkende van de problematiek omtrent de verschillende manieren om etnografische bevindingen en inzichten te communiceren. Deze interesse wordt ook wel de ‘sensory turn’ in antropologisch en etnografisch onderzoek genoemd. De *ethnographic turn* in de hedendaagse kunst loopt dus parallel met de *sensory turn* in antropologisch en etnografisch onderzoek. Voorbeelden hiervan zijn antropologen die samenwerken met kunstenaars, kunstenaars die projecten opstarten en antropologische inzichten ontwikkelen en kunstprojecten waaruit etnografisch onderzoek voortvloeit. Vanuit dit inzicht wordt een kunstproject als het ware voorgesteld als etnografisch onderzoek en etnografisch onderzoek presenteert een soort van kunst. Voor beide disciplines levert dit

---

<sup>38</sup> [https://expertise.hogent.be/nl/projects/china-girls-and-the-color-genie-a-multichronotopic-research\(a94af11a-1c26-4843-95bd-ea6e362dd3f6\).html](https://expertise.hogent.be/nl/projects/china-girls-and-the-color-genie-a-multichronotopic-research(a94af11a-1c26-4843-95bd-ea6e362dd3f6).html), laatst geraadpleegd op 6/6/16.

<sup>39</sup> Anna Grimshaw, Elspeth Owen en Amanda Ravetz, “Making Do: the materials of Art and Anthropology” in *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*, 147-162, (Oxford: Berg, 2010), 147.

interessante resultaten op en wordt zowel de kunstwereld als de antropologie in een nieuwe richting geduwd. Tegelijkertijd zijn er verschillen waarneembaar in methodiek en onderwerp, maar deze kunnen net zorgen voor productieve prikkelende resultaten.<sup>40</sup> De kunst van An van Dienderen past dus perfect in de *ethnographic turn* die sinds de jaren negentig de hedendaagse kunst verovert. Voor haar film *Lili* grijpt ze naar het medium documentaire en past ze technieken uit etnografisch onderzoek toe. Zoals James Clifford etnografie omschrijft als ‘de bereidheid om met het gezond verstand te kijken naar de alledaagse dingen, met een kritische en zelfkritische blik, met een nieuwsgierigheid voor bijzonderheden en de bereidheidwilligheid om niet in het middelpunt te staan’.<sup>41</sup> Toch verscheen de kunstdocu onder meer op CONTOUR 7. In het veld van bewegend beeld vervagen de grenzen al snel tussen de verschillende disciplines (kunst en antropologie). De ooit losstaande media experimentele video, documentairefilm en kortfilm vormen nu één grote categorie. Oorspronkelijk lieten de antropologen de observerende stijl van film en experimentele werk achterwegen. Beoefenaars van andere disciplines of onderzoekers die hun resultaten wilden tentoonstellen buiten de ‘normale’ zones introduceerde nieuwe vormen van presentatie in de antropologie.<sup>42</sup> Dit fenomeen lijkt uiterst merkwaardig aangezien antropologie wordt gekenmerkt door haar interdisciplinaire aanpak. Er wordt dan ook veel kritiek geuit op bovenstaande hypothesen en veronderstellingen over projecten van kunstenaars rond de culturele en geografische andere. Veel auteurs bekritisieren de eurocentrische gedachtegang in veel projecten. Concepten hieraan gelinkt zijn alteriteit, outsidersness, authenticiteit en marginalisering, kortom een manier om de andere te representeren.<sup>43</sup>

Een van die kritische essays is *The Artist as Ethnographer*, geschreven door Hall Foster in 1995. Dit essay is vandaag de dag nog steeds toonaangevend in de hedendaagse kunstscène en in antropologische en etnografische praktijken. Foster opent zijn betoog met een referentie naar Walter Benjamins *The Author as Producer*, een tekst uit 1934. Foster vergelijkt de hedendaagse kunstenaar-ethnograaf met Benjamins auteur-producent. Net zoals de auteur gebonden was aan

---

<sup>40</sup> Arnd Schneider en Christopher Wright, *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice* (Oxford: Berg, 2010), 1-5; Kris Rutten, An van Dienderen en Ronald Soetaert, “Revisiting the ethnographic turn in contemporary art” *Critical Arts* 27, 5 (2013): 459-461.

<sup>41</sup> Alex Coles, *Site-Specificity: The Ethnographic Turn, De-, Dis-, Ex-* (Londen: Black dog Publications, 2000), 56.

<sup>42</sup> George E. Marcus, “Affinities: Fieldwork in Anthropology Today and the Ethnographic in Artwork” in *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*, 83-94 (Oxford: Berg, 2010), 83; Schneider en Wright, *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*, 15, 19.

<sup>43</sup> Marcus, *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*, 83; Rutten, van Dienderen en Soetaert, “Revisiting the ethnographic turn in contemporary art”, 464.



zijn beschermheer, zo is ook de kunstenaar gebonden aan zijn geldschieter, die het kunstwerk vaak herschrijft als een maatschappelijke betrokkenheid. Benjamin riep op om de kant van het proletariaat te kiezen en in te grijpen in de artistieke productie, om de technieken van de traditionele media te veranderen en de middelen van de bourgeoiscultuur te transformeren. Sinds de jaren zestig is er een verwant paradigma volgens Foster, namelijk de kunstenaar als etnograaf. Het gebied van het etnografisch veldwerk wordt de plaats van artistieke transformatie, zelfs mogelijk het gebied van politieke transformatie.<sup>44</sup> Centraal in het essay staat dus die etnografische omwenteling in kunst. Hierover heersen er een groot aantal misopvattingen omdat kunst en antropologie gebruik maken van elkaars werkvelden maar methodieken, paradigma's en tradities van elkaar negeren.<sup>45</sup> Foster hecht veel belang aan de problematiek omtrent de politieke waarheid van de andere. Ten eerste is het problematisch om die andersheid in een 'buitenwereld' te plaatsen, aangezien we in een wereld leven met een mondiale economie waarin de veronderstelling van een buitenwereld haast onmogelijk is. De kunstenaar projecteert de andere en de buitenwereld zo waarheidsgetrouw mogelijk, maar dat kan afbreuk doen aan het hier en nu. Ten tweede, de projectie van alteriteit is gelinkt aan ons eigen bewustzijn. Wanneer we van onszelf bewust zijn, ontmoeten we ook de andere. Ondanks zijn sceptische opmerkingen geeft Foster toe dat de samenwerking tussen kunstenaar en maatschappij vaak resulteert in interessante, verhelderende uitkomsten.<sup>46</sup> Maar waarom vind deze wending tussen antropologie, etnografie en hedendaagse kunst plaats? In de antropologie wordt kunst steeds minder en minder gezien als object van onderzoek maar eerder als een manier om de wereld te verkennen. De focus op het object verschuift naar het maken van objecten. In de kunstwereld wordt de antropologie als eerste aanzien als de wetenschap van de alteriteit. Ten tweede maakt antropologie van cultuur haar object en sinds het postmodernisme trachten veel kunstenaars dat te doen met hun werk. Ten derde maakt antropologie gebruik van interdisciplinariteit, ook een belangrijk element in de hedendaagse kunst. En een vierde en laatste kenmerk is de zelfkritiek van antropologie dat het zo aantrekkelijk maakt. Langs deze lijn van kenmerken is de grensvervaging het meest duidelijk. Het belangrijkste resultaat hiervan is het feit dat kunst in het wijde veld van cultuur is terecht gekomen, hetzelfde veld waar ook antropologie wordt in onder gebracht. Dat heeft uiteraard consequenties in het culturele veld. Kunstwerken worden

---

<sup>44</sup> Hall Foster, "The artist as ethnographer?" in *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*, 302-309 (Londen: University of California Press, 1995), 302; Marcus, *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*, 85.

<sup>45</sup> Marcus, *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*, 85; Rutten, van. Dienderen en Soetaert, "Revisiting the ethnographic turn in contemporary art", 462.

<sup>46</sup> Foster, *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*, 303-306; Marcus, *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*, 83, 85.

naargelang het onderzoek locatie gebonden en vormen zo een nieuwe categorie in het museum, gepresenteerd aan de hand van documentatie. Het kunstwerk bevindt zich dus vaak buiten het museum.<sup>47</sup>

De vele kritieken op de *ethnographic turn* waartoe het essay van Foster ook behoort, deden verschillende vragen ontstaan in het debat omtrent de relatie tussen kunst en antropologie en de beoordeling van praktijken, processen en producten die zich situeren in de tussenzone. Kris Rutten, An van. Dienderen en Ronald Soetaert stelden een lijst samen met potentiële vragen, gebaseerd op de kritieken van Hall Foster, Andrew Irving en Lucy Lippard<sup>48</sup>:

- Beschouwt deze artiest haar terrein van artistieke transformatie als een terrein van politieke transformatie?
- Situeert de artiest het gebied van artistieke transformatie ergens anders, in het veld van het andere (met de culturele andere, de onderdrukte postkoloniaal, subaltern of subcultureel)?
- Gebruikt deze artiest 'alteriteit' als primair punt van ondermijning van de dominante cultuur?
- Wordt deze artiest beschouwd als sociaal/cultureel ander(s) en heeft hij/zij dan beperkte of automatische toegang tot transformationele alteriteit?
- Kunnen we de kunstenaar beschuldigen van 'ideologisch mecenaat'?
- Werkt de artiest samen met de lokale gemeenschap, met motieven van politiek engagement en institutionele overtredingen, enkel en alleen zodat het werk opgenomen wordt door sponsors als maatschappelijke hulpverlening, economische ontwikkeling en public relations?
- Construeren deze kunstenaars een 'buitenstaanderheid', afbreuk doend aan een beleid van het hier en nu?
- Is dit werk een pseudo-etnografisch verslag, een vermomd reisverslag uit de kunstwereld?
- Is deze artiest het zelf aan het veranderen, of de anderen aan het verzelven?
- Kan deze artiest bekritiseerd worden voor onderliggende veronderstellingen van misplaatste temporalisering en waarbij niet-westerse praktijken, zij het artistiek of

---

<sup>47</sup> Grimshaw, Owen en Ravetz, *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*, 160; Marcus, *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*, 83, 85.

<sup>48</sup> Rutten, van. Dienderen en Soetaert, "Revisiting the ethnographic turn in contemporary art", 463-464.

anders, worden aanzien als een terugkeer naar eerdere, meer primitieve vormen van de mensheid?

- Is de artiest er gewenst en door wie? Elke artiest (en antropoloog) zou verplicht moeten zijn die vraag te beantwoorden vooraleer ze een diepgravend en mogelijks intrusief of invasief project (vaak ‘interventies’ genoemd) opstarten.

Bovenstaande vragen functioneren uiteraard niet als een exhaustieve checklist waarbij men vraag na vraag moet nagaan of het al dan niet van toepassing is (op het kunstwerk), maar eerder als een forum voor kunstenaars en etnografen waarmee zij de kritiek omtrent de *ethnographic turn* kunnen verkennen en kunnen aftoetsen aan hun eigen praktijken.

De *ethnographic turn* in de hedendaagse kunstscène wordt voornamelijk bediscussieerd door een analyse te maken van het finale kunstobject en de relatie met de context waarin het ontstaat. Vervolgens stelt men de etnografische relevantie in vraag in plaats van het artistiek proces waar het automatisch deel van uit maakt. Die analytische methode is van groot belang en werd ontwikkeld door onder meer An van. Dienderen. Maar in plaats van enkel het finale product te evalueren, neemt zij deel aan het veldwerk als onderdeel van het productieproces in haar films, onder meer bij *Lili*. Tot dat veldwerk behoort onder andere een observatie van de deelnemers, beoordeling van de deelnemers en terugkoppeling tijdens het artistiek proces. Het doel hiervan is om de processen zoals de gemedieerde en variabele verhouding tussen de ‘maker’ en de ‘andere’ te begrijpen. Veldwerk is een methode uit de antropologie waarbij de antropoloog eerst individuen analyseert en vervolgens de resultaten veralgemeent in de vorm van een etnografisch essay.<sup>49</sup> In plaats van de resultaten te veralgemenen blijft An van. Dienderen bij het individu, Lili. In het kader van het ruimer onderzoek, ‘China Girls and the Color Genie. A multichronotopic research’ worden de resultaten wel veralgemeend.

An van. Dienderen brengt niet alleen een actieve deelname aan het productieproces onder de aandacht, ze problematiseert ook een ander geliefd onderwerp bij verschillende auteurs, namelijk de praktijk van het kijken naar elkaar. Angelika Böck bediscussieert het portret als dialoog in haar boek *Whose portrait is it?* Ze onderzoekt alternatieve manieren om de mensheid te representeren. De auteur onderzoekt hoe we beschrijvingen van onszelf, gecreëerd door andere culturen, kunnen identificeren met onszelf. Het kunstwerk problematiseert vervolgens de praktijk van het ‘kijken naar elkaar’ en definieert specifieke culturele vormen van

---

<sup>49</sup> Tatsuo Inagaki, “Fieldwork as Artistic practice” in *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*, 75-82 (Oxford: Berg, 2010), 75-76; Rutten, van. Dienderen en Soetaert, “Revisiting the ethnographic turn in contemporary art”, 464.

representatie en nieuwe mogelijkheden van portrettering. De kunstwerken die buiten wetenschappelijke experimenten ontstaan, kunnen gelinkt worden aan disciplines zoals sociologie en antropologie. Echter, zowel kunstenaar/onderzoeker en de deelnemer aan een specifieke vorm van portrettering zijn, op het zelfde moment, subject en object in deze representatie want ze kijken naar elkaar.<sup>50</sup> Deze theorie van Angela Böck is ook van toepassing op *Lili*. De opnameploeg bekijkt Lili en keurt haar goed voor deze job. Zij definiëren als het ware de vacature van china girl. Vanuit de andere ooghoek kan Lili het reilen en zeilen tijdens een filmopname waarnemen. Haar enige taak is stil zitten op een kruk waardoor ze alles grondig kan bestuderen. Hoe de cameramannen haar keuren, hoe ze van de china girls een selecte groep maken en een tweede groep die niet goedgekeurd wordt. Daarnaast brengt An van. Dienderen op een alternatieve manier de andere in beeld, via een kunstdocu met een subjectieve voice-over die een gekleurd beeld geeft over de china girls. Het raciale aspect van het fenomeen valt volledig weg, enkel de aantrekkelijke dame blijft nog over.

---

<sup>50</sup> Rutten, van. Dienderen en Soetaert, "Revisiting the ethnographic turn in contemporary art", 466-467.

## 2. *I pray I'm a false prophet*

*I Pray I'm A False Prophet* (2015) laat een surreële indruk na op de kijker. De videoperformance toont een onbekend verhaal met geheimzinnige rituelen, maskers en een quotering van Thomas More, dat de titel van het werk werd. De kunstenaar toont een eigentijds martelaarschap. Zo wordt onthoofding vervangen door het maken van een hoofdafdruk. De vrees voor het sterven maakt plaats voor de angst om gekopieerd te worden, de schrik dat iemand met onze identiteit zal gaan lopen. Het afgietsel van het gelaat herinnert aan de dodenmaskers van belangrijke personen. Zo maakte beeldhouwer Jean Antoine Houdon (1741-1828) in 1778 via een afgietsel rechtstreeks op het gelaat het dodenmasker van Voltaire (1694-1778).<sup>51</sup> Het afgietsel werd hetzelfde jaar nog gebruikt voor een buste.<sup>52</sup> De videoperformance van Michael Fliri werd vertoont op CONTOUR 7 in de Vlietenkelder in Mechelen en viel onder het luik *Monsters, martelaren en media* (afb. 20). In *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen* spreekt de schrijver van het artikel over de verrijzenis van More.<sup>53</sup> Dankzij de titel, *I pray I'm a false prophet*, wekt Michael Fliri Thomas More terug tot leven. De videoperformance toont geen natuurgetrouwe weergave van More maar een anoniem persoon die de geest van More reïncarneert tijdens het maken van het masker. Niet alleen het werk van Fliri, maar de gehele biënnale ademt deze sfeer uit (cf. Inleiding). Thomas More is namelijk één van de centrale figuren in CONTOUR 7. De biënnale is een van de vele projecten waar het motief van monsters en martelaren centraal staat. Zowel hedendaagse als historische martelaren krijgen daar een plaats.<sup>54</sup> Maar wat maakt een martelaar vandaag de dag?

De martelaren van de eenentwintigste eeuw herinneren ons eraan dat bepaalde dingen het waard zijn om ons leven voor op te offeren, ook al is er geen eensgezindheid over welke dingen precies zo belangrijk zijn. Daarnaast wanen martelaren zich ook als profeten, in die zin dat zij ons op een zeer specifieke manier beoordelen: zij zijn bereid hun leven op te geven in de naam van hun liefde voor hun god. Maar hoezeer willen wij ons leven opofferen voor de liefde aan God? Sterven in naam van het geloof maakt van de martelaar ook het prototype van de christelijke

---

<sup>51</sup> <http://www.britannica.com/biography/Jean-Antoine-Houdon>, laatst geraadpleegd op 16/6/16; <http://www.britannica.com/biography/Voltaire>, laatst geraadpleegd op 16/6/16.

<sup>52</sup> Benedict Vandaele, *De verrijzenis van Thomas More op Contour 7*, Openbaar Kunstbezit Vlaanderen, online editie; <http://www.tento.be/content/de-verrijzenis-van-thomas-more-op-contour-7>, laatste geraadpleegd op 15/6/16.

<sup>53</sup> Cf. Supra.

<sup>54</sup> Van Gelder, *Contour 7. Fooling Utopia*, 11-12.

held, en dat brengt ons ook terug bij Thomas More, titeldrager van de videoperformance van Michael Fliri.<sup>55</sup>

Dit hoofdstuk opent met een korte levensbeschrijving van Thomas More. Daarna volgt een diepere analyse van de video. Het hoofdstuk sluit af met enkele reflecties over de thematiek van het kunstwerk. In volume II reconstrueren afbeeldingen 21 t.e.m. 26 (pagina 24 t.e.m. 29) de film. Afbeelding 27 en 28 zijn een illustratie van gelijkaardig werk van Michael Fliri.

## 2.1. Een kennismaking met Thomas More

Thomas More werd geboren op 7 februari 1478 in Londen. In de zomer van 1515 verbleef More in de zuidelijke Nederlanden als lid van de Koninklijke handelscommissie. Zijn terugkeer stond gepland op 21 juli, maar More verliet Vlaanderen pas op 25 oktober. In die drie resterende maanden schreef hij deel twee van *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia*.<sup>56</sup> Het eerste deel van dat boek schreef hij in Londen in het voorjaar van 1516. Tijdens zijn verblijf in Vlaanderen ging hij nauw om met Pieter Gilles (1486-1533), de griffier van Antwerpen, de humanist Desiderius Erasmus (1469-1536) en de geleerde Hieronymus van Busleyden (1470-1517) uit Mechelen.<sup>57</sup> *Utopia* gaat over een fictief eiland, waar alles zoveel beter geregeld is dan bij ons, en een bevolking leeft in vrede en in voorspoed. De Griekse naam Utopia staat voor ‘Nergensland’. In deel één, wat hij achteraf pas schrijft, neemt hij zijn vaderland op de korrel en kraakt hij heel wat harde noten over de toestanden in het beschaafde Europa van zijn tijd, en in het bijzonder in Engeland.<sup>58</sup>

Volgens More zelf heeft het boek de vorm van een mystificatie, ook is het een soort reisverhaal avant la lettre. Het verhaal gaat als volgt: Pieter Gilles heeft More in Antwerpen in kennis gebracht met een vreemdeling, de Portugees Raphaël Hythlodæus, een echte bereisde Roel. Hij zou met Amerigo Vespucci (1454-1512) hebben rondgevaren en via Ceylon naar Europa teruggekeerd zijn.<sup>59</sup> Hythlodæus is dus de eerste man die de reis om de wereld volbracht zou hebben, zeven jaar voor de expeditie van Magellan (1480-1521).<sup>60</sup> Tijdens zijn reizen ontmoet

---

<sup>55</sup> Lawrence Cunningham, “Truth and consequences: past or present, just what makes a martyr?” *U.S. Catholic*, 66, 12 (2001): 36-37.

<sup>56</sup> *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia* zal vanaf nu vermeld worden als *Utopia*.

<sup>57</sup> Commissie voor het Nationaal biografisch woordenboek, *Nationaal Biografisch Woordenboek I en IV* (Brussel: Koninklijke academiën van België, 1996), 4-5, 283-284, online editie, <http://www.kvab.be/publicaties/nbw.htm>, laatst geraadpleegd op 16/6/16; <http://academic.eb.com/EBchecked/topic/191015/Desiderius-Erasmus>, laatst geraadpleegd op 16/6/16; Van Gelder, *Contour 7. Fooling Utopia*, 13.

<sup>58</sup> Clarence H. Miller, George M. Logan en Robert Adams, eds., Thomas More, *Utopia: Latin text and English translation* (Cambridge: Cambridge University press, 1995), xvii, xx, xxi; Thomas More, *Utopia*, Salamander klassiek. uitg. door Marie H el ene Van der Zeyde (Amsterdam: Athenaeum-Polak en Van Gennepe, 2007), 11, 231.

<sup>59</sup> <http://academic.eb.com/EBchecked/topic/626894/Amerigo-Vespucci>, laatst geraadpleegd op 16/6/16.

<sup>60</sup> <http://academic.eb.com/EBchecked/topic/356525/Ferdinand-Magellan>, laatst geraadpleegd op 16/6/16.

hij vreselijke draaikolken, verslindende monsters, kannibalenstammen en dergelijke sensaties. Maar per toeval ontmoette hij een volk dat onder redelijke, verstandige staatsinstellingen leeft. Hij doet dan uitvoerig een relaas over de levenswijze der Utopiërs onder wie hij vijf jaar heeft gewoond. More voegt dan als voorrede een brief aan Pieter Gilles aan zijn boek toe. Hij verontschuldigt zich dat hij met de voltooiing niet vlugger opgeschoten is, terwijl hij toch niets zelf hoefde te bedenken, maar alleen had op te schrijven wat Hythlodæus had gezegd. Het reisverhaal in *Utopia* wordt dus door More gepresenteerd als authentiek en door hemzelf uit de mond van de wereldreiziger Hythlodæus opgevangen. More verschuilt zich achter zijn verteller Raphaël Hythlodæus, om zo zijn kritiek op de staat niet rechtstreeks te moeten uiten. Armoede, rechtspleging, grootgrondbezit, knoeierijen van hoog naar laag, verspilling van geld, materiaal en werkkraft, falend landsbestuur en een funeste buitenlandse politiek, domheid, baatzucht en karakterloosheid. Alles waarin Utopia verschilt van onze beschaving is bedoeld als stof tot nadenken. De lezer moet eigen conclusies trekken en die liggen niet voor de hand. Dus alles waar More over vertelt is zeker niet bedoeld als voorbeeld, zoals het deel over de Utopische slavernij. More's *Utopia* is geen samenleving van ideale wezens, die allen uit pure deugzaamheid het goede doen, integendeel. De Utopiërs gedragen zich goed, omdat dat bij hen aantrekkelijker is dan kwaad te doen.<sup>61</sup>

In 1524 treed More in dienst als speaker van de koning, Henry VIII, dat wil zeggen voorzitter en woordvoerder van het parlement tegenover de koning. Bij het aanvaarden van die functie vraagt hij van zijn tirannieke vorst wat men feitelijk niet anders kan noemen dan parlementaire onschendbaarheid. Hiermee kan More als vrij man kritiek geven op het regeringsbeleid en zich het recht op die kritiek uitdrukkelijk voorbehouden. Aan de ene kant staat dus Hendrik VIII als onbeperkt heerser, die naar oorlog drijft en geld en mensenlevens verkwist. Aan de andere kant staat zijn kanselier Thomas More, de staatsman die het werkelijke landsbelang voor ogen heeft, vrede en welvaart tracht te bevorderen, en het Recht ziet als het fundament van de staat. Hier refereert hij ook naar in *Utopia*: Raphaël Hythlodæus en zijn eigen persoon laat hij discussiëren over de vraag of een humanist er goed aan doet in staatsdienst te gaan.<sup>62</sup> In 1535 sterft More, niet als martelaar voor zijn humanistische ideeën maar als martelaar voor zijn katholiek geloof. Hij wordt opgehangen omdat hij weigert in te stemmen met het feit dat Hendrik VIII zichzelf benoemd tot hoofd van de *Church of England*.<sup>63</sup> Pas na de uitspraak van de rechter legt More

---

<sup>61</sup> More, *Utopia*, 8, 12, 232, 240.

<sup>62</sup> More, *Utopia*, 253-254.

<sup>63</sup> Hendrik VIII wilde graag het huwelijk met zijn vrouw, de Spaanse prinses Catharina van Aragon ontbinden, om persoonlijke en politieke redenen, om dan te trouwen met de hofdame Anne Boleyn. Dit was, volgens kerkelijk

zijn motieven bloot en vertelt hij waarom hij niet trouw bleef aan de koning. Door dat pas achteraf te vertellen, is de verleiding zich eruit te praten voorbij, heeft hij de zekerheid niet meer terug te kunnen en is daardoor dus beveiligd tegen zijn eigen zwakheid.<sup>64</sup>

## 2.2. Het masker als eenentwintigste eeuws reliek

De videoperformance van Michael Fliri start met het beeld van de binnenkant van een houten masker. Vervolgens wordt er een zwarte, organische materie, alginaat, in het masker gegoten (afb. 21). Vier handen duwen het gelaat van een persoon (hoogstwaarschijnlijk Michael Fliri zelf) in de zwarte materie, en dus ook in het houten masker. Deze handeling wordt langs achteren gefilmd waardoor de persoon anoniem blijft (afb. 22). Daaropvolgend hijsen de twee personen het houten masker omhoog met het gezicht van de anonieme persoon er nog in. De camera zoomt in op het houten masker dat zowel monsterlijke als menselijke trekken heeft (afb. 23). Wanneer de twee personen het houten masker afnemen zit het gelaat bedekt onder de zwarte materie en zien we een afdruk van de houten mal (afb. 24). Het houten masker wordt terug in de mal gelegd, waarna de zwarte afdruk ook in de houten mal wordt gelegd. We zien nu de binnenkant van het zwarte masker en een negatieve afdruk van de anonieme persoon (afb. 25). Als laatste maken de twee personen nog een afdruk in gips van de negatieve mal (afb. 26). Alles tezamen duurt de videoperformance twee minuten onder het scherpe geluid van een akoestisch orgel. Naar eigen zeggen koos Michael Fliri voor de titel *I pray I'm a false prophet* omdat die een extra laag toevoegt aan de video. Het oorspronkelijke citaat luidt als volgt: “*I pray to God that I'm a false prophet*”. Eenmaal Thomas More zich realiseerde dat het Christendom in twee helften werd verdeeld en een religieuze oorlog uitbrak, stapte hij af van zijn voormalige overtuiging in het Christendom. De titel voegt dus geen extra betekenis toe aan het werk. Het is de vreemde paradoxale, bijna tegenstrijdige inhoud ervan die Michael Fliri aanspreekt. Zelf zegt hij ook nog dat de titel zoals de video is, de inhoud blijft onvatbaar. De video kent geen begin en einde, technisch gezien wel, maar de bezoeker kan eender welk moment beginnen kijken. Het ‘hedendaags martelaarschap’ van Fliri en de ‘onthoofding’, veel

---

recht, alleen te realiseren wanneer zijn eerste huwelijk ongeldig verklaard werd, maar dat was niet meer mogelijk. Totdat Hendrik VIII het recht in eigen handen nam en zich heeft losgemaakt van de kerk van Rome, om zichzelf tot Supreme Head of the Church of England te doen verklaren. Het huwelijk met Catharina van Aragon werd ongeldig verklaard zodat de koning ‘wettig’ met Anne Boleyn kon trouwen. Op 15 mei 1532 erkent de Engelse geestelijkheid Hendrik als ‘Supreme Head of the Church’ en de dag erna legt Thomas More zijn ambt neer. Na een jaar ambteloos burger te zijn geweest, ontving hij van enige bisschoppen de uitnodiging om Annes kroning bij te wonen. More weigerde. Een jaar later volgt de wet, waarbij Engelse onderdanen verplicht kunnen worden onder ede te bevestigen dat zij instemmen met de nieuwe toestand: de koning als Hoofd van de Kerk, en Anne Boleyn de wettige koningin. Weigering zou beschouwd worden als verraad. Thomas More weigert dit en in 1534 wordt hij naar de Tower gebracht. Op 6 juli 1535 wordt hij opgehangen; More, *Utopia*, 255-259.

<sup>64</sup> More, *Utopia*, 255-259.



voorkomende termen in media wanneer men spreekt over *I pray I'm a false prophet*, worden geassocieerd met het steeds neerbuigende hoofd van het personage. Zijn gezicht wordt bedekt met een masker, vervolgens buigt hij zijn hoofd naar voren en verschijnt tot slot weer met een ander masker in beeld. Het ware gelaat wordt nooit onthuld en het lijkt alsof er telkens iemand anders in beeld komt. Alsof het hoofd telkens wordt ingeruild voor een ander hoofd, maar in feite is er weer een nieuwe afdruk gemaakt. 'Het absurde wordt logisch', zoals Fliri het zelf graag verwoordt.<sup>65</sup> De videoperformance ademt een bevreemdende sfeer uit. Enerzijds ziet de toeschouwer perfect wat er gebeurt: er wordt een afdruk van iemand zijn hoofd gemaakt. Anderzijds is de handeling heel surrealistisch en lijkt het toch niet heel duidelijk wat er zich afspeelt voor de camera. Door de sterke esthetische beelden is een bijkomende uitleg zo goed als overbodig. Hoewel er enkel een hoofd in beeld komt, beter gezegd een afgeschermd hoofd, heeft de video een grote fysieke impact. Het hypnotiserend effect van de ritmische handelingen in loop geprojecteerd zorgt bij elke toeschouwer voor een ander effect. Die absurditeit en surrealiteit is een doelbewust element van Michael Fliri.<sup>66</sup>

Niet alleen in deze video maar in het volledige oeuvre van Michael Fliri staat het lichaam centraal. Het lichaam vormt een repertoire van oneindig veel mogelijkheden, inclusief het verwerpen en integreren van cultuur en geschiedenis. Die gedachtegang van Fliri sluit aan bij de beschouwingen van Daniel Térico in zijn artikel *Martyrium as Performance* waarin hij cultuur als performance beschouwt en het lichaam als centraal punt daarin. Het martelaarschap bevindt zich uiteraard in onze cultuur en religieuze geschiedenis en beide zijn aanwezig in de videoperformance van Fliri. Hij zorgt met zijn videoperformance op een metaforische wijze voor de verrijzenis van Thomas More. Térico haalt daarbij ook aan dat het martelaarschap kracht, zuiverheid en strijdlust vergt en daarnaast een onmisbare voorwaarde heeft: de wonde, het aandenken. De wonde transformeert de man of vrouw tot martelaar. Deze wonde, zelf veroorzaakt of door anderen, die vaak tot de dood leidt, vergt inspiratie en bereidwilligheid van de persoon in kwestie. Op het eerste zicht leidt de keuze voor martelaarschap tot een minachting van het fysieke lichaam, omdat men bewust kiest voor de dood en het lichaam verlaat. Er is echter nog een tweede optie, onder meer aanwezig in het westerse mysticisme waarin de fysieke ervaring met het lichaam centraal staat. Voor de mystici speelt het lichaam ook na het lijden en de dood een grote rol, namelijk in het aanbidden van relieken.<sup>67</sup> Fliri maakt van Thomas More een hedendaagse martelaar waarin het lijden ingeruild wordt voor het maken van een masker

---

<sup>65</sup> Ragaglia, *Michael Fliri. Works from 2001 – 2012*, z.p.

<sup>66</sup> Cf. supra

<sup>67</sup> Daniel Térico, "Martyrium as Performance" *Performance Research*, 15, 1 (2010): 90.

als eenentwintigste eeuws reliëf. En in plaats van te wachten tot na het overlijden van de persoon in kwestie wordt het herdenkingsteken nu al vervaardigd.

### 2.3. Maskers als brug tussen binnen en buiten

Het gebruik van een masker is niet nieuw voor Fliri, het is zelfs kenmerkend voor zijn werk. Het motief van het masker hangt samen met het thema transformatie. Achter elk masker kan er nog een masker schuilen. Daarnaast is het masker ook een belangrijk onderdeel van een populaire traditie, carnaval. In Fliri's geboortedorp wordt carnaval uitbundig gevierd en kan het volk tijdelijk ontsnappen aan de realiteit achter hun maskers en kostuums.<sup>68</sup> Tijdens zijn tentoonstelling *Where do I end and the world begins* in het Zeppelin Museum in Friedrichshafen in 2014 presenteerde hij achttien maskers (afb. 27). De maskers komen overeen met het zwarte masker in *I Pray I'm A False Prophet* en zijn dus afgietsels van de binnenkant van een origineel masker. Hiervoor leende hij uit het International Mask Museum in Diedorf maskers van over de hele wereld. Daarnaast bevinden zich er ook twee maskers van zichzelf tussen. Zowel de tentoonstelling in het Zeppelin Museum als *I Pray I'm A False Prophet* vormen een verlengstuk van de rode draad doorheen zijn oeuvre: identiteit, transformatie en maskers.<sup>69</sup>

Zijn videoperformances kunnen door hun kracht en perfectie omschreven worden als 'minutenpoëzie'. De onrealistische atmosfeer die hij creëert in zijn stille films ontstaat door de absurde touch in een perfect naturalistisch kader. Het fysieke karakter is van groot belang voor Fliri. De ervaring van transformatie, zowel bij het personage in de video als bij de toeschouwer beelden dat uit. De afwezigheid van taal benadrukt nog eens extra de fysieke ervaring. De anti-held tracht zijn positie in de wereld te beoordelen aan de hand van extreem fysieke handelingen die op de rand van absurditeit schommelen. De protagonist draagt de meest vreemde kostuums, zoals het masker in *I Pray I'm A False Prophet* dat zich situeert tussen mens, monster en Afrikaans ritueel.<sup>70</sup>

Fliri focust zich dus niet alleen op de buitenkant van de maskers maar maakt ook afgietsels van de binnenkant ervan. Hiervan maakt hij vervolgens een positieve afdruk om de binnenkant te gebruiken als buitenkant voor nieuwe maskers (afb. 28). Met deze inversie transformeert hij niet alleen de functie van het masker maar maakt hij ook zichtbaar wat normaal onzichtbaar

---

<sup>68</sup> Fabio Cavalluci, "A conversation with Michael Fliri. Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw 2012" in *Michael Fliri. Works from 2001 – 2012*, z.p., uitg. door Galleria Raffaella Cortese (Wenen: Folio Verlag, 2012), z.p.

<sup>69</sup> Günther Dankl, *Where do I end and the world begins*, tent. cat., Friedrichshafen, Zeppelin Museum (Friedrichshafen: Verlag Robert Gessler, 2014), 26.

<sup>70</sup> Ragaglia, *Michael Fliri. Works from 2001 – 2012*, z.p.

blijft, de tussenruimte tussen het masker en zijn drager.<sup>71</sup> Günther Dankl spreekt in zijn tekst over het onderscheid tussen ‘ik’ en ‘wij’, de grens die Fliri doet verdwijnen door zijn maskers om te keren. Hierdoor opent hij het pad naar een nieuwe ‘wereld’ waar de binnen- en buitenkant elkaar ontmoeten en samenvallen tot één, zoals de titel van de tentoonstelling het omschrijft: *Where do I end and the world begins*. De inversie van maskers resulteert in het blootleggen van fijne en grove sporen van het productieproces. Deze steken nu uit en vormen niet alleen het nieuwe ‘gezicht’ maar krijgen nu en dan ook mystieke of monsterlijke trekken, zoals ook zichtbaar is in *I Pray I’m A False Prophet*.<sup>72</sup> Daarnaast zijn er in het masker van *I Pray I’m A False Prophet* ook menselijke gezichtskenmerken herkenbaar, alsof het masker een sluier vormt over het gelaat van de persoon in de video. Op die manier kan hij blijven kijken zonder bekeken te worden en krijgt het masker een leven op zichzelf.<sup>73</sup> De maskers van Fliri onthullen dus nieuwe informatie en vormen zo een archief van verborgen maskers. Waar het International Mask Museum in Diedorf de buitenkant van maskers archiveert, toont Fliri de binnenkant. In die context is het interessant een zijweg in te slaan naar het Abu Ghraib Archive en meer specifiek naar de reflecties van W.J.T. Mitchell over dat befaamde archief in het kader van ‘biopictures’.<sup>74</sup>

In 2003 ontdekte men in de Abu Ghraib gevangenis in Irak gruwelijke taferelen van gevangengenomen soldaten en andere onschuldige gevangenen. De foto’s onthullen de martelpraktijken die plaatsvonden in de gevangenis. Beelden van naakte, gemaskerde mannen, geslagen, seksueel vernederd en verhoord onder mensonterende omstandigheden, ‘stress positions’ zoals Mitchell ze noemt. In 2004 startte het leger van de Verenigde Staten een internationaal onderzoek naar de gebeurtenissen, in het bijzonder de mishandeling en misbruiken. Er werd een poging gedaan om het spoor van de foto’s te achterhalen en ze te onderdrukken maar dat liep helaas mis. De foto’s werden verspreid via de media en vanaf dat moment ontstond het ‘Abu Ghraib archive’ zoals Mitchell het noemt. De foto’s, teksten, opnames, verslagen, rapporten en getuigenissen waren en zijn nog steeds in handen van de ‘Army’s Criminal Investigation Command (CID), maar in 2006 werd het archief gelekt aan de media. Ondertussen kreeg het een tweede leven in comic books, posters, films, kunstwerken, kritische beschouwingen, etc. Hoe groot de omvang van het archief ook is, twee foto’s zijn in de loop

---

<sup>71</sup> Dankl, *Where do I end and the world begins*, 26.

<sup>72</sup> Dankl, *Where do I end and the world begins*, 29.

<sup>73</sup> W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror: The war of Images, 9/11 to the Present*, 101, 104.

<sup>74</sup> W.J.T. Mitchell, ‘The Abu Ghraib Archive’ in *Cloning Terror: The war of Images, 9/11 to the Present*, 112-127 (Chicago: University of Chicago press, 2011).

der tijden uitgegroeid tot de iconen van het Abu Ghraib archive. De eerste foto is een pyramide van zeven naakte mannen, de tweede foto is een gemaskerde man, staand op een zwarte doos met elektriciteitsdraden aan zijn handen en geslachtsdelen, beter bekend als de Abu Ghraib Man.<sup>75</sup> Velen die de beelden gezien hebben, willen ze graag zo snel mogelijk vergeten, maar door het digitale karakter van het archief is dat haast onmogelijk. De centrale collectie van de documenten is virtueel, alsook het archief zelf (de locatie, de structuur en het systeem ervan). De beelden zijn eenvoudig te verspreiden en kopiëren. Daarnaast beschikken digitale beelden ook nog over metadata die extra en misschien zelfs geheime informatie meegeven.<sup>76</sup> Hoewel het Abu Ghraib archief op het eerste gezicht weinig gemeenschappelijk lijkt te hebben met *I pray I'm a false prophet*, leunen de kernconcepten van Fliri – identiteit, transformatie en maskers – aan bij enkele beschouwingen van W.J.T. Mitchell.

Anno 2016 kan het martelaarschap elke vorm aannemen. Zo maakt de onthoofding in de video van Fliri plaats voor het dupliceren van het gezicht. Hoewel Michael Fliri hiervoor alginaat en gips gebruikt, weerspiegelt het duidelijk de massaproductie en digitalisering van beelden anno 2016 en het begrip ‘biopictures’ waarover Mitchell het in zijn boek heeft. Biopictures worden gekenmerkt door een onmiddellijke reproductie en virale verspreiding van beelden, het binnendringen van duplicaten in de publieke ruimte, geconsumeerde beeldspreek op maat van de massa en het overeenkomstig verlies van identiteit. Het masker in de video van Fliri, of beter gezegd de maskers, worden op een vast ritme achtereenvolgens vervaardigd. Door het afspelen van de video in loop wordt het gelaat van Michael Fliri ontelbare keren gedupliceerd.<sup>77</sup> Het masker met monsterlijke trekken en statische bewegingen wordt in de Abu Ghraib gevangenis vervangen door monstrueuze praktijken waarbij het hoofd van de man niet afgedekt wordt met een masker, maar met een zwarte stoffen zak. De onthoofding maakt in de gevangenis plaats voor martelpraktijken. De foto's hiervan tonen de gebeurtenissen die binnen de gevangenis muren plaatsvonden. Hoewel de handelingen in Fliri's video geen gruwelijke praktijken vertoont, heeft het geheel iets bevreemdend, mysterieus, zelfs beangstigend door het imposant projectiescherm. De locatie waar *I pray I'm a false prophet* zich bevond, de Vlietenkelder in Mechelen, ademt een kille sfeer uit. Hoewel die waterloop in de Tweede Wereldoorlog dienst deed als schuilkamer en dus bescherming bood, straalde de locatie geen veilig gevoel uit, maar heerste er een vreemde sfeer.

---

<sup>75</sup> Mitchell, 'Cloning Terror: The war of Images, 9/11 to the Present', 94-95, 112-113.

<sup>76</sup> Cf. Supra p. 123-124.

<sup>77</sup> Cf. Supra p. 99.

In de video verschijnt uiteindelijk de binnenkant van het masker, het ware gelaat van de gemaskerde persoon. Net zoals de digitale beelden metadata met zich meebrengen, onthult het masker de gelaatstrekken. Dat is het beeld waar de kijker heel de video vol spanning op wacht. Maar het beeld is stil, emotioneel en levenloos zoals een relik. Een relik verleent enkel haar inhoudelijke kracht door het geloof van de mensen. Hoewel de achtergebleven kopieën interne informatie onthullen, zijn ze leeg aan de binnenkant. Hoe meer iets gekopieerd wordt, hoe meer het van zijn authentieke waarde verliest. Hier heerst ook weer het absurde waar Michael Fliri over spreekt. De titel verwijst naar de historische figuur Thomas More, maar de video zelf onthult geen informatie over hem, meer nog, de maskers in de video blijven leeg, het gezicht van de protagonist wordt nooit in zijn ware gedaante getoond. Hoe verder we kijken in reeks maskers, hoe minder de gelaatstrekken van de persoon in kwestie herkenbaar zijn. Bepaalde beelden uit het Abu Ghraib archief zijn iconen geworden in de Amerikaanse politieke en journalistieke geschiedenis, maar generatie na generatie verliezen ze telkens iets meer van hun inhoud. Hoewel de beelden alom bekend zijn. Het klonen van de archiefbeelden uit de Abu Ghraib gevangenis, net zoals het klonen van het masker in *I pray I'm a false prophet* – en zelfs het klonen van het gezicht van de persoon in kwestie – lijkt een zee van informatie te onthullen en tegelijkertijd wordt elke replica een beetje leger. De archiefbeelden verliezen hun betekeniswaarde en authenticiteit, en het masker verliest zijn realiteitswaarde en krijgt monsterlijke trekken.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Mitchell, 'Cloning Terror: The war of Images, 9/11 to the Present', 97.

### 3. *The unreliable Narrator*

Hoe kunnen we terreur in beeld brengen? Dat is de hamvraag na het bekijken van *The unreliable Narrator* (2014), een film van Karen Mirza en Brad Butler. Vanuit welk standpunt dan ook, iemand is het monster en iemand anders de martelaar in de film. Maar wie welke rol aanneemt, wordt in deze film bepaald door de montage en het gebruik van een voice-over. De combinatie van documentaire beelden, scènes uit een Bollywood film en de overlap met telefoonconversaties tussen terroristen en hun opdrachtgevers reconstrueren de aanslagen in Bombay op 26 en 29 november 2008 uitgevoerd door de terroristische organisatie Lashkar-e-Taiba. Het intellectuele denkspel gaat pas van start wanneer de voice-over aan het woord komt. Zij geeft zowel verslag van de gebeurtenis als eigen reflecties en maakt gebruik van de kloof tussen fictie en realiteit. Terwijl de verteller vertelt over een globaliserende wereld, wordt ongecensureerd documentaire materiaal getoond waarop te zien is hoe de slachtoffers hun laatste moment doorbrengen voor ze geëxecuteerd worden. Vervolgens worden dezelfde, gedramatiseerde scènes uit een Bollywood film, *The attacks of 26/11*, vertoond. De essayfilm werd niet alleen met lof onthaald maar werd ook bekritiseerd als conceptuele snuff movie. Het Brits kunstenaarsduo verdedigde zichzelf met een citaat van de cultuurtheoreticus en socioloog Stuart Hall (1932-2014): “*The process of representation has entered into the event itself. In a way, it doesn’t exist meaningfully until it has been represented, and representation doesn’t occur after the event; representation is constitutive of the event*”.<sup>79</sup> Representatie en interpretatiemogelijkheden vormen dan ook het centrale thema in dit hoofdstuk over *The unreliable Narrator*. Alvorens hier verder op in te gaan, is eerst een verduidelijking nodig van *The Museum of Non Participation*, een overkoepelend project van Mirza en Butler. Vervolgens komt een grondige analyse van de essayfilm aan bod. Dit hoofdstuk sluit af met enkele reflecties van auteur W.J.T. Mitchell die van toepassing zijn op de video. In volume II reconstrueren afbeeldingen 29 t.e.m. 37 het verloop van de video.

#### 3.1. *The Museum of Non Participation*, 2009

De kunstpraktijken van Karen Mirza en Brad Butler variëren van film, tekenkunst en installatie tot fotografie, performance en cureren. Hun werkt stelt concepten zoals participatie en collaboratie in vraag en de sociale omwenteling en de traditionele rol van de kunstenaar als

---

<sup>79</sup> Tom Seymour, “The Unreliable Narrator: How should we represent terror?” *British Journal of Photography, online edition* (2010): z.p; <http://www.bjp-online.com/2015/03/the-unreliable-narrator-mirza-butler-Bombay-attacks/>, laatst geraadpleegd op 19/6/16.

producent en het publiek als ontvanger. Dat en nog veel meer is ook aanwezig in hun lopend project *The Museum of Non Participation (MNP)* waarin ze sinds 2007 het begrip (non)participatie confronteren met het sociaal-politieke in de kunst. In musea zijn hiërarchie, exclusiviteit en maatschappijkritiek automatisch aanwezig. *MNP* omarmt de institutionele kritieken in zijn titel (Museum van non-participatie) en bevrijdt zichzelf van de verplichting om een ‘echt’ museum te zijn. In plaats hiervan reist het museum als een locatie, een slogan, een performance, een krant, een film, een interventie, etc. Kortom, situaties die het museum laten handelen. *MNP* archiveert, conserveert en presenteert dus documentatie van acties van non-participatie, de weigering van het kunstenaarsduo om deel te nemen aan de kapitalistische kunstproductie. Meer nog, door dat het museum geen vaste locatie of tijdsaanduiding heeft is het eigenlijk een conceptuele constructie.<sup>80</sup>

De eerste materiële realisatie van dit lopend kunstproject vond plaats achter een Pakistaanse kapperszaak in Bethnal Green Road in Londen in 2010. De ruimte deed dienst als cinema, vergaderzaal, atelier, bibliotheek en klaslokaal. De evenementen die plaatsvonden in *MNP* boden een platform waar debatten plaatsvonden over de wisselwerking tussen de publieke sfeer en kunst en waar onderzoek naar communicatiestrategieën en taal werd uitgevoerd. Dit vond niet alleen plaats in open seminars met als titels ‘On Language as Violence’ en ‘Writing the City’, maar ook door te focussen op het Urdu, de vierde meest gesproken taal ter wereld en de hoofdtal in Pakistan, in gratis Urdu lessen. *MNP* biedt een open relatie aan tussen het kunstwerk en het publiek, een relatie die buiten de controle van de kunstenaars valt. Mirza en Butler beschrijven hun kunstwerk dan ook als een handeling of gebaar, in die zin dat de handeling nog onvolledig is en de eindbestemming ervan onbekend is en buiten elke taal ligt. Om terug te keren naar de Pakistaanse kapperszaak in Londen; de bezoeker wandelt de ruimte achterin binnen en wordt geconfronteerd met de vraag: “Hoe kan ik niet participeren in dit museum als ik er al in sta?” De bezoekers vormen zelf *The Museum of Non Participation*. Het denkspel van *MNP* ligt in zijn onmogelijkheid om gevat te worden, doordat het overall is waar de bezoeker niet is, vandaar het museum van non-participatie. De inspiratie voor *MNP* kwam er tijdens de openingsavond van de National Gallery of Art in Islamabad (hoofdstad van Pakistan) in 2007. Op het moment dat Karen Mirza en Brad Butler in de galerij staan zijn ze ooggetuige van een groot protest op straat van de advocatenbeweging tegen het nieuwe hoofd van justitie. Het geweld op straat was zichtbaar tijdens een van de meest controversiële

---

<sup>80</sup> Maxa Zoller, “Mirza & Butler”, *Art Monthly* 336, 10 (2010): 20; <http://www.museumofnonparticipation.org/>, laatst geraadpleegd op 21/6/16.

tentoonstelling in de National Gallery of Art over de representatie van naakte lichamen. De stad, buiten, en de galerij, binnen, transformeerden in twee gebieden van confrontatie, twee protestmanifestaties.<sup>81</sup>

### 3.2. *The unreliable Narrator*, 2014

De opstelling van *The unreliable Narrator* in de Waterside Contemporary Gallery in Londen (12.06.2014-09.08.2014) bestaat oorspronkelijk uit twee kunstwerken. De eerste ruimte is een simulatie van een examenlokaal waarin in neonlampen tegen rode gordijnen ‘You are the Prime Minister’ te lezen is, wat tevens de titel is van dit werk. De lampen verlichten drie schoolbanken met op de eerste twee echte examenvragen van het Eton College Kings’ Scholarship exam, een Engelse private kostschool die negentien Britse eerste ministers en twaalf leden van de huidige regering opvoedde. Op de laatste bank liggen de antwoorden. Het examen speelt zich af in 2040, wanneer er rellen zijn uitgebroken nadat Groot-Brittannië zonder brandstof valt door de oliecrisis in het Midden-Oosten. Na twee dagen van interventie door het leger zijn er al vijftwintig demonstranten vermoord. Op het examenblad staat: ‘You are the Prime Minister’, de opdracht is om in naam van de eerste minister een speech te schrijven aan de natie om het gebruik van geweld, zowel noodzakelijk als moreel, te verantwoorden. *You are the Prime Minister* benadrukt de nood aan een kritisch bewustzijn doordat de examenvragen een beeld van de realiteit tonen. De opdracht – het gebruik van geweld zowel noodzakelijk als moreel verantwoorden – is onvermijdelijk het gevolg van de sociaaleconomische omstandigheden, net zoals de Jihadi terroristen onvermijdelijk het gevolg zijn van hun sociale en culturele toestand. Het feit dat geweld verantwoordt moet worden aan het volk door de eerste minister roept al vele vraagtekens op.<sup>82</sup>

Het tweede gedeelte bevindt zich in een volgende ruimte achter de gordijnen. Op twee schermen speelt het filmmessay *The unreliable Narrator* af, wat tevens de naam van de tentoonstelling is. De video analyseert de georganiseerde terreuraanslagen in Bombay op 26 en 29 november 2008 door de terroristische organisatie Lashkar-e-Taiba. De film is samengesteld uit CCTV beeldmateriaal van de terreuraanslagen, telefoonconversaties tussen schutters, scènes uit de Bollywood film *The attacks of 26/11* en beeldmateriaal van een ondervraging. De rode draad in de film wordt gevormd door een kille, emotionele, vrouwelijke vertelstem. De vertelster bekritiseert in essentie de terreuraanslag als een onechte gebeurtenis, opgevoerd voor en

---

<sup>81</sup> Zoller, “Mirza & Butler”, 21; <http://www.museumofnonparticipation.org/>, laatst geraadpleegd op 21/6/16.

<sup>82</sup> Karl Musson, “Karen Mirza and Brad Butler: The Unreliable Narrator”, *This is tomorrow* (2014): z.p; Morgan Quaintance, “Karen Mirza and Brad Butler’s ‘The Unreliable Narrator’”, *Art-agenda* (2014): z.p; Bailey, “Karen Mirza and Brad Butler. Waterside Contemporary”, z.p.



mogelijk gemaakt door de media. De terroristen brengen de meeste van hun aanvallen door op hun gsm waar ze de horrorbeelden uploaden op het internet. In de film is te zien hoe een persoon een politieman neerschiet en dit tegelijk filmt. Het gebruik van die beelden achteraf in het journaal en in films en series geeft de terroristen de voldoening waar ze op hoopten. Hun daden zijn op voorhand ingestudeerd en opgevoerd zoals een choreografie en trekken zo de nodige aandacht van andere camera's. Over het gebruik van telefoontechnologie tijdens terreuraanslagen zegt de verteller het volgende: "They're using our own technology against us." De vraag die hierop volgt en volledig de sfeer van *The Museum of Non Participation* uitademt is: "Zijn wij, door de manier waarop we met media omgaan, verantwoordelijk voor deze daden?" Voor deze essayfilm lieten Mirza en Butler zich inspireren door de globaal verschillende interpretaties van gebeurtenissen. Het duo ziet de onbetrouwbare verteller (unreliable narrator) dan ook als een toestand. Een toestand waarin een aantal mondiale spelers winnen bij het handhaven van een gevoel van 'permanente noodsituatie', in de essayfilm gecreëerd door onder andere de beelden en de commentaren. In *The unreliable Narrator* gebruiken Mirza en Butler een kader van de realiteit dat eigenlijk al fictie is. De beelden uit de Bollywood film zijn in scène gezet en reconstrueren nu een nieuwe situatie. In de film is ook hoorbaar hoe een opdrachtgever tegen de terrorist in het hotel zegt: "Give the government an ultimatum. Say this was just the trailer. Wait until you see the rest of the film." De film toont op een kritische wijze de terreuraanslagen maar de beelden kunnen net zo goed deel uit maken van een propagandafilm van een terroristische organisatie. In onze gemediatiseerde cultuur is deze lijn dan ook flinterdun. Daarnaast kan ook de lijn tussen de vrijheidsvechter en de terrorist in vraag gesteld worden. En voor wiens vrijheid wordt er gevochten? Mirza en Butler trachten hierbij niet te moraliseren maar bepaalde vragen voor de kijker te ontwikkelen.<sup>83</sup>

De twee kunstwerken tonen een somber, verontrustend en omstreden onderzoek naar macht en privileges. Verscholen achter de harde waarheid tonen de werken elkaars reflectie. Wanneer de verteller in *The unreliable Narrator* haar zeg doet over 'nation states are not the only game in town' verwijst ze hiermee ook naar de examenvraag aan de andere kant van het gordijn; de kloof tussen de actieve martelaar en het vrij individu is uiteindelijk niet zo heel groot. Wat iemand in staat stelt om een ander te vermoorden, is de bekwaamheid om de ander niet als een menselijk wezen te zien maar als een fysieke manifestatie van een ideologie, een tegengestelde ideologie. In de volgende paragraaf wordt de essayfilm *The unreliable Narrator* verder

---

<sup>83</sup> Quaintance, "Karen Mirza and Brad Butler's 'The Unreliable Narrator'", z.p; Bailey, "Karen Mirza and Brad Butler. Waterside Contemporary", z.p; Seymour, "The Unreliable Narrator: How should we represent terror?", z.p.

geanalyseerd, met de focus op de verteller en de representatie van de andere. Vanuit verschillende standpunten veranderen de terroristen in monsters of martelaren. Met de bijkomende uitleg van de verteller wordt er woede, angst of medeleven opgewekt. In bijlage bevindt zich een transcriptie van de telefoongesprekken en de voice-over van de film (bijlage 4, pagina 82 t.e.m. 89) en een reeks stills die de essayfilm kort vormgeven (Volume II, afbeelding 29 t.e.m. 37).<sup>84</sup>

### 3.3. Monsters en martelaren: een perspectiefwissel

De film start met een telefoongesprek tussen terroristen over het plan dat ze uitvoeren.<sup>85</sup> Het beeld blijft nog zwart. Na enkele geweerschoten verschijnen er nachtbeelden en start de verteller haar verhaal.<sup>86</sup> Ze legt uit dat de Indische inlichtingsdiensten telefoongesprekken tussen de terroristen en hun ‘controleurs’ van Lashkar-e-Taiba hebben onderschept. Vervolgens beschrijft ze wat er op de nachtbeeld te zien is, de mannen die aankomen in een bootje, en stelt ze de werking achter deze georganiseerde aanslag in vraag (afb. 29). Wie heeft er de leiding? Is God de uiteindelijke poppenspeler die het spel leidt? In enkele korte zinnen legt ze de essentie van de film uit:

*“Known as the terror tapes, fear and technology become contiguous. Who’s pulling the string? Who’s jerking it? (Is God the final puppeteer?) Come I will show you fear of the voice at the end of a dangling phone line. The duty to report back, the pull of darkness. They are using our own technology against us.”<sup>87</sup>*

De vraag “Is God the final puppeteer?” wekt al meteen enkele bedenkingen op. De rol van de martelaar heeft in het laatste decennium een centrale positie aangenomen in de gewelddadige acties van islamitische groeperingen. De zelfmoordterrorist wordt aanzien als de ideale martelaar en de held van de groep. Ondanks dat de zelfmoordterroristen/helden handelen in naam van de groep inspireren de acties van die individuen vele anderen. Als individu handelen zij niet alleen in naam van de organisatie maar ook in naam van hun god. Vanuit een westers perspectief ontstaat al snel de vraag: “Als hun daden op vraag van een god zijn, is die god dan de stichter van al het kwade?” Vanuit dit standpunt verkent *The unreliable Narrator* religie als horror en horror als religie, of anders geformuleerd, is god een monster en is een monster god?

---

<sup>84</sup> In de volgende paragraaf (3.3. Monsters en martelaren: een perspectiefwissel) volgt een kritische beschrijving van de essayfilm. Bij elke quotering uit de essayfilm wordt de tijdsaanduiding aangegeven in een voetnoot. Op die manier is het fragment eenvoudig terug te vinden in de transcriptie die zich in bijlage bevindt (p. 82-89).

<sup>85</sup> 0’08”-0’42”

<sup>86</sup> 0’45”-3’00”

<sup>87</sup> 1’13”-1’47”

Beiden worden geïdentificeerd als een ontmoeting met het mysterieuze andere, zowel in de cultuur als in onze verbeelding.<sup>88</sup>

Zoals duidelijk wordt in de film ligt de grens tussen angst en technologie kort bij elkaar, niet alleen in de film van Mirza en Butler maar ook in terroristische propagandafilms. Via verschillende media verspreiden ze beelden om angst onder de bevolkingsmassa's te creëren. Daarnaast communiceren ze via diezelfde media met elkaar. 'Ze gebruiken onze eigen technologie tegen ons'. Het is verontrustend om te zien hoe een gsm en camera bepalend zijn voor de timing en communicatie in de terreuraanslag. Dit alles stelt de verteller allemaal in vraag ondanks het feit dat ze weet hoe het praktisch en technologisch in elkaar steekt, zoals duidelijk wordt in het vervolg van haar monoloog. Vervolgens verschijnen er kort op beide schermen beelden uit de Bollywood film van slachtoffers na een schietpartij waarna er weer nachtbeelden te zien zijn en de vertelster voort praat over hun werkwijze. De onbetrouwbare verteller, waarnaar de titel verwijst, doet haar officiële intrede bij beelden van een bewakingscamera die tonen hoe enkele mannen een gebouw binnendringen.<sup>89</sup> De vrouwenstem beschrijft de mannen op een subjectieve wijze:

*Hmm, the gunmen are young, muscly. Children firing toy guns. Handsome. Cool? Wearing their branded baseball caps backwards?*<sup>90</sup>

Na haar beschrijving van de terreuraanslag en de verontrustende gedachte over het gebruik van media verandert haar toon. Ze beschrijft de mannen in het beeld op subjectieve wijze, suggereert dat ze knap zijn. Maar tegelijk toont ze aan dat het nog bijna kinderen zijn en dat het misschien cool is om op die leeftijd al een geweer in handen te hebben (afb. 30). De grote projectieschermen waarop de film wordt afgespeeld in de Waterside Contemporary Gallery in Londen verduidelijken de jeugdigheid van de daders. Vervolgens tonen de camerabeelden hoe de mannen verschillende mensen neerschieten in een gang, vermoedelijk in een treinstation. Ondertussen somt de verteller op waar en hoeveel mensen er vermoord zijn. Beelden van op straat en in een metrostation tonen de chaos en het executeren van onschuldige mensen.<sup>91</sup> Het beeld dat in de afgelopen minuten gevormd wordt van de terroristen is allesbehalve positief en komt tot een hoogtepunt in de volgende telefoonconversatie. Tijdens de beelden van chaos en

---

<sup>88</sup> Benjamin T. Acosta, "The suicide bomber as Sunni-Shi'i Hybrid - the modern 'martyr' draws from rival traditions" *Middle East Quarterly* (2010): 19; Beal, "Our monsters, Ourselves", z.p.

<sup>89</sup> 3'00"-3'16"

<sup>90</sup> 3'00"-3'13"

<sup>91</sup> 3'16"-3'29"

executies horen we een telefoongesprek tussen de dader en zijn ‘controleur’. Die laatste persoon wenst de terrorist proficiat met het goede werk dat hij leverde (afb. 31).<sup>92</sup>

Na vier minuten van contextualiseren - de aanslagen in Bombay – start deel twee van de essayfilm. De verteller legt uit dat het in beeld brengen van de daad bijna belangrijker is dan de daad zelf. Van hier af aan start dan ook het intellectuele denkspel tussen angst, media en representatie. Een onderwerp waarover nog een beargumentering volgt van de hand van auteur W.J.T. Mitchell.

*“It was agreed by the perpetrators that their own bloody fragments would be mixed in with the body politic, together in dead, the loop closed. Bollywood closes in two. The meaning of an act lies not in its doing but in its being seen, filmed, screened. Muslim gunmen in burning five star opulence. Hindu Gods in the foreground. The unstated clash of civilizations is a popular narrative here too.”<sup>93</sup>*

*“Lashkar-e-Taiba originally set up by Pakistan intelligence to undermine India’s control of cashmere and now a master of camera choreography. One, events witness possibly selectively broadcast by the camera. Two, events already in progress which are changed by the arrival of a camera. And three, events choreographed and created purposely for the camera. Lashkar-e-Taiba uses all three. Just like the Indian motion pictures, producers association in Bombay.”<sup>94</sup>*

Ze vergelijkt de gsm-opnames met Bollywoodproducties en de verhaallijnen die daarin voorkomen (afb. 32).<sup>95</sup> De ‘botsing der beschavingen’ is zowel in de essayfilm van Mirza en Butler als in Bollywoodfilms een populair thema. Het oorspronkelijk doel van de terroristische organisatie Lashkar-e-Taiba was de Indische productie van kasjmier ondermijnen, maar ondertussen beheersen zij ook de cameratechnieken van Bollywood. De eerste stap in dat proces is getuigenissen van gebeurtenissen selectief uitzenden. De tweede stap is de wijziging van gebeurtenissen zodra er een camera opduikt. Men gaat zich dus anders gedragen vanaf het moment dat er gefilmd wordt. De derde en finale stap is het in scène zetten van gebeurtenissen om ze op te voeren voor de camera, zoals de daders in Bombay hun aanslag op voorhand uitstippelen en plannen wanneer er waar gefilmd wordt. Tijdens de beschrijving van deze methode wisselen camerabeelden van getuigen in flatgebouwen, straatbeelden en

---

<sup>92</sup> 3’32”-3’52”

<sup>93</sup> 4’11”-4’44”

<sup>94</sup> 5’00”-6’01”

<sup>95</sup> 5’00”-6’40”

Bollywoodscènes elkaar af. Net zoals een filmproductie een script volgt, zo zou ook de terroristische groep een choreografie instuderen en uitzenden om paniek en angst te zaaien. Doordat ze als collectief samenwerken en niet elke aanhanger individueel slagen ze in hun opzet:

*“This is an active martyr, dangerous, explosive. The antithesis of the liberal individual, acting in their own interest. The suicide mission closes the loop between the body and the weapon of terror.”<sup>96</sup>*

Met deze uitspraak verwijst de verteller ook naar *You are the Prime Minister*, het werk aan de andere kant van het gordijn. De terrorist, de martelaar, die voor zijn gemeenschap zijn leven opoffert tegenover het westers, liberaal individu dat de strijd om de plaats als eerste minister wil behalen. Een strijd die zich klaarblijkelijk afspeelt in het Eton College in Windsor. De beelden die hierop volgen worden in slow motion afgespeeld en focussen op de gezichtsexpressies van de slachtoffers en terroristen (afb. 33).

De focus op emoties wordt doorgetrokken naar het volgende fragment waarin een politie agent een terrorist en tegelijk slachtoffer van zijn eigen daden ondervraagt.<sup>97</sup> Vanaf dat moment is het mogelijk dat de houding van de toeschouwer tegenover de terrorist verandert. Hij wordt niet langer afgeschilderd als een monster, maar weer als een mens. Het fragment grijpt ons dus zowel aan op het empathische niveau, als op het intellectuele niveau. De verteller geeft vervolgens een eigen interpretatie van het gesprek, deels waarheidsgetrouw, deels aangedikt met drama. De toeschouwer bevindt zich dus tussen twee verhalen, deels gelijklopend, deels verschillend en is genoodzaakt mentaal van het ene personage naar het andere te verschuiven.<sup>98</sup>

*“The policeman says there’s no use crying. You have to tell the truth, correct. Whatever you say so. Stop crying. He said, you have killed poor people like you, poor. You should have realized this before you started, says the policeman.”<sup>99</sup>*

---

<sup>96</sup> 7’03”-7’17”

<sup>97</sup> 7’39”-10’40”

<sup>98</sup> Steffen Köhn, “Organising complexities: the potential of multi-screen video-installations for ethnographic practice and representation” *Critical Arts*, 27, 5 (2013): 557.

<sup>99</sup> 7’46”-8’18”

Uit de ondervraging blijkt dat de politieagent enkel vraagt of hij mensen zoals hem heeft vermoord en waar hij dat nog heeft gedaan. Ook hier levert de verteller geen objectieve vertaling, maar een interpretatie gevoed door enige haat tegenover de terroristische groep. Tijdens het interview verschijnt in het linkse beeld een terrorist in een hotel, vermoedelijk de persoon die in het ziekenhuis ligt (afb. 34). De ‘controleur’ aan de telefoon dwingt de schutter het vuur te openen maar hij aarzelt. De ondervraging loopt nog steeds, waarin ook de onwetendheid van het slachtoffer (de terrorist) duidelijk wordt. Het was zijn eerste daad van terreur waarbij alles via zijn vader geregeld is. Het enige wat van hem verwacht werd, is zijn opdracht uit te voeren en vervolgens te sterven als martelaar (afb. 35). In het Arabisch refereren verschillende woorden naar het concept martelaar. *Shahada* wordt vertaald als martelaarschap en staat voor getuige zijn van iets. Afhankelijk van de context wordt het woord gebruikt als bekentenis van iemands onderwerping aan God of sterven in naam van God. *Istishhad* verwijst letterlijk naar de handeling van het martelaarschap. *Shahada* verwijst dus naar een toevallige dood, *Istishhad* naar een weloverwogen dood.<sup>100</sup> Of de jongen uit de ondervraging bewust koos voor het martelaarschap of eerder bezweek onder druk van zijn vader blijft onbekend, maar vermoedelijk zal het antwoord op deze vraag aansluiten bij de tweede optie. Deze getuigenis wekt alleszins enige empathie op bij de kijker. De beelden van koelbloedige moorden gemengd met naïeve jongeren die ingezet zijn in de strijd zorgen voor een herinterpretatie van alle voorgaande fragmenten. Hoewel sommige daders in de film telefonisch beloofd worden voor hun geleverde resultaten en zij dus ‘trots’ kunnen zijn op hun werk worden vele van hogerhand onder druk gezet om te moorden. Dergelijke gebeurtenissen worden in het westen al snel geclassificeerd onder de term ‘radicale islamitische acties’. Sinds de aanslagen op 11 september 2001 in New York (9/11) nemen de negatieve stereotypen over moslims uit het Midden-Oosten alleen maar toe. Al te vaak wordt het onderscheid gemaakt tussen het beschaafde ‘ons’ en de barbaarse ‘hen’. Uit de ondervraging laat de jongen blijken dat hij gedwongen werd door zijn vader om deel uit te maken van Lashkar-e-Taiba, dat doet bij velen de wenkbrauwen fronsen. “Wie doet zijn kind toch zo iets aan?” zouden ‘wij’ denken. Maar in de ogen van de vader deed hij een goede daad. Plichtsbewust strijden voor zijn land en geloof en sterven als een martelaar.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Acosta, “The suicide bomber as Sunni-Shi’I Hybrid - the modern ‘martyr’ draws from rival traditions”, 13.

<sup>101</sup> Jessica Winegar, “The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror” *Anthropological Quarterly*, 81, 3 (2008): 652-653, 659.

Na de getuigenis die een gemengd gevoel teweeg brengt bij de kijker verschijnen er beelden van een hotel in brand. Het zijn zowel camerabeelden van de terroristen als beelden van diezelfde scène uit de Bollywood film (afb. 36). De verteller beschrijft de brand en de link met de hemel.<sup>102</sup> In een telefoongesprek is te horen dat het Taj hotel het belangrijkste doelwit is omdat de media dat in het vizier heeft. Hierin wordt nog maar eens duidelijk dat ze tijdens de aanslag bezig zijn met de verspreiding van hun daden via media.<sup>103</sup> Ook de verteller pikt hierop in:

*“Events already in progress which are changed by the arrival of a camera. Their film starts with a strike at the belly of the beast. A dada’s nightmare.”<sup>104</sup>*

Vervolgens verschuift de toon van de verteller naar een wraakachtige vertelstem waarin ze de politieke boodschap van de terroristische organisatie duidelijk maakt:

*“Framed as a moral response to the tortured, leeches, humiliated and photographed bodies of Muslim men and women elsewhere. It is a drama of violet death, a monstrous form of revenge of Bollywood proportions and audacious attempt to terrorize a mega city. It then moves on to its main message by making it clear that nations states are not the only game in town.”<sup>105</sup>*

Met deze laatste negen woorden wordt er opnieuw verwezen naar *You are the Prime Minister*. Niet alleen de politieke verkiezingen staan in de schijnwerper, ook terroristische organisaties eisen de nodige aandacht. Hun strategie zorgt ervoor dat ze steeds opnieuw in de media verschijnen en systematisch meer angst verspreiden onder de bevolking.<sup>106</sup> Meteen hierop bevestigen ook de daders dat in een telefoongesprek:

*“Give the government an ultimatum. Say, this was just the trailer, just wait till you see the rest of the film. This is just a small example. Wait for the rest of the film – Shall I write that down? Say: the main feature is yet to come.”<sup>107</sup>*

---

<sup>102</sup> 11’01”-11’25”

<sup>103</sup> 11’28”-11’38”

<sup>104</sup> 11’52”-12’05”

<sup>105</sup> 12’05”-12’35”

<sup>106</sup> Mitchell, *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present*, 20-21.

<sup>107</sup> 12’24”-12’46”

De beelden in de media zijn dus niet alleen een schrikfactor maar worden ook ingezet als propaganda, zodat de bestuurders van India weten dat dit nog maar het begin is. Het hoogtepunt moet nog komen (afb. 37). Ook de vertelstem benadrukt het belang van de beelden.<sup>108</sup> De volledige choreografie, het verhaal, verspreidt angst onder de mensen. Maar die angst, of eerder paniek, is ook merkbaar tijdens de telefoongesprekken. De ‘controleur’ verplicht de gijzelnemer nu al te vermoorden om verraad te voorkomen. De gijzelnemer wacht even maar de ‘controleur’ dwingt hem de executie meteen uit te voeren. Hij blijft aan de lijn zodat hij de kogelschoten kan horen en zeker is dat de opdracht is uitgevoerd.<sup>109</sup> De twijfel die te horen is in de stem van de schutter werpt uiteraard een ander licht op het voorgaande en zorgt net zoals bij de ondervraging voor enige empathie.

De essayfilm eindigt met een telefoongesprek waarin men praat over zelfmoord omdat er geen uitweg meer is.<sup>110</sup> Het is duidelijk dat de persoon op locatie geen uitweg meer ziet na dat een vriend van hem is omgekomen. De persoon aan de andere kant van de lijn, waarschijnlijk ook een ‘controleur’ probeert hem te overtuigen om te vluchten uit het vuur en te vechten. Hij benadrukt dat hij zich niet mag laten arresteren en dat hij moet sterven om de missie te doen slagen. Het feit dat hij wordt verplicht om te sterven toont ook aan dat men zeker wil zijn dat er geen verklikkers overblijven. De film sluit af met enkele geweerschoten.

#### 3.4. Beelden in de strijd tegen terreur

Het motief van monsters en martelaren is zeer duidelijk aanwezig in *The unreliable Narrator* van Karen Mirza en Brad Butler. Vanuit een westers perspectief toont de film een blik achter de schermen van deze monstrueuze praktijken. Maar wanneer de camera omkeert en we het verhaal volgen vanuit het standpunt van de leden van Lashkar-e-Taiba, worden de terroristen vereerd als martelaren. Voeg hier de telefoongesprekken en de voice-over aan toe en de aanslagen in Bombay op 26 en 29 november 2008 krijgen een nieuwe betekenis.<sup>111</sup> De vertelstem bekritiseert de terreuraanslag als een onechte gebeurtenis, opgevoerd voor en mogelijk gemaakt door de media, perfect passend in de Bollywoodproducties. Met de mogelijkheden van de hedendaagse technologieën is het gebruik van beeldmateriaal niet zonder gevaar en worden betekenissen al snel verdraaid. Beelden circuleren en kunnen zichzelf

---

<sup>108</sup> 12’47”-13’27”

<sup>109</sup> 13’28”-14’31”

<sup>110</sup> 14’54”-16’16”

<sup>111</sup> Köhn, “Organising complexities: the potential of multi-screen video-installations for ethnographic practice and representation”, 556.



opnieuw tegenkomen in een andere context, zowel goedaardig als kwaadaardig.<sup>112</sup> In *The unreliable Narrator* worden de beelden die gefilmd zijn door de terroristen opnieuw gebruikt; ditmaal niet als propaganda maar als bewijsstukken om aan te tonen hoe zij met media omgaan. De scènes uit de Bollywood film worden opnieuw gebruikt als vergelijking met de manier waarop de terroristen filmen. Wanneer de verteller tijdens de ondervraging een eigen interpretatie geeft, zorgt dat voor een heel andere sfeer.<sup>113</sup> De toevoeging aan of combinatie van beelden is een van de thematieken die W.J.T. Mitchell belicht in zijn boek *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present*. Hierin onderzoekt hij het gebruik van beelden in de strijd tegen terreur.<sup>114</sup> Jessica Winegar spreekt zelfs over de ‘onmogelijkheid om moslimmannen op een positieve manier af te beelden’. Beelden van zelfmoordterroristen worden zelden tot nooit als kunst of menselijkheid beschouwd, maar als wansmakelijk, als propaganda of zelfs als bewijs van hun ‘barbaarse ritens’. Die connotaties worden voornamelijk gekoppeld aan beelden van mannelijke moslims. ‘Slechte’ islam wordt dan ook bijna universeel geassocieerd met het mannelijke geslacht.<sup>115</sup> Ook dat is deels aanwezig in *The unreliable Narrator*, waarin voornamelijk een negatief beeld geschetst wordt van moslimmannen en de terreuracties. De essayfilm speelt niet alleen een spel over beelden en terreur, maar ook over menselijkheid. Het is dan ook belangrijk stil te staan bij enkele vragen omtrent beelden in tijden van terreur. Mitchell benadrukt dat die beelden niet alleen iets betekenen en iets losmaken bij mensen maar dat ze ook leven. Beelden evolueren en veranderen en belichamen bepaalde behoeften en wensen. Maar het allerbelangrijkste is dat beelden een veld van invloeden en emoties genereren die onze gevoelens structuren en onze tijd kenmerken.<sup>116</sup>

Woorden en beelden spelen een belangrijke rol in de strijd tegen terreur. Maar soms kan een woord de inhoud niet volledig dekken of verliest het beeld zijn betekenis. Op zulke momenten spreekt Mitchell van het onbeschrijflijke en onvoorstelbare. De plaats waar woorden en beelden falen, waar ze worden geweigerd als een obscene taal die een wet van de stilte en onzichtbaarheid, stomheid en blindheid schendt. De terrorist is een heilige krijger of een duivel, afhankelijk van het standpunt. Terreur combineert ook de semiotiek en esthetiek van het onbeschrijflijke en onvoorstelbare. Is het denkbaar dat iemand dergelijke dingen doet, zo ver

---

<sup>112</sup> W.J.T. Mitchell, “Vital Signs / Cloning Terror” in *What do pictures want? The lives and loves of images*, 1-27 (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 1, 8.

<sup>113</sup> W.J.T. Mitchell, “9/11: Criticism and Crisis” *Critical Inquiry*, 28, 2 (2002): 567-568.

<sup>114</sup> Mitchell, *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present*.

<sup>115</sup> Winegar, “The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror”, 674-675.

<sup>116</sup> Mitchell, *Cloning terror*, xix.

gaat? De onnoemelijke horror, de onbeschrijflijke, onuitspreekbare daad kan niet genoemd, beschreven en nagespeeld worden. Net zoals in *The unreliable Narrator* zegt ook Mitchell dat terroristen de taal van het onbeschrijflijke spreken. Ze performen en voeren het onvoorstelbare op. Hun daden produceren woorden en beelden, symbolische vormen van geweld en zijn veel belangrijker dan het feitelijke fysieke geweld. Hun hoofdwapen in de terreur is het gewelddadige spektakel, het beeld van vernietiging of de vernietiging van een beeld. De mensen die betrokken zijn bij die beelden, die de beelden gebruiken zijn een bijkomende schade, ‘vijanden van god’ die niet van belang zijn of net een soort van heilig offer zijn waarvan de onschuld het belangrijkste is. Het doel van terroristisch geweld is niet om de vijand op zich te vermoorden maar om de vijand te terroriseren met een traumatiserend spektakel. In plaats van een grote mensenmassa te vermoorden is het voldoende om hen een boodschap te sturen, de schokkende beelden van vernietiging. Ook dit is duidelijk zichtbaar en hoorbaar in *The unreliable Narrator* tijdens een telefoonconversatie: “Give the government an ultimatum. Say, this was just the trailer, just wait till you see the rest of the film. This is just a small example. Wait for the rest of the film [...] Say, the main feature is yet to come.” Terrorisme is dus een oorlog van woorden en beelden gedragen door de massamedia. Een soort van psychologische oorlogsvoering.<sup>117</sup>

De twee voorgaande casestudies – *Lili* en *I pray I’m a false prophet* – maakten deel uit van CONTOUR 7. Die editie stond in het teken van ‘Monsters, Martelaren en Media’, hoe de perceptie van monsters en martelaren (letterlijk en/of figuurlijk) door de draaimolen van de media verandert. *The unreliable Narrator* past in dat opzicht perfect in de visie van CONTOUR 7. Karen Mirza en Brad Butler maken in hun essayfilm duidelijk dat de media bepalend zijn voor de gebeurtenissen in Bombay. Niet alleen de terroristische organisatie maakt er gretig gebruik van. Ook Bollywood bootst mediabeelden na en toont de aanslagen op een andere manier, veel spectaculairder. Daarnaast blijkt ook dat in aanwezigheid van camera’s mensen zich anders gaan gedragen of gebeurtenissen in scène zetten om de aandacht van de camera te trekken.

---

<sup>117</sup> W.J.T. Mitchell, “The Unspeakable and the Unimaginable: Word and Image in a Time of Terror” *ELH*, 72, 2 (2005): 291-292, 298; Mitchell, *Cloning terror*, 20-22, 55-57, 63-64.

#### 4. *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr and Water Martyr*

Na een presentatie in de Londense Saint Paul's Kathedral verscheen *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr, and Water Martyr* (2014) van de Amerikaanse videokunstenaars Bill Viola in de Brusselse Sint-Michiel en Sint-Goedelekathedraal in het kader van het Klarafestival (afb. 38). Het Klarafestival stond dit jaar in het teken van passie en compassie, lijden en medelijden: 'Of je nu blank of donker bent, jong of oud, gelovig of ongelovig, arm of rijk, lijden doen we allemaal wel eens. Gelukkig zijn er dan de muziek en de kunst waarin we troost en houvast vinden. Als dat gebeurt, verandert de emotie van het lijden in een universeel bewustzijn waarin we ook de ander herkennen. Wat de ander overkomt, raakt ons ook en omgekeerd. Passie wordt compassie. Lijden wordt medelijden.'<sup>118</sup> In de video van Bill Viola worden het martelaarschap en de vier elementen als het ware als universele symbolen en rituelen voorgedragen op vier plasmascermen. De bezoeker wordt geconfronteerd met de lijdensweg van vier martelaren onder buitenmaatse, onoverwinnelijke krachten van de natuur. Volgens de Britse krant *The Guardian* herdefinieert Bill Viola de religieuze kunst. Hij licht symbolen en Bijbelse motieven op uit hun puur religieuze context en geeft ze een nieuwe, contemporaine betekenis met als doel de bezoeker aanzetten tot reflectie over thema's als de dood, het hiernamaals, medelijden en opoffering. Net zoals in de voorgaande hoofdstukken over *The unreliable Narrator* en *I pray I'm a false prophet* leidde ook Bill Viola het martelaarsidee af van de oorspronkelijke Griekse betekenis van het woord martelaar, wat zoveel betekent als 'getuige'. En net zoals in de video van Karen Mirza en Brad Butler is ook Viola's werk een aanklacht tegen de passiviteit van de massa. Via de media worden we dagelijks overspoeld door beelden en getuigenissen van het leed van anderen. De enige actie die in veel huiskamers ondernomen wordt, is blijven toekijken en eens afkeurend met het hoofd knikken. Martelaren staan symbool voor het menselijke vermogen om pijn, ontbering en zelfs de dood te verdragen in functie van een hoger doel, waarden of geloof. *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr, and Water Martyr* tonen die vastberadenheid en volharding, lijdzaamheid en opoffering.<sup>119</sup>

Dit hoofdstuk opent met een beschrijving van Viola's thematiek en methodologie om zo een kader te scheppen voor *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr, and Water Martyr*. Hierna volgt

---

<sup>118</sup> <http://www.klarafestival.be/nl/content/thema>, laatst geraadpleegd op 11/7/16; Het Klarafestival vond plaats van 9 tot 24 maart 2016 op verschillende locaties, <http://www.klarafestival.be/nl/content/programma>, laatst geraadpleegd op 11/7/16.

<sup>119</sup> Mark Brown, "Bill Viola video installation heralds new national exhibition space for faith art" *The Guardian* (2015): z.p.; <http://www.klarafestival.be/nl/content/bill-viola-martyrs>, laatst geraadpleegd op 11/7/16;

een diepere analyse van de video-installatie en een toelichting bij de symboliek aanwezig in het werk. Het hoofdstuk sluit af met een vergelijking tussen Viola's werk en Aby Warburgs 'Mnemosyne Atlas'. In volume II tonen afbeeldingen 38 t.e.m. 41 de presentatie van de video-installatie in de Sint-Michiël en Sint-Goedelekathedraal. Afbeelding 42 is een paneel uit de Mnemosyne Atlas van Aby Warburg.

#### 4.1. Digitale Barok

*Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr, and Water Martyr* sluit net zoals bij de vorige casestudies aan in het oeuvre van de kunstenaar.<sup>120</sup> Bill Viola is met zijn video-installaties vandaag de dag toonaangevend in de hedendaagse kunstscène. Multimedia, slow motion en dramatiek zijn kernwoorden in de beschrijving van zijn werken. Hij gebruikt het medium video om te spreken over het menselijk bestaan, het mentaal en emotioneel leven van de mens en hun spiritualiteit.<sup>121</sup> Algemeen maakt Viola een soort van *tableaux vivants* in een theatersetting. Steeds één beeld of handeling, één shot zonder scènwisseling en standpuntwisseling, zonder zoom, frontaal en theatraal gespeeld naar de camera. Hierbij onderscheidt Bart Verschaffel in *Onheil, pijn, bloed. Voorstellingen van lijden* twee categorieën in het werk van Viola. De eerste groep, waarin Viola vertrekt vanuit de klassieke godsdienstgeschiedenis, noemt hij 'neomythisch'. De kunstenaar maakt gebruik van basisformules en beeldaxioma's om het mythisch bewustzijn opnieuw uit te vinden en de 'grote betekenissen te verbeelden'. Dit laatste resulteert in de tegengestelden licht en donker, aarde en lucht, hoog en laag, water en vuur, leven en dood; overgangen en drempels zoals bronnen, poorten en tunnels, ogen, geboorte en sterven, begin en einde, verschijnen en verdwijnen; elke 'andere' toestand zoals zweven, vallen en drijven, en elk 'elders' zoals de woestijn, de leegte en de duisternis. Zijn voorkeur voor de fundamentele aspecten van het menselijk leven is omdat video momenteel de waarheidsfactor in onze samenleving bevat, aldus Viola. 'De meeste mensen hebben het gevoel naar een waarheidsgetrouw verslag van een gebeurtenis te kijken'. De werken blijven abstract, primair en essentieel. Dus geen nevenverhalen maar een geïsoleerd menselijk figuur, eenvoudige kleding, duidelijke kleur, een enkel gebaar en beslissende momenten en overgangen. Essentieel is het procedé van de extreme vertraging. De traagheid creëert nadrukkelijkheid en legt waarde

---

<sup>120</sup> *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr, and Water Martyr* wordt vanaf nu vermeld met de afkorting *Martyrs*.

<sup>121</sup> Timothy Murray, "Digital Baroque: Via Viola or the Passage of Theatricality" *SubStance*, 31, 2/3, 98/99 (2002), 270; Domenico Quaranta, "Video and Digital Media" in *The art of the 20th century: 1969-1999: neo avant-gardes, postmodern and global art*, 253-283, *The art of the 20th century: protagonists, movements and themes of art from 1900 to the present day*, 4 (Milaan: Skira, 2009), 273; Robert Violette, ed. en Bill Viola, *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty house. Writings 1973-1994* (Londen: Thames & Hudson - Anthony d'Offay Gallery, 2015), 244-245, 250.

in elk detail. Maar vooral de vertraging doet het beeld ervaren als deel van een ‘andere’ werkelijkheid. In *Martyrs* is het procedé van vertraging niet van toepassing. In de tweede groep van werken knoopt Viola aan bij een iconografie uit de vroege Vlaamse en Italiaanse schilderkunst, meer specifiek bij een beeldgebruik en een gebruikscontext. Ook hier heeft hij vooral interesse in de kracht van religieuze voorstellingen en de devotieschilderkunst. Viola ziet zichzelf als onderdeel van een lange traditie waarin men kunst maakt. Een traditie waarin zowel zijn eigen culturele achtergrond vervat zit als de laat twintigste eeuwse omarming van de oosterse cultuur, als zelfs het negentiende eeuwse Franse model van de postacademische avant-garde en de verwerping van traditie. Wat betreft het triptiek, een veelvoorkomende opstelling in het oeuvre van Viola, is hij geïnteresseerd in de referentie aan de Europese, Christelijke traditie ervan. Naast referenties aan de klassieke mythologie en oude meesters uit de Vlaamse en Italiaanse schilderkunst verwijst Viola ook naar het Westers mysticisme, het Oosterse Soefisme en de zen-filosofie. Wat Viola’s werk zo sterk maakt, is de onpersoonlijke, ‘abstracte’ emotie en sympathie die hij isoleert en esthetiseert.<sup>122</sup> Die elementen zijn wel zeer duidelijk aanwezig in de casestudie en worden in de volgende paragraaf verder besproken. Viola’s interesse in verschillende beeldsystemen uit verschillende culturen over de hele wereld vloeit voort uit zijn zoektocht naar het beeld dat geen beeld is. Religieuze kunst benadert die stelling het meest omwille van het symbolisch karakter. Viola gaat opzoek naar beelden als artefacten of als resultaten van iets. Een beeld dat geen beeld op zich is, vereist een andere aanpak dan beelden die men produceert omwille van de visuele appreciatie. Een onderdeel van die andere aanpak is het ‘lezen’ van die beelden of een andere vorm van observatie om informatie uit het beeld te halen.<sup>123</sup> Dat geldt ook voor *Martyrs*, de achterliggende boodschap is niet meteen duidelijk bij het kijken naar de schermen. In *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty house. Writings 1973-1994* vertelt Viola het volgende verhaal:

*“On a mountainside one afternoon about 2500 years ago, the historical Buddha, Shakyamuni, delivered what has come to be known as the ‘silent sermon’. He was offered a yellow flower and was asked to preach the Law to a large congregation of his followers assembled there. Shakyamuni held out the flower in his hand before the group. There was a hushed silence as the people waited for him to speak. They waited and*

---

<sup>122</sup> Bart Verschaffel, “Tot tranen bewogen. Over emoties, retoriek en Bill Viola” in *Onheil, pijn, bloed. Voorstellingen van lijden*, 121-142, uitg. door Marc Verminck (Gent: A&S/Books, 2008), 125-129, 136; Quaranta, *The art of the 20th century: 1969-1999 : neo avant-gardes, postmodern and global art*, 273; Violette en Viola, *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty house. Writings 1973-1994*, 244-245, 250.

<sup>123</sup> Violette en Viola, *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty house. Writings 1973-1994*, 85.

*waited, but he remained silent, firmly holding up the flower. Shakyamuni's gaze caught the eye of his foremost disciple, Maha Kashyapa, who smiled broadly in recognition. With the exception of Maha Kashyapa, no one could understand what the Buddha meant.*"<sup>124</sup>

Voorgaand verhaal wordt voornamelijk bij de Zen Boeddhisten overgedragen van generatie op generatie en wordt gekoesterd door Bill Viola omdat het verhaal een voorbeeld is van het onmiddellijk begrijpen via de ervaring. Het illustreert de kracht van het beeld.<sup>125</sup> Dat is wat er zich ook afspeelt in de Sint-Michiel en Sint-Goedelekathedraal in Brussel. De vastberadenheid, volharding, lijdzaamheid en opoffering van de martelaren is iets wat voor de eenentwintigste eeuwse mens vaak naar de achtergrond verschuift. De scènes op de vier schermen helpen de toeschouwer daar weer aan denken. Voor Viola moeten zijn beelden communiceren. Tijdens zijn verblijf in Firenze in de vroege jaren zeventig had hij zijn eerste onbewuste ervaring met kunst gerelateerd aan het lichaam. De publieke sculpturen en schilderijen verwerkt in de architectuur van kerken in de oude Renaissance stad vormen een soort van installatie voor Viola. Een fysieke, ruimtelijke, totale ervaring waarbij een groot deel van de beelden ontworpen zijn om te communiceren. Die totaalbeleving die Viola nog steeds tracht te evenaren in zijn werken, en ook in *Martyrs*, heeft dus zijn oorsprong in zijn Europeseis.<sup>126</sup>

#### 4.2. *Martyrs*

In de linkerzijbeuk van de Sint-Michiel en Sint-Goedelekathedraal in Brussel pronkt het hedendaags altaarstuk van Bill Viola. Gedurende zeven minuten ondergaan vier martelaren de onoverwinnelijke kracht van de natuur, verbeeld via de elementen aarde, lucht, vuur en water (cf. titel) (afb. 39). De eerste martelaar, een man, wordt begraven onder het zand. De tweede martelaar, een vrouw, is met haar handen en voeten vastgebonden en wappert als een vlag in de wind. De derde mannelijke martelaar zit in een stoel en is gehuld in vlammen. De laatste martelaar, ook een man, hangt aan de voeten vastgebonden ondersteboven in een stortbui. Eerst wordt elke martelaar in een staat van stilstand getoond, een rustpunt voor het lijden (afb. 40). Gaandeweg komt hun lijdensweg op gang. De aarde stuift op, de wind raast, de vlammen flakkeren op en het water stort naar beneden. Ondanks de erbarmelijke omstandigheden blijven de martelaren kalm en emotioneel. Wat ze ook zouden doen, het verandert niets aan hun lot.

---

<sup>124</sup> Violette en Viola, *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty house. Writings 1973-1994*, 121.

<sup>125</sup> Violette en Viola, *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty house. Writings 1973-1994*, 121; Ziad Elmarsafy/الامر صد في زيد/اد، "Adapting Sufism to Video Art. Bill Viola and the Sacred/بات"، *Alif; Journal of Comparative Poetics* 28 (2008): 129-131.

<sup>126</sup> Violette en Viola, *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty house. Writings 1973-1994*, 241.

Vervolgens komen de donkerste momenten van de martelaren in beeld om tot slot via het lijden en de dood aan te komen in het licht waarmee de video afsluit (afb. 41). De opstelling in een kathedraal geeft een extra dimensie aan de video. Het religieuze motief aanwezig in het werk refereert aan de tentoonstellingsruimte. Het glasraam dat boven de video-installatie pronkt, laat haast letterlijk het licht schijnen waarin de vier martelaren in de video verdwijnen. De sereniteit en stilte in de kathedraal komt overeen met de houding van de martelaren. Wat ze ook moeten doorstaan om het martelaarschap te volbrengen, hun expressie blijft neutraal. Die kille blikken zorgen bij de toeschouwer voor een bevreemdend gevoel. Hoewel de video de nodige dramatiek uitstraalt door het gebruik van effecten en een hevig kleurcontrast vermijden de martelaren alle nodige drama. Geen roep om hulp of geschreeuw van pijn, maar vier mensen die hun lot ondergaan. Het zijn daarentegen de toeschouwers die de neiging hebben om actie te ondernemen. Die fysieke ervaring tijdens en na het bekijken van de video is een van de doelstellingen van Viola. De toeschouwer moet het werk ontvangen en ervaren met het hele lichaam, niet alleen met het verstand of met de ogen. Als getuigen van hun daden worden wij deel van het martelaarschap.<sup>127</sup> Dat is wat Bart Verschaffel in zijn boek bedoelt met onpersoonlijke, ‘abstracte’ emotie en sympathie (cf. supra). De man in de vuurzee, alsook de andere drie, ondergaat de grootste angst en pijn in de ogen van de toeschouwer maar in de video staat hij symbool voor de universele martelaar. Moed en doorzettingsvermogen doen hem erin slagen de handeling te voltooien.

Volgens Bill Viola ontstaan zijn werken niet in musea en galleries of op televisie, zelfs niet in het videoscherm zelf maar in het hoofd van de toeschouwer. Meer nog, alleen daar kan het werk bestaan omdat Viola het element ‘tijd’ volledig benut. Wanneer een video in de tijd wordt vastgevroren blijft er een enkelvoudig beeld over, geïsoleerd van enige context, een verwaarloosd beeld. Tijdens de normale presentatie van de video kan de toeschouwer enkel beeld per beeld ervaren. Men kan nooit het geheel in één moment beleven. Net die paradox geeft video zijn dynamisch karakter als onderdeel van het menselijk bewustzijn. Tijdens de presentatie ziet de toeschouwer het fragment beeld per beeld. Achteraf vormen die beelden een geheel in het hoofd van de toeschouwer. Het feit dat de personages in *Martyrs* geen emotie uiten, dringt pas door na het bekijken van de volledige video. Tijdens het kijken zelf gaat de aandacht voornamelijk uit naar de effecten. Verder zegt Viola ook dat wanneer we met tijd

---

<sup>127</sup> Murray, “Digital Baroque: Via Viola or the Passage of Theatricality” *SubStance*, 31, 2/3, 98/99 (2002): 273-275; Violette en Viola, *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty house. Writings 1973-1994*, 265-266.

werken zowel het eerst moment van inzicht als het laatste moment even belangrijk zijn. De tijd van een onafgewerkte gedacht is de aanzet van alle inzicht.<sup>128</sup>

De locatie van presenteren is uiteraard bepalend voor het eindresultaat van het werk. De keuze voor de Sint-Michiël en Sint-Goedelekathedraal was doelbewust. Het thema van het werk en de locatie waren rechtstreeks aan elkaar gelinkt.

### *Sint-Michiël en Sint-Goedele*

Reeds in de Merovingische periode (5<sup>de</sup>-8<sup>ste</sup> eeuw) stond er een bescheiden kerkje op de plaats waar thans de kathedraal verrijst. Dat heiligdom, toegewijd aan de aartsengel Michael, was de oudste parochiekerk van Brussel, indertijd Bruocsella genaamd. In 1047 liet Lambert II van Leuven (992/995-1054), bijgenaamd Balderik, de relieken van Sint-Goedele vanuit zijn slotkapel op het Sint-Gorikseiland overbrengen naar de Sint-Michiëlskerk in de bovenstad, en stichtte hij er een college van twaalf kanunniken. De graaf van Leuven verhief zo de bescheiden parochiekerk van het Merovingische dorp tot een landsheerlijke kapittelkerk. Die was vanaf dat moment toegewijd aan Sint-Michiël en Sint-Goedele. In 1962 kreeg de kerk de rang van kathedraal.<sup>129</sup>

De glasramen in de kathedraal beelden de *Geschiedenis van het Heilig Sacrament van het Mirakel* uit en bevinden zich op de vijftien kapelvensters in de zijbeuken. Jean-Baptiste Capronnier (1814-1891) voerde de vijftien werken uit tussen 1857 en 1870 naar de ontwerpen en kartons van de Belgische schilder Charles De Groux (1825-1870). De scène van de legende neemt het centrale deel van het glasraam in beslag, afwisselend op twee en vier lancetbogen. Eronder staan de patroonheiligen van de schenkers in afzonderlijke nissen. Onderaan het glasraam bevinden zich wapenschilden omgeven door panelen met opdrachten. Het glasraam dat zich boven de video-installatie van Bill Viola bevindt, beeldt de processie uit waaraan Maria van Hongarije, landvoogdes van de Nederlanden, in 1529 aan deelneemt. De priester die de processie leidt, draagt het heilig sacrament.<sup>130</sup>

De heilige Goedele, ook wel bekend onder de naam Goele, Guda, Gouda, Gudule en Ergoule, is de beschermvrouw van de stad Brussel. Zij stierf omstreeks 712. Haar feestdag wordt gevierd

---

<sup>128</sup> Violette en Viola, *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty house. Writings 1973-1994*, 265-266, 173, 252.

<sup>129</sup> Guido Jan Bral en Jan Robert, *De kathedraal van Sint-Michiël en Sint-Goedele* (Tielt: Lannoo, 2000), 14-15; <http://www.cathedralestmichel.be/>, laatst geraadpleegd op 28/7/16; <http://www.cathedralisbruxellensis.be/nl/geschiedenis>, laatst geraadpleegd op 28/7/16.

<sup>130</sup> Bral en Robert, *De kathedraal van Sint-Michiël en Sint-Goedele*, 203-205.



op 8 januari. Volgens haar legende blies de duivel de kaars uit die ze in haar handen had toen ze op weg was naar de kerk. Zij bad om licht en een engel kwam de kaars weer aansteken. Haar individueel attribuut is een boek met een kaars. Verder kan zij nog voorgesteld worden met een duivel die aan een lantaarn hangt, een wijwaterketel met borstel of met een blaasbalg.<sup>131</sup>

Sint-Michiel, beter bekend als de heilige Michaël of de aartsengel Michaël, wordt uitgebeeld als krijgsman omdat hij de duivel overwon. De Joodse gemeenschap ziet hem als beschermheer van Israël, de Christenen beschouwen hem als kerkbeschermer. Door de eeuwen heen is hij onze beschermheer tegen de valkuilen en valstrikken van de duivel geworden en gezagvoerder van het almachtige. Hij draagt een lang kleed en bodestaf en leidt de doden het eeuwig leven binnen. Hij weegt de zielen; die gewogen zijn en te licht bevonden, gaan naar de hel en de anderen naar de hemel. Een typisch lichaamskenmerk van Michaël zijn de vleugels. Zijn feestdag vindt plaats op 8 mei.<sup>132</sup>

#### De vier elementen

De vier elementen (cf. titel) worden in Viola's video samen met de vier martelaren uitgebeeld. Zijn voorkeur voor symboliek, metaforen en de grote thema's van het menselijk bestaan (bv. leven, dood en geboorte) vloeien voort uit zijn interesse voor niet-westerse geloofspraktijken zoals het Hindoeïsme, Boeddhisme en hoofdzakelijk het Soefisme. Hoewel het Soefisme behoort tot de mystieke dimensie van de Islam kwam Viola hiermee in aanraking tijdens zijn reis naar Japan in 1980. In zijn oeuvre zijn er tal van allusies te vinden naar verschillende religieuze tradities, maar het Soefisme is het meest frequent aanwezig.<sup>133</sup>

Elementen (de vier elementen) zijn de stoffen of krachten waartoe volgens oude filosofische en religieuze concepten alles op aarde te herleiden is. In de Griekse oudheid erkende men vier elementen, net zoals in het Boeddhisme. In de Hindoeïstische filosofie en Chinese astrologie zijn er vijf oerelementen aanwezig. De vier elementen die gekend zijn in de westerse wereld en ook uitgebeeld worden in de video hebben naast referentiepunten en overeenkomsten ook elk hun eigen symboliek. In de Klassieke Oudheid maakte men het onderscheid tussen twee primaire kwaliteiten, 'stoicheia': de actieve en de passieve, tegenhangers van de Oost-Aziatische Yin en Yang. De actieve categorie bevat droog en nat, de passieve categorie bestaat

---

<sup>131</sup> Bernard Noël, *Dictionnaire historique des saints* (Parijs: Société d'édition de dictionnaires et encyclopédies, 1964), 185; Cor Engelen, Mieke Marx en Stefan Kellens, *Middeleeuws erfgoed: beelden voor namen, namen voor beelden*, tent. cat., Hoogstraten, Instituut Spijker (Leuven: Van der Poorten, 1993), 50; Karl Künstle, *Ikongrafie der christlichen Kunst*, *Ikongrafie der Heiligen*, 2 (Freiburg: Herder, 1926-1928), 288.

<sup>132</sup> Noël, *Dictionnaire historique des saints*, 277; Engelen, Marx en Kellens, *Middeleeuws erfgoed: beelden voor namen, namen voor beelden*, 90.

<sup>133</sup> Ziad Elmarsafy, "Adapting Sufism to Video Art Bill Viola and the Sacred", 133-134.

uit koud en warm. De combinatie van die vier subcategorieën resulteert in de vier eigenlijke elementen: aarde (droog en koud), vuur (droog en warm), lucht (nat en warm) en water (nat en koud). Die samenstellingen leiden tot een aantal analogieën die frequent symbolisch worden uitgebeeld in de werken van Bill Viola.<sup>134</sup>

De aarde refereert aan de herfst, zwarte gal, de milt, de kleur van lood en een melancholische stemming. Mythes over het ontstaan van de wereld zien het begin van de aarde soms als een reproductieve daad waarbij de aarde werd bevrucht door de hemel. Vandaar dat theosofen de aarde soms vergelijken met de baarmoeder. Maar de aarde is niet alleen de baarmoeder waaruit alle leven ontstaat, ze is ook het graf waarnaar alles terugkeert. Die symbolische vergelijking eindigt zelfs met een referentie aan 'The Great Mother'. Lucht staat symbool voor de lente, bloed, het hart, felle kleuren en een optimistisch karakter. Daarnaast wordt lucht symbolisch gerelateerd aan wind en adem. Een fijn materieel, intermediair gebied tussen het aardse en het spirituele rijk. Soms wordt het zelfs gezien als symbool voor de ziel of geest, onzichtbaar voor het oog en toch merkbaar in zijn werking. Van de vier elementen heeft water het grootste, en meest complexe spectrum van betekenissen. Water correspondeert met de winter, de maan, de zee, de regen, slijm, de hersenen, de kleur wit en een flegmatisch temperament. Als vormloze massa symboliseert het de overvloed van mogelijkheden van alles wat bestaat, de *materia prima*. Als gevolg hiervan is het element water in talloze ontstaansmythes aanwezig. Daarnaast staat het bij veel volkeren ook symbool voor emotionele en spirituele reiniging en vernieuwing. Naast water als de bron van nieuw leven heeft dit element ook een negatief symbolisch karakter, namelijk de destructieve kracht zoals een zondvloed. Vuur ten slotte verwijst naar de zomer, licht, bliksem, bloed, geelzucht, de lever, de kleur van vuur, heiligdom, zuiverend, vernieuwend en een opvliegend karakter. De kracht van destructie, vaak geassocieerd met vuur, wordt frequent geïnterpreteerd als een hergeboorte op een hoger niveau, denk onder meer aan crematie. In de Bijbel zijn er talloze passages waarin God of het goddelijke symbolisch wordt voorgesteld als vuur. De mythes van sommige volkeren spreken over het stelen van het vuur, wat vaak geïnterpreteerd wordt als heiligenschennis. In de Griekse natuurfilosofie vat men het vuur op als het begin van alles of als een bepaald fenomeen dat in relatie staat met de symbolen

---

<sup>134</sup> Hans Biedermann, *Dictionary of Symbolism. Cultural Icons and the Meanings behind Them*, vertaald door James Hulbert (New York: Meridian Books, 1994), 114-115.

oorlog, slechtheid, Hades, hel of de goddelijke toorn. Als laatste wordt in vele culturen de productie van vuur door wrijving geassocieerd met seksualiteit.<sup>135</sup>

De verwijzingen naar lichaamsdelen zoals de milt, de hersenen, de lever en bloed en persoonlijkheidstypes zoals een optimistisch of opvliegend persoon dateert uit de Klassieke Oudheid, waarin men genezingsprocessen linkte aan de vier elementen. Men trachtte de elementen in harmonie te brengen zodat de patiënt kon genezen.<sup>136</sup> Plato koppelt in zijn *Timaeus* de symbolische betekenissen van de vier elementen aan geometrische vormen. De aarde wordt gelinkt aan het vierkant omdat dat het meest onbeweegbare element is. Water wordt toegekend aan een van de resterende vormen die het minst beweegbaar is, de icosaeëder of regelmatig twintigvlak (een ruimtelijke figuur met twintig gelijkzijdige en congruente driehoekige vlakken). Het meest beweegbare element, vuur, koppelt hij aan een driehoekig viervlak. Lucht verwijst ten slotte naar een octaëder (een regelmatig achthoekig vlak). Tegenwoordig worden in de lessen yoga en meditatie de vier elementen gecombineerd met theosofische symbolen. De aarde wordt afgebeeld als een geel vierkant, water als een liggende, zilveren halve maan, vuur wordt gesymboliseerd door een rode driehoek en een lichtblauwe ovaal representeert de lucht.<sup>137</sup>

De reden waarom Viola naar mystieke religieuze tradities grijpt, is omdat hij vroeger de essentie van de visie van andere kunstenaars miste, hij ging op zoek naar de connectie met een dieper niveau uit het menselijk leven. Hij werd zich bewust van het bestaan van een gevestigde parallel, een alternatieve geschiedenis die doorheen de traditionele religieuze geschiedenis loopt. Zijn aantrekkingskracht tot het mysticisme en de tegengestelde levensvisie van oosters en westers denken, openen voor hem de ware natuur van een kunstwerk. De grootste invloed die het Soefisme uitoefent op zijn praktijk is het gevoel van onwetendheid, twijfel en verloren zijn. Zijn meest bekende en grootste werken ontstonden naar eigen zeggen uit het 'niet weten waar hij mee bezig was' en tegelijkertijd realiseerde hij ze toch. Dat is de kracht wanneer we in het ondiepe springen en niet weten wanneer we de bodem zullen raken.<sup>138</sup> Die gedachtegang sluit ook aan bij de ervaring van zijn werk. *Martyrs* laat de toeschouwer achter met veel stof tot nadenken, met de essentie van het leven uitgebeeld door de vier martelaren.

---

<sup>135</sup> Biedermann, *Dictionary of Symbolism. Cultural Icons and the Meanings behind Them*, 114-115; Udo Becker, *The Continuum Encyclopedia of Symbols*, vertaald door Lance W. Garmer (New York: Continuum, 2000), 12, 92-93, 112-113, 322-323; – *Symbole*, Herder Lexikon, 4de uitg., (Freiburg: Herder, 1978), 45, 51, 105, 179.

<sup>136</sup> Biedermann, *Dictionary of Symbolism. Cultural Icons and the Meanings behind Them*, 114-115.

<sup>137</sup> Biedermann, *Dictionary of Symbolism. Cultural Icons and the Meanings behind Them*, 114-115; John A. Black, *The Four Elements in Plato's Timaeus* (Lewiston: Mellen, 2000), 5-6.

<sup>138</sup> Violette en Viola, *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty house. Writings 1973-1994*, 246, 250.

### 4.3. Tussen beeld en tekst

Het grootste deel van Bill Viola's video's refereert aan kunst uit het verleden, zij het naar formaat, thema, expressie of functie. Hierdoor gebruikt en transformeert Viola ook iconografische motieven, in het geval van *Martyrs* de motieven van de martelaar, lijden, opoffering, geloof en de dood. Dat heeft tot gevolg dat hij beelden creëert die zich bevinden tussen andere beelden en die de perceptie en het inzicht van oude kunst vandaag de dag veranderen. Het probleem van die 'beelden tussen beelden' heeft ook betrekking op de relatie tussen tekst en beeld. Zoals eerder aangehaald wil hij niet alleen een fysieke ervaring teweeg brengen bij de toeschouwer maar wil hij ook communiceren via zijn beelden.<sup>139</sup> Maar kan een beeld betekenis schepen zonder verwantschap van een tekstuele uitleg? Die vraag werd al door veel twintigste eeuwse kunsthistorici en filosofen neergeschreven, o.a. door de kunsthistoricus Erwin Panofsky (1892-1968), de filosoof en historicus Martin Jay (1944), de kunsthistoricus en -theoreticus W.J.T. Mitchell (1942), de kunsthistoricus en filosoof Gottfried Boehm (1942) en ook door Aby Warburg (1866-1929). Met die laatste kunsthistoricus en antropoloog maakt Magdalena Nowak in *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture* een interessante vergelijking tussen Aby Warburgs 'Mnemosyne Atlas' en de videokunst van Bill Viola.<sup>140</sup>

De zoektocht naar empathie en pathetische gebaren in de videokunst van Bill Viola kan dus vergeleken en beter begrepen worden in het kader van de Mnemosyne Atlas. Die atlas was het laatste en grootste project van de Duitse cultuurwetenschapper Aby Warburg en dateert uit de periode 1924-1929. Met zijn visuele, metaforische encyclopedie trachtte Aby Warburg het geheugen, de verbeelding en het begrijpen over het doorleven van de Antieke Oudheid aan te wakkeren bij de toeschouwer. Warburg transformeert de cartografische en wetenschappelijke betekenis van een atlas in een dynamische denkruimte, 'ein Denkraum'. De kunsthistorische en kosmografische beelden in zijn atlas tonen hoe subjectieve en objectieve krachten de Westerse cultuur hebben geschapen. Mnemosyne staat tevens voor de godin die alle dingen een naam gaf en ze is ook de moeder van de muzen. De naam van de atlas verbindt dus de notie van inspiratie (muzen) met het benoemen en uitdrukken van de betekenis van beelden. De atlas bestaat uit 79 onafgewerkte zwarte panelen bedekt met fotografische reproducties van kunstwerken en andere

---

<sup>139</sup> Magdalena Nowak, 'Bill Viola's Synthetic Atlases' in *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture* (Leuven: Leuven University Press, 2013), 79-80; Murray, "Digital Baroque: Via Viola or the Passage of Theatricality" *SubStance*, 31, 2/3, 98/99 (2002): 273-275.

<sup>140</sup> Nowak, 'Bill Viola's Synthetic Atlases' in *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture* (Leuven: Leuven University Press, 2013), 79-96.

artefacten van de antieke periode tot de moderne tijd (afb. 42). De panelen zijn gegroepeerd volgens de ‘pathos formulae’ of ‘Pathosformel’. De Pathosformel is een reeks van afbeeldingen van gebaren en expressies in de kunst en de beeldcultuur om emoties te uiten. Doorheen de geschiedenis werden die overgeleverd door kunstenaars en andere gebruikers ervan. Aan de hand van die Pathosformel ging Aby Warburg opzoek naar de overleving van antieke formules in de Renaissance en de moderne periode, niet alleen in ‘hoge’ kunst maar ook in artefacten uit de popcultuur zoals bijvoorbeeld in postzegels en kranten.<sup>141</sup>

Zowel Bill Viola als Aby Warburg gebruiken de kunstgeschiedenis en de beeldcultuur op een anachronistische manier waarbij ze een beeld samenstellen uit verschillende beelden uit verschillende periodes met als gemeenschappelijke factor de emotie. Daarnaast is ook de analyse van de perceptie van de toeschouwer bij beide heren hetzelfde, de totaalbeleving van hun beelden ervaren en een denkruimte creëren. Hoewel de methode resulteert in een verschillende presentatievorm, videokunst en beeldatlassen, maken beide gebruik van *inter-images* (beelden tussen beelden). In de atlas van Warburg is er zelfs sprake van een tweerichtingsverkeer tussen de beelden. Enerzijds communiceren de beelden als iconografische motieven en hun betekenis op zich. Anderzijds zijn de bewegingen tussen de verschillende beelden zonder enige tussenkomst van taal ook begrijpelijk. De band tussen de beelden in de Mnemosyne Atlas bereikt dus een niveau waarin er geen tekst meer nodig is om kennis te communiceren. Magdalena Nowak suggereert vervolgens dat Bill Viola het methodologisch onderzoek van Aby Warburg voortzet in de terugkeer van oude empathische formules in de hedendaagse videokunst. Naast de herinterpretatie van oude schilderkunst en de voorzetting van de pathos formulae voegt Bill Viola nog een laatste factor toe aan zijn videokunst: tijd. Emoties en hun kunsthistorische interpretaties veranderen in de tijd. Het nieuwe medium, film, creëert een adequaat beeld daarvan. Maar dat beeld blijft hangen tussen schilderkunst en video doordat Viola geen narratief tracht te vormen. Het beeld bevindt zich tussen twee media en verandert heel langzaam zodat het iconografisch motief van het ene naar het andere beeld verschuift.<sup>142</sup> Het gebruik van Aby Warburgs methodologie is ook van toepassing op *Martyrs*. Het uitbeelden van martelaren en de vier elementen is al eeuwen oud in onze beeldcultuur. De beelden die Viola gebruikt zijn zeker niet nieuw maar de presentatievorm uiteraard wel.

---

<sup>141</sup> Barbara Baert, *Nymph: motif, phantom, affect: a contribution to the study of Aby Warburg (1866-1929)*, Studies in iconology, 1 (Leuven: Peeters, 2014), 9, 21-22, 27; Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: an Intellectual Biography*. Gombrich, E.H.; with a Memoir on The History of the Library by F. Saxl (Londen: University of Londen, 1970), 177-181, 283; Nowak, *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture*, 81; <http://warburg.library.cornell.edu/about>, laatst geraadpleegd op 13/7/16.

<sup>142</sup> Magdalena Nowak, *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture*, 82-83, 86-87.

## Besluit

De monsters en martelaren van de eenentwintigste eeuw vormen het vertrekpunt van deze masterproef. Via verschillende media komen wij dagelijks in aanraking met beide, zij het letterlijk of figuurlijk. Ook de hedendaagse kunstwereld is bekend met die twee verschijnselen. Kunstenaars putten inspiratie uit dit eeuwenoude motief of maken gebruik van een concrete gebeurtenis of situatie als uitgangspunt voor hun werk. Ook in de actuele videokunst is het motief aanwezig en de relevantie van die thematiek wordt elke dag weer bevestigd door de vele nieuwspunten op tv en in de krant tijdens de periode van mijn schrijven. Op 14 juli reed, tijdens een groot vuurwerk ter ere van de nationale feestdag in Frankrijk, een vrachtwagen in op een grote menigte in Nice. De balans ligt op 84 doden en 200 gewonden. De terreurgroep IS heeft de daad opgeëist. Op 26 juli, anderhalve week na de aanslag in Nice, wordt een priester vermoord in het Franse dorpje Saint-Etienne-du-Rouvray. Tijdens de misviering werd hij gegijzeld door twee mannen, aanhangers van IS. De rassenongelijkheid en het daarmee gepaarde politiegeweld in de Verenigde Staten van Amerika haalt wekelijks de hoofdpunten in het journaal. De krantenkop “10.000 Indiase gastarbeiders verhongeren in Saudi-Arabië” is een laatste voorbeeld dat de spreekwoordelijke emmer haast doet overlopen. Die gebeurtenissen in combinatie met de begrippen monsters en martelaren doen meteen al enkele hersenspinsels ontstaan. En hoewel heus niet alle kunstenaars gebruik maken van de actualiteit om het motief naar voren te schuiven, brengt het ons vaak naar een recente gebeurtenis of situatie.

Deze masterproef belicht vier videokunstwerken uit het afgelopen decennium. Via een artistieke praktijk trachten de kunstenaars een nieuw licht te werpen op een bepaalde toestand of een bepaalde gebeurtenis. De vier casestudies hebben tot doel de relevantie van hun thematiek – *monsters en martelaren* – aan te tonen in de actuele videokunst. De vier verschillende artistieke praktijken variëren zowel in methodologie als in presentatievorm.

Hoofdstuk één geeft een analyse van de eerste casestudie, *Lili* (2015), van de Belgische kunstenares en antropologe An. van Dienderen. Deze kunstdocu, die het resultaat is van een antropologisch en visueel etnografisch onderzoek, belicht zowel het motief van het monster als de martelaar op een metaforische manier. De video maakt deel uit van CONTOUR 7, de biënnale voor bewegend beeld in Mechelen en valt onder het luik *Monsters, Martelaren & Media*. In dat gedeelte van de expo gaat het over de relatie tussen monsters en martelaren in de actuele en oude media. Het verschil tussen beide motieven wordt troebel zodra ze in de molen

van de massamedia terecht komen. An. van Dienderen heeft een duidelijke vraag voor de toeschouwer na afloop van de video: “Wie is het monster en wie is de martelaar in *Lili*?” De video gaat over een meisje met de naam Lili die in een televisiestudio werkt. Ze wordt er gevraagd om dienst te doen als china girl. China girls zijn vrouwen met een perfect Kaukasische huid die naast een kleurenkaart worden gefilmd om zo de kleurenbalans van de camera op punt te stellen. Acteertalent is geen vereiste, het enige wat van hen verwacht wordt, is dat ze een perfecte blanke huid hebben, wit als porselein (cf. ‘china’). Andere huidtypes, die niet aan die norm voldoen worden uitgesloten. Zo ontstaat er automatisch de andere, die ofwel de superieure china girl kan zijn ofwel een uitgesloten huidtype. An van. Dienderen onderzoekt het vermoedelijk neutraal karakter van de china girl in haar film/documentaire *Lili*. Het wordt duidelijk dat de technologie die men gebruikt in de film- en televisiewereld een racistische kant heeft. Enkel een blanke huid is geschikt om de kleuren van de camera te kalibreren en te corrigeren. Een donkerdere huidtint zou als gevolg een groene schijn krijgen. Daarnaast toont An van. Dienderen ook aan dat de meisjes ingezet worden als testproduct om vervolgens weggeknipt te worden. De china girls zijn enkel bekend achter de schermen, in het eindproduct zijn zij niet meer aanwezig. Dat alles wordt uitvoerig verteld door een mannelijke voice-over die op subjectieve wijze zijn ervaring met een china girl vertelt. Op metaforische wijze is het medium film het monster en zijn de china girls de martelaren die de handeling ondergaan. De laatste paragraaf van dit hoofdstuk schets een ruimere context waarin *Lili* zich bevindt: de ‘sensory’ en ‘ethnographic turn’.

Hoofdstuk twee belicht de video van de Italiaanse kunstenaar Michael Fliri, *I pray I’m a false prophet* (2015). Dit kunstwerk maakte ook deel uit van CONTOUR 7. De video wordt in de media omschreven als een opvoering van ‘hedendaags martelaarschap’ waarbij onthoofding wordt ingeruild voor het maken van een masker. De vraag die hierbij kan gesteld worden is echter: “Wat is martelaarschap vandaag de dag nog? Bestaan er nog Christelijke martelaren zoals de levensbeschrijvingen van talloze heiligen het vertellen?” De titel van de video refereert aan een citaat van Thomas More: ‘I pray to God I’m a false prophet’. Naar eigen zeggen wil Fliri hiermee een extra dimensie toevoegen aan zijn video en heeft het citaat geen rechtstreeks verwantschap met de video zelf. Die extra dimensie waar Fliri over spreekt, kan misschien een reflectie over hedendaags martelaarschap inhouden aangezien Thomas More stierf als martelaar. In de video is te zien hoe een persoon een afdruk van zijn gezicht in alginaat en vervolgens in gips maakt. Die handeling wordt in close-up gefilmd, waarbij de onbekende persoon anoniem blijft. Het enige wat zichtbaar is voor de toeschouwer, is zijn achterhoofd,

vervolgens het neerbuigen van het hoofd en tot slot het gelaat in gips waarmee de afdruk gemaakt wordt en het tot stand gekomen masker. De vloeibare materie alginaat en gips liggen voor het afdrukken in een houten mal. Die mal lijkt aan de buitenkant op een masker met monsterlijke trekken. Ondanks de absurditeit en bevreemding in de video straalt die pure esthetica uit, een van de einddoelstellingen van Fliri. De begrippen ‘transformatie’ en ‘identiteit’ geven vorm aan de hoofdgedachte in dit werk. Het masker waarachter de protagonist zich kan verbergen, waarmee hij een andere persoonlijkheid kan aannemen (die van een monsters of van de martelaar Thomas More) en waarmee hij tijdelijk kan wegvlugten uit de realiteit.

In hoofdstuk drie komt de essayfilm *The unreliable Narrator* (2014) van Karen Mirza en Brad Butler aan bod. Dit Brits kunstenaarsduo belicht het motief van monsters en martelaren op een kritische wijze. De vraag die centraal staat tijdens het bekijken van de video is: “Hoe kunnen we terreur in beeld brengen?” De representatie van de andere en interpretatiemogelijkheden van mediabeelden domineren het intellectuele denkspel in hun filmessay. De video-installatie bestaat uit beelden van de aanslagen in Bombay op 26 en 29 november 2008, uitgevoerd door de terroristische organisatie Lashkar-e-Taiba. De toeschouwer ziet de gemonteerde beelden vanuit het perspectief van de terroristen, alsook vanuit het perspectief van een schijnbaar onpartijdige commentator. De video is samengesteld uit beelden van de belegering van CCTV, scènes uit de Bollywood film *The Attacks of 26/11* uit 2013 en conversaties via telefoon tussen de terroristen en hun opdrachtgevers. In de tentoonstelling maken Mirza en Butler gebruik van een onbetrouwbare verteller die misbruik maakt van de kloof tussen fictie en realiteit. De vrouwelijke stem brengt zowel verslag uit van de gebeurtenis als van haar eigen reflecties. Hiermee maakt het kunstenaarsduo de kracht van een verteller, impliciet dan wel expliciet, duidelijk. Na het in beeld brengen van terreur blijft de vraag over “Wie is het monster en wie is de martelaar?”. In de ogen van de toeschouwer voert de terreurorganisatie monsterlijke praktijken uit, maar de terroristen en hun aanhangers zien zichzelf als helden en martelaren voor hun God. De vraag naar goed en kwaad is een ethische kwestie waarvan de dualiteit ook aanwezig is in *The unreliable Narrator*. In het werk zit ook nog een tweede onderzoek verscholen, namelijk de wijze waarop Pakistan in het westen via de media wordt afgebeeld, hoe wij met die media en met de globaal verschillende interpretaties van gebeurtenissen omgaan. De voice-over geeft hier al deels een antwoord op, maar het uiteindelijke antwoord is een denkoefening voor de toeschouwer.



In het laatste hoofdstuk volgt een bespreking van *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr & Water Martyr* (2014) van de Amerikaanse kunstenaar Bill Viola. Na de opstelling in de Saint Paul's Cathedral in Londen, verscheen de installatie in de Sint-Michiël en Sint-Goedele kathedraal in Brussel. In dit hedendaags altaarstuk staat de martelaar samen met de vier elementen op esthetische wijze centraal. Het kunstwerk maakt deel uit van het Klarafestival, dit jaar in samenwerking met BOZAR. Vier martelaren worden vertoond op vier grote plasmascermen. Ze ondergaan de onoverwinnelijke krachten van de natuur, uitgebeeld door de vier elementen: aarde, lucht, vuur en water. De video raakt aan de mysteries van het menselijk bestaan – dood, lijden en opoffering en maakt van de toeschouwer een passieve martelaar. Het martelaarsidee leidde Viola af van de oorspronkelijke Griekse betekenis van het woord martelaar, wat zoveel betekent als 'getuige'. De thematiek van *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr and Water Martyr* sluit aan bij het overkoepelende thema van het Klarafestival, dit jaar in het teken van passie en compassie, lijden en medelijden. De martelaar als iconografisch thema is alom aanwezig in de kunstgeschiedenis maar de presentatiewijze is volledig nieuw. Niet alleen de combinatie van martelaren met de vier elementen en het gebruik van het medium film is nieuw, maar vooral de opstelling in een kathedraal geeft een extra dimensie aan het werk. Bill Viola bewijst dat het motief van martelaren niet altijd aan een concrete gebeurtenis gekoppeld moet worden. Het universele thema straalt even veel kracht uit als de andere casestudies en laat de toeschouwer reflecteren over onder meer het leven, de dood, opoffering, medelijden en het hiernamaals.

De thematiek van *monsters en martelaren* komt op vier verschillende wijzen aan bod in deze masterproef. Eerst en vooral kan er een onderscheid gemaakt worden tussen de video's die het resultaat zijn van een artistiek onderzoek, *Lili* en *The unreliable Narrator* en de video's die trachten het motief van monsters en martelaren op een artistieke wijze te presenteren met het oog op het esthetische aspect, *I pray I'm a false prophet* en *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr and Water Martyr*. Toch is er een verschil merkbaar tussen de twee video's die gepresenteerd worden als onderzoeksresultaat, *Lili* en *The unreliable Narrator*. An van Dienderen maakt gebruik van een waarheidsgetrouwe verteller waarbij af en toe de subjectiviteit en anekdotiek de bovenhand nemen. Karen Mirza en Brad Butler maken ook gebruik van een verteller, maar diens onbetrouwbaarheid, zoals de titel al duidelijk maakt, komt al snel naar boven. De verteller vertelt niet alleen wat er te zien is op de schermen, maar geeft ook eigen reflecties en interpretaties van de gebeurtenissen. Ten tweede maken An van Dienderen, Michael Fliri en Karen Mirza en Brad Butler gebruik van concrete situaties of

gebeurtenissen uit de geschiedenis. Zo achterhaalt van Dienderen de inzet van china girls in de filmgeschiedenis, bestudeert Fliri het leven van Thomas More en blikken Mirza en Butler terug op de aanslagen in Bombay in 2008. Bill Viola daarentegen maakt gebruik van universele motieven en beeldaxioma's uit de geschiedenis en kunstgeschiedenis om zijn boodschap over te brengen. Het derde verschil is waarneembaar in de wijze van productie. De video van van Dienderen neemt de vorm aan van een documentaire die onderdeel uitmaakt van een groter onderzoek. Mirza en Butler gieten hun resultaten in een essayfilm en verwijzen hiermee naar een verwant kunstwerk, *You are The Prime Minister*. Bij Fliri en Viola is de presentatievorm van het meeste belang. Maar de eenvoud en absurditeit van Fliri maken bij Viola plaats voor hevige effecten en een realistische weergave van de martelaren.

Ondank het feit dat de vier kunstenaars het motief van monsters en/of martelaren inzetten om hun boodschap over te brengen zijn er dus duidelijk verschillen waarneembaar. De thematiek wordt in elke casestudie vanuit een andere invalshoek benaderd en krijgt in elk werk een andere einddoelstelling. De waarde van het motief ligt in de referentie aan de actualiteit waardoor situaties in een ander daglicht worden geplaatst.

Deze masterproef is een bijdrage aan het onderzoek naar het motief van monsters en martelaren, zowel in de actuele videokunst als in andere kunsten. Daarnaast kunnen de resultaten het vertrekpunt zijn van een transhistorisch onderzoek naar monsters en martelaren in de kunstgeschiedenis.

## Bijlagen

Bijlage 1: Technische fiche

Bijlage 2: Biografieën kunstenaars

Bijlage 3: Transcriptie voice-over *Lili*

Bijlage 4: Transcriptie voice-over *The unreliable Narrator*

Bijlage 5: Lijst van afbeeldingen

## Bijlage 1: Technische fiche

**A. An van. Dienderen, *Lili*, 2015**

film, geluid, 12'00''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7

Geproduceerd door Elektrischer Schnellseher met de steun van VAT, VRT en Argos,

On & For production, Bella Belli en de Hogeschool Gent

© An van. Dienderen

**B. Michael Fliri, *I pray I'm a false Prophet*, 2015**

Video, geluid, 2'00''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7 met de steun van

Dena Foundation for Contemporary Art en de Culturele dienst van Bolzano, Zuid-

Tirol

© Michael Fliri en Galleria Raffaella Cortese, Milaan

**C. Karen Mirza and Brad Butler, *The Unreliable Narrator*, 2014**

Video, geluid, 2-kanalen video installatie, 16'20''

© Karen Mirza en Brad Butler, Waterside Contemporary, Londen en Galeri NON,

Istanbul

**D. Bill Viola, *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr & Water Martyr*, 2014**

Kleur high-definition video, polyptiek met vier verticale plasmaschermen, 140 x 338 x

10 cm, 7'10''

Gecoproduceerd door BOZAR EXPO en Klarafestival

© Bill Viola en Vanhaerents Art Collection, Brussel

## Bijlage 2: Biografieën



### **An van. Dienderen**

An van. Dienderen (1971) studeerde af in de master Documentaire regie aan de hogeschool Sint-Lukas in Brussel en doceerde in 2004 in Vergelijkende Cultuurwetenschappen aan de universiteit van Gent met het proefschrift: *Production Processes as a Site of Critique. Ethnographic Research into the Mediated Interactions during Documentary (Film)Production*. Documentaire, antropologie en visuele kunst zijn dus de drie velden waarrond An van. Dienderen werkt. Veel van haar documentaires worden internationaal vertoond en wonnen verschillende nationale en internationale prijzen. Ze wordt vertegenwoordigd door Argos, een instituut voor de kunstenaarsfilm- en video. Van. Dienderens werk was onder meer te zien op het Margaret Mead Film and Video festival in New York, FID Marseille, DocFest Sheffield, Belluard Festival in Fribourg, DMZ Korea International Documentary Festival, International Short Film Festival Oberhausen, FIDOCS, Festival Internacional de Documentales de Santiago, International Filmfestival Rotterdam, etc. Met de films *Visitors of the Night* ('98), *Site* ('00), *Tu ne verras pas Verapaz* ('02), *The Ephemerist* ('05) *Patrasche, a Dog of Flanders – Made in Japan* ('08), *Cherry Blossoms* ('12) en *Letter Home* ('15) won ze verschillende (inter)nationale prijzen. *Lili* werd in 2015 genomineerd voor 'Best short film award' op het BFI (British Film Institute) in Londen en in 2016 werd ze geselecteerd voor het FID in Marseille. Daarnaast werd de kunstdocu in 2016 ook vertoond op het European Media Arts Festival in Osnabrück (DE). Naast het regiewerk publiceert An van. Dienderen regelmatig over visuele/performatieve antropologie en is ze docent aan KASK School of Arts in Gent. Zo maakt *Lili* mee deel uit van het onderzoek 'China Girls and the Color Genie. A multichronotopic research' in de vakgroepen 'film, fotografie en drama' en 'autonome kunsten'<sup>143</sup>

Samen met Didier Volckaert richtte ze in 1995 het artistieke productiehuis Elektrischer Schnellseher op waarin ze onder meer verschillende documentaires realiseerde. Deze VZW ondersteunt kunstenaars in de productie, presentatie en promotie van hun filmwerk. De focus

---

<sup>143</sup> <http://www.anvandienderen.net/about/>; laatst geraadpleegd op 24/7/16; <http://www.argosarts.org/artist>; laatst geraadpleegd op 24/7/16; [https://expertise.hogent.be/nl/projects/china-girls-and-the-color-genie-a-multichronotopic-research\(a94af11a-1c26-4843-95bd-ea6e362dd3f6\).html](https://expertise.hogent.be/nl/projects/china-girls-and-the-color-genie-a-multichronotopic-research(a94af11a-1c26-4843-95bd-ea6e362dd3f6).html); laatst geraadpleegd op 24/7/16; <http://www.theaterwetenschappen.ugent.be/AnVanDienderen>; laatst geraadpleegd op 24/7/16.

ligt voornamelijk op experimentele en documentaire films en installaties. Daarnaast geven de leden ook lezingen en workshops over onder andere visuele antropologie, dode media en cinema en media.<sup>144</sup>

Naast Elektrischer Schnellseher is ze ook initiatiefneemster en begeleidster van de Masterclass Sound Image Culture. Sound Image Culture (SIC) is een werkruimte waar kunstenaars, filmmakers en antropologen hun projecten kunnen realiseren. De deelnemers trachten op een kunstzinnige manier een verhaal naar voren te brengen waarbij men de documentaire conventies probeert uit te dagen en te openen naar een beeld en geluid installatie. SIC biedt een programma van elf maanden aan om de deelnemers te ondersteunen in hun project. Een brede waaier van theoretische perspectieven en praktische workshops wordt ingezet om formele en/of ethische vragen tijdens het proces op te lossen op maat van elk individu. De masterclass wordt ondersteund door Argos, Beursschouwburg Brussel, KASK School of Arts en de Pianofabriek.<sup>145</sup>



## Michael Fliri

De Italiaanse kunstenaar Michael Fliri (1978) werd in de Duitstalige regio van de Italiaanse Alpen in Zuid-Tirol geboren. Hij studeerde aan de Accademia di Belle Arti Bologna in Italië en vervolgens aan de Akademie der Bildenden Künste in Munich, Duitsland. Hij vervolgde een filmopleiding aan de New York University in 2005 en een ‘advanced course in visuel arts’ aan de Fondazione Antonio Ratti in Como, Italië. Vandaag de dag woont hij afwisselend in Italië en Oostenrijk. Michael Fliri staat niet alleen bekend om zijn videokunst maar ook om zijn fotografie, sculptuur en live performance.<sup>146</sup>

Zijn werk wordt zowel solo als in groepstentoonstellingen gepresenteerd en is voornamelijk aanwezig in de Europese kunstscène: CONTOUR 7 in Mechelen (*I pray I'm a false prophet*), Fondazione Merz in Turijn, Museion in Bolzano, Mart in Rovereto, Museo Reina Sofia in Madrid, Contemporary Art Center Luigi Pecci in Prato, Biennale Moscow in Moskou, Hangar Biccoca in Milaan en Maison Particulière in Brussel. Hij gaf live performances in prestigieuze

---

<sup>144</sup> <http://www.elektrischerschnellseher.com/xFRA/Totaal.html>, laatst geraadpleegd op 24/7/16; <http://www.anvandienderen.net/about/>, laatst geraadpleegd op 24/7/16.

<sup>145</sup> <http://www.soundimageculture.org/about>, laatst geraadpleegd op 24/7/16; <http://www.anvandienderen.net/about/>, laatst geraadpleegd op 24/7/16.

<sup>146</sup> Cavalluci, *Michael Fliri. Works from 2001 – 2012*, z.p; Ragaglia, *Michael Fliri. Works from 2001 – 2012*, z.p; <http://www.galleriaraffaellacortese.com/artists/michael-fliri/biography.html>, laatst geraadpleegd op 17/5/16.

musea zoals de Kunsthalle in Düsseldorf, Centre Pompidou in Parijs, de Generali Foundation in Wenen en het Ferdinandeum in Innsbruck. Zijn werk bevindt zich zowel in publieke als privé collecties en wordt vertegenwoordigd door Galleria Raffaella Cortese in Milaan. In 2007 won hij ‘Artiest van het jaar’, uitgereikt door de minister van cultuur van Wenen en in 2014 won hij de ZF Art Award in Friedrichshafen.<sup>147</sup>

Transformatie, herhaling, interruptie, vermomming en verkleedpartijen zijn veel voorkomende elementen in Fliri’s werk. De kostuums die hij gebruikt zijn heel belangrijk voor zijn poëtische taal. De maskers die hij opzet, representeren voor Fliri de ervaring van een ander zijn bestaan en openen nieuwe mogelijkheden. Met die maskers kan hij ontsnappen aan de realiteit en de transformatie naar een ander wezen ondergaan, zoals in *Ways around the Urschlamm* (2010). In deze performance transformeert het hoofd van Fliri in acht stappen in de kop van een koe. In zijn performances probeert hij een verhaal te construeren maar blijft het idee altijd centraal, de rest volgt. Om die reden repeteert hij nooit zijn performances of video-opnames. De nieuwsgierigheid naar de reactie van zijn lichaam, wat het zal doen en beslissen, is bepalend voor het eindresultaat. Fliri is dan ook zelf protagonist in zijn performances, en tracht steeds van het absurde het logische te maken.<sup>148</sup>



## **Karen Mirza & Brad Butler**

Het kunstenaarsduo Karen Mirza (1970) en Brad Butler (1970) zijn sinds de late jaren negentig, na hun ontmoeting aan de Royal College of Art in Londen (1992-1995), actief in de Londense kunstscène en daarbuiten. De kunstpraktijken van het duo zijn gebaseerd op onderzoek en zijn multidisciplinair. Hoewel beide een achtergrond hebben in schilderkunst en antropologie resulteert hun werk in verschillende vormen van visueel onderzoek. In dat onderzoek staat de rol van kunst en de kunstenaar als mediator centraal. Doordat ze de rol van de kunstenaar continue in vraag stellen en transformeren stellen ze ook de rol van het publiek in vraag. Hun werk resulteert niet alleen in videokunst maar ook in tekenkunst, installaties, fotografie en performance. Daarnaast publiceren en cureren ze ook.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> <http://www.michaelfliri.com/shows.html>, laatst geraadpleegd op 24/7/16; <http://www.galleriaraffaellacortese.com/artists/michael-fliri/biography.html>, laatst geraadpleegd op 24/7/16.

<sup>148</sup> Cavalluci, *Michael Fliri. Works from 2001 – 2012*, z.p; Ragaglia, *Michael Fliri. Works from 2001 – 2012*, z.p; <http://www.galleriaraffaellacortese.com/artists/michael-fliri/biography.html>, laatst geraadpleegd op 24/7/16.

<sup>149</sup> <http://www.waterside-contemporary.com/artists/mirza-butler/>, laatst geraadpleegd op 1/8/16.

Mirza en Butler zijn reeds dertien jaar actieve figuren op de Londense kunstscène en hebben al wereldwijd tentoongesteld in toonaangevende kunstinstituten. Daarnaast richtte het kunstenaarsduo in 2004 ook ‘no.w.here.’ op, een vzw die filmproductie combineert met kritische reflecties over het creëren van hedendaagse beelden. no.w.here. steunt de productie van artistiek werk, organiseert verscheidene workshops en discussiesessies en cureert performances, filmvertoningen, events, tentoonstellingen en publicaties. Zowel de nationale als internationale projecten onderzoeken politieke en esthetische vragen omtrent het maken van beelden en distributiesystemen. De organisatie werkt samen met zowel grote musea als kleinschalige initiatieven. Recente projecten van no.w.here. zijn onder meer ‘The Cinema of Prayoga’, een vijfjarig durend onderzoek naar Indische experimentele film; ‘Sequence’, een tijdschrift opgericht door kunstenaars over bewegend beeld; ‘Light Reading’, een discussieplatform tussen kunstenaars en publiek en ‘Instruction for Films’, hoe films maken zonder een camera.<sup>150</sup>

De vroege kunstwerken van Mirza en Butler ontstonden uit interesse voor avant-garde films. *Non Places* (1999) is een hedendaagse bewerking van de constructivistische films uit de jaren 1920. *Where a Straight Line Meets a Curve* (2003) haalde dan weer de inspiratie bij het gebruik van resonante frequenties in Alvin Luciers’s *I am Sitting in a Room* (1970). Hun latere en recente projecten zijn voornamelijk beïnvloed door kritieke momenten van verandering, protest of debat. Hun meest recente project is *The Museum of Non Participation* (2007), opgericht om een dialoog te initiëren over de denigrerende westerse blik op Pakistan via de media. Hun doel is om een uitgebreid programma, variërend van workshops, interventies, film en publicaties aan te bieden aan een breed publiek. ‘Doelbewust op zoek naar een dwarsdoorsnede van de bevolking in beide landen om deel te nemen.’ Het bereik van het museum is representatief voor een diversiteit aan meningen, het geeft een stem aan onwaarschijnlijke combinaties van individuen. *The Museum of Non Participation* won de nominatie voor de 2014/15 Artes Mundi 6 Award voor beeldende kunstenaars die zich inzetten voor humanitaire omstandigheden, de sociale werkelijkheid en beleving. Daarnaast ontvingen ze in 2015 ook de Paul Hamlyn Foundation Award for Visual Arts.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> <http://www.no-w-here.org.uk/index.php?cat=0&subcat=main>, laatst geraadpleegd op 24/7/16.

<sup>151</sup> <http://www.waterside-contemporary.com/artists/mirza-butler/>, laatst geraadpleegd op 1/8/16; <http://www.museumofnonparticipation.org/information.php>, laatst geraadpleegd op 1/8/16.





## Bill Viola

Bill Viola (1951) is vandaag de dag toonaangevend in de hedendaagse videokunst. Al meer dan veertig jaar maakt hij video's, architecturale video-installaties, geluidsinstallaties, elektronische muziekperformances, videoperformances op grote schermen en televisiewerk. Zijn werk wordt getoond in musea en galeries wereldwijd en heeft een plaats in verschillende collecties, privé en publiek. Viola maakt gebruik van het medium video om het fenomeen van de zintuigelijke waarneming als weg naar de zelfkennis te ontdekken. Zijn werk focust rond de universele, menselijke ervaringen zoals geboorte en dood en heeft zowel zijn wortels in de oosterse en westerse kunst als in spirituele tradities zoals Zen Boeddhisme, Islamitisch Soefisme en Christelijk mysticisme.<sup>152</sup>

Viola behaalde zijn Bachelor of Fine Arts in 'Experimental Studios' aan de Syracuse University (VS) in 1973. In de jaren zeventig verbleef hij voor achttien maanden in Firenze als technisch productiedirecteur van 'Art/Tapes/22', een van de eerste studio voor videokunst in Europa. Na deze periode reisde hij naar de Solomoneilanden, Java, Bali en Japan om er de traditionele performancekunsten te observeren en te filmen. In 1977 werd Viola uitgenodigd aan de La Trobe University (AUS) door de cultureel directeur Kira Perow om zijn werk te tonen. Een jaar later vergezelde Perow hem naar New York, huwde met hem en startte een artistieke samenwerking. Vandaag de dag is Kira Perow nog steeds de rechterhand van Viola en reisden ze onder meer naar de Sahara woestijn, Japan, Fiji, India en Zuid-Amerika voor hun projecten.<sup>153</sup>

Muziek was en is nog steeds een belangrijk onderdeel van Viola's leven en werk. Van 1973 tot 1980 trad hij samen met de avant-garde componist David Tudor en zijn Rainforest Ensemble op. Daarnaast maakte Viola ook muziekvideo's voor onder andere de componist Edgard Varèse en de rockgroep Nine Inch Nails. In 2004 startte de samenwerking met Peter Sellars en Esa-

---

<sup>152</sup> Stuart Morgan en Frances Morris, *Rites of passage: art for the end of the century*, tent. cat., Londen, Tate Gallery (Londen: Tate Gallery, 1995), 148; <http://www.billviola.com/biograph.htm>, laatst geraadpleegd op 1/8/16.

<sup>153</sup> Morgan en Morris, *Rites of passage: art for the end of the century*, 148; Quaranta, *The art of the 20th century: 1969-1999: neo avant-gardes, postmodern and global art*, 273-276; Violette en Viola, *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty house. Writings 1973-1994*, 287-291; <http://www.billviola.com/biograph.htm>, laatst geraadpleegd op 1/8/16.

Pekka Salonen om een nieuwe productie van Richard Wagners opera, *Tristan und Isolde*, op te zetten. De opera kende zijn wereldpremière in het Opéra National in Parijs in 2005.<sup>154</sup>

Sinds de jaren zeventig worden de werken van Bill Viola wereldwijd getoond, onder meer in het Museum of Modern Art in New York, de Kunsthalle in Düsseldorf, de 46<sup>ste</sup> Biennale van Venetië, het Whitney Museum of American Art in New York, Guggenheim Berlijn, het Guggenheim Museum in New York, het J. Paul Getty Museum in Los Angeles, de National Gallery in Londen, de Fondation 'La Caixa' in Madrid, de National Gallery of Australia in Canberra, het Mori Art Museum in Tokyo, de Zachęta National Gallery of Art in Warschau, het Palazzo delle Esposizioni in Rome, het Grand Palais in Parijs en de St. Pauls Cathedral in Londen waar *Earth Martyr*, *Air Martyr*, *Fire Martyr* and *Water Martyr* vertoond werd. Voor zijn werk kreeg Viola niet alleen internationale faam en roem maar ook verscheidene awards zoals de Polaroid Video Art Award for outstanding achievement (1984), de MacArthur Foundation Fellowship (1989), de Cultural Leadership Award (2003), de XXI Catalonia International Prize (2009) en de Praemium Imperiale van de Japan Art Association (2011).<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> Quaranta, *The art of the 20th century: 1969-1999: neo avant-gardes, postmodern and global art*, 273-276; Violette en Viola, *Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty house. Writings 1973-1994*, 287-291; <http://www.billviola.com/biograph.htm>, laatst geraadpleegd op 1/8/16.

<sup>155</sup> <http://www.billviola.com/biograph.htm>, laatst geraadpleegd op 1/8/16.

### Bijlage 3: Transcriptie voice-over *Lili*

Ann van. Dienderen, *Lili*, 2015

film, geluid, 11' 15"

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7

Geproduceerd door Elektrischer Schnellseher met de steun van VAT, VRT en Argos, On & For production, Bella Belli en de Hogeschool Gent.

0'20'' Well you know, since I have become CEO at Kodak, we've been asking ourselves, who is Lili? You know the woman used as references flash girl in so many films. Lab technicians used her skin euhm next to a color chart to help correctly color balance film. So, by actually using a picture of a beautiful girl basically, let's you judge the color subjectively.

Euhm her white skin is used as a reference for normal colors to create consistency from scène to scène. They call her a China girl but, well, we never really knew where she came from. Some say the term referred to the Chinese doll shirt she is wearing. But I refer to think it's because she is a model with a skin as, well white as porcelain china. But, you know, I ask myself, why is she in this image? What is she look like today? What's her story? We asked several people in the industry, but nobody knew. Well I wanted to find her. Luckily, a retired projectionist gave me an old film reel. He actually found this in de Kodak archives, in which Lili was asked to pose with a color chart for the very first time. What a precious record that was. I watched that film over and over. Well, it made me want to meet Lili even more and more. So we put the word out and in May 2014 I finally received this message through the website, from Lili! I couldn't believe it. We agreed to meet in Manhattan where Lili lives today. 1'55''

3'14'' Lili told me that the production of that film reel that was found, took place in 1971. At first, the plan was to take pictures of one of the engineers daughters for the chart but she had red hair, they tried a wig, but the skin tone don't longer look natural so they had to found somebody else and Lili just happened to be standing there on the set. She is a girl who worked in different areas within Kodak, starting I think with a secretarial course and then she went euhm in tv training as a producers assistant and finally as a set dresser. Well, it didn't hurt that she had participated in the Miss American pageant. Lili wa... well, she still is a very attractive women and her natural appearance, blond hear and just the right skin tone made her the ideal prospect for the china girl position. 4'07''

5'09'' I heard once that uh they actually uh tried using an African-American girl, but her skin appeared green on television, that was useless. You know that, if you have a dark skin person standing next to a light skin person, the act of lighting the skin of the dark person would make up. As a result of that, you have those films where you have like Eddy Murphy, uh with the most bizarre skin tones you can possibly imagine because well he had so much make-up on him. So that's why they always used uh a Caucasian girl to balance the colors of the camera. 5'41''

7'47'' You know euhm, well they're called china girls, uh but of course they are not typically Chinese. They were always white like Lili. Originally, what they tried to do, is not use a living model but rather a China mannequin that they photographed. You know mannequins never complained and never have to take a coffee break, there was no union. (*Laughing from the audience*) It was a very, very neat idea, except it didn't really look like real flesh. So automatically the mannequin became a real film model shot on real film. To me, the china girl is, well it's the normal reference point in film color correction. If you get flesh tone looking normal, everything else falls into place. 8'34''

## Bijlage 4: Transcriptie voice-over *The unreliable Narrator*

Karen Mirza and Brad Butler, *The Unreliable Narrator*, 2014.

Video, geluid, 2-kanalen video installatie, 16'20''

Ondertiteling Telefoongesprekken

0'08''

- Well?

° Please don't be angry. I had to move things around a bit.

- Have you done the job or not?

° I was just waiting for you to call so you could listen.

- Do it in God's name. Right. Hold on. Do it in God's name.

0'25''

0'35''

- Hello.

° Ok, that was one of them, yes?

- Both. Together.

0'42''

Voice-over

0'45'' The Indian intelligence services intercept terrorists talking to their controllers, Lashkar-e-Taiba in Pakistan. On 26 November 2008, ten gunmen arrived of Bombay, Bombay. On a high-jacked fishing trawler. Known as the terror tapes, fear and technology become contiguous. Who's pulling the string? Who's jerking it? (Is God the final puppeteer?) Come I will show you fear of the voice at the end of a dangling phone line. The duty to report back, the pull of darkness. They are using our own technology against us.

The Daily Mail tells us that as they approach Bombay by boat, the terrorists steered the vessel using GPS equipment. A satellite phone was later found aboard. The *Times of India* reports, once the coordinated attacks began, the terrorist were on their cellphones constantly. They use BlackBerrys to monitor international reaction to the atrocities and to check on the police response via the internet. The gunmen troll the internet for information even after the hotel cable television feeds were cut. An eyewitness told the *New York Times* that outside of Leopolds Cafe one of the gunmen seem to be talking on a mobile phone even as he used his other hand to fire off rounds. The terror group then took credit for the bloodshed with a series of emails to local media. They used a remailer service to mask their identities. Later CCTV footage would be shown by the media. Hmm, the gunmen are young, muscly. Children firing toy guns. Handsome. Cool? Wearing their branded baseball caps backwards? Strolling slowly, killing at random. Ten in Leopolds Cafe. Fifty-two in VT train station. Five hostages executed in Nariman point. Hundred people in the Taj and Oberoi hotels. 3'29''

3'32'' They're saying that there are many many killed and murdered. They're saying there are 50 gunmen – the whole city has been shot up. Fires are burning everywhere. People are dying everywhere.

With God's blessing you've done a brilliant job. All praise to God. 3'52''

4'11'' It was agreed by the perpetrators that their own bloody fragments would be mixed in with the body politic, together in dead, the loop closed. Bollywood closes in two. The meaning of an act lies not in its doing but in its being seen, filmed, screened. Muslim gunmen in burning five star opulence. Hindu Gods in the foreground. The unstated clash of civilizations is a popular narrative here too. 4'44''

5'00'' Lashkar-e-Taiba originally set up by Pakistan intelligence to undermine India's control of cashmere and now a master of camera choreography. One, events witness possibly selectively broadcast by the camera. Two, events already in progress which are changed by the arrival of a camera. And three, events choreographed and created purposely for the camera. Lashkar-e-Taiba uses all three. Just like the Indian motion pictures, producers association in Bombay. Eighteen titles associated with the November 26<sup>th</sup> Bombay strikes have been registered. '26/11 Bombay under terror', 'Operation five star Bombay', 'Taj to Oberoi', '48 hours of the Taj' and 'Black Tornado'. The first of these titles was registered as early as November 28<sup>th</sup>, a day before the siege was finally lifted. 6'40''

7'39''

Q: You are here for Jihad?

Kasab: What Jihad Sir?

7'45''

8'02''

Q: You have killed people like you?

Kasab: Yes, God will not forgive me.

8'14''

8'19''

Q: Where else have you attacked before this?

Kasab: Nowhere, it's my first operation.

8'24''

9'43''

- He said, "These people make loads of money, and so will you. You don't have to do anything difficult. We'll have money, we won't be poor any more. Your brothers and sisters can get married. Look at these guys living the good life. You can be like them," he said.

° Your dad said this?

7'03'' This is an active martyr, dangerous, explosive. The antithesis of the liberal individual, acting in their own interest. The suicide mission closes the loop between the body and the weapon of terror. 7'17''

7'46'' The policeman says there's no use crying. You have to tell the truth, correct. Whatever you say so. Stop crying. He said, you have killed poor people like you, poor. You should have realized this before you started, says the policeman.

I'm the only person hearing this?

They're talking in Panjabi now. Urdu ditched for the time being. Lashkar-e-Taiba turns the poorest of the urban poor into the architects of their political desires. 8'48''



- Yes. So I said, "Fine, Whatever."
  - ° What does he do for a living?
  - He used to sell yoghurt and potato snacks in the street.
  - ° How much did they give you? Did they put it in your account?
  - There's no account. They gave it to my dad.
  - ° How much did they give him?
  - I don't know, maybe a few hundred thousand.
  - ° After finishing your job today, where were you supposed to go?
  - We were all supposed to die?
  - ° How?
  - He said we would go to heaven.
- 10'40''

11'28'' My brother, yours is the most important target. The media is covering your target, the Taj Hotel, more than any other. 11'38''

11'01'' The flames of the Taj hotel lick the sky and open the door to heaven in a blaze, easier than the eye of the needle. The future of Lashkar-e-Taiba is bright. Jihadists rejoice! Shall we or shall we not? Enter?

Complicit in our fascination with the power of the image. 11'25''

11'55'' Events already in progress which are changed by the arrival of a camera. Their film starts with a strike at the belly of the beast. A dada's nightmare.

12'24'' Give the government an ultimatum. Say, this was just the trailer, just wait till you see the rest of the film. This is just a small example. Wait for the rest of the film – Shall I write that down? Say: the main feature is yet to come. 12'46''

13'28''

- To other controllers: Do you want to keep the hostages or kill them?

°Listen up.

- Yes Sir.

Framed as a moral response to the tortured, leeched, humiliated and photographed bodies of Muslim men and women elsewhere. It is a drama of violet death, a monstrous form of revenge of Bollywood proportions and audacious attempt to terrorize a mega city. It then moves on to its main message by making it clear that nations states are not the only game in town. 12'21''

12'47'' They walk among us, part of the surging crowd of humanity, the boots among the slippers, the wannabe actors. When Kasab retracted his confession, unsuccessfully, he said he had come with a valid visa to get a break in Bollywood. Closing another loop. Bombay dreams. In this feature film the suicide mission is an ideal narrative for the director and the controller. The narrative is designed to form a situation of permanent emergency where there are no civilians and so there are no innocent casualties. 13'27''

° Uuh Just shoot them now. Get rid of them. You could come under fire at any time and you risk leaving them behind.

- God willing. Although it's quiet here at the moment.

° No. Don't wait any longer. You never know when you might come under attack. Just make sure you don't get hit by a ricochet when you do it.

- God willing.

° I'll stay on the line.

° Go on, I'm listening. Do it!

- What, shoot them?

° Yes, do it. Sit them up and shoot them in the back of the head. 14'31''

14'54''

- How's it going, brother Fahadullah?

° Brother Abdul Rahman has just died. Praise Allah.

- Oh really? Is he nearby?

° Yes he's next to me. May Allah accept this martyrdom. The room is on fire. They're showing it on the TV. I'm sitting in the bathroom.

- You mustn't let them arrest you, remember that.

° God willing, God willing.

14'48'' Imagine you're a terrorist. Record your final speech, justify the necessary and moral use of violence against cafés. 14'44''

- Fahadullah, my brother can't you just get out there and fight? Throw a grenade and try to get out.

° I've run out of grenades.

- Be brave brother, don't panic. For your mission to end successfully, you must be killed. Allah is waiting for you in heaven. God willing. May God help you. Fight bravely, and put your phone in your pocket but leave it on.

15'54''

16'13''

- Fahadullah? Fahadullah?

16'16''

## Lijst van afbeeldingen

### Inleiding

---

Afb. 1.

Athenodoros, Polydoros en Agesander van Rhodos, *Laocoön en zijn zonen*, 2<sup>de</sup> eeuw v. Chr.

Marmer, 208 x 163 x 112 cm

Vaticaanstad, Musei Vaticani

© Foto: <http://plazilla.com/page/4295093636/de-laocoongroep>, laatst geraadpleegd op 14/7/16

Afb. 2.

Jacobello Del Fiore, *De marteldood van de heilige Lucia/ Lucia nelle fiamme del rogo*, 1410.

Detail uit een altaarstuk

Houten panel, olieverf, 70 x 25 cm

Fermo, Pinacoteca Civica Palazzo Dei Priori

© Foto: DeAgostini/Getty Images, <http://www.gettyimages.nl/license/148275048>, laatst geraadpleegd op 14/7/16

Afb. 3.

Caravaggio Merisi, *Medusa*, 1597

Olieverf op doek bevestigd op houten schild, 55 x 60 cm

Firenze, Galleria degli Uffizi

© Foto: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/medusa/FAFPqU12CekL8Q>, laatst geraadpleegd op 14/7/16

Afb. 4.

Francisco de Zurbaran, *De heilige Serapion als martelaar/El santo mártir Serapio*, 1628

Olieverf op doek, 120 x 103 cm

Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art

© Foto: <https://thewadsworth.org/zurbaran-restoration/>, laatst geraadpleegd op 14/7/16

Afb. 5.

Francisco Goya, *Saturnus verslindt zijn zoon/Saturno devorando a uno de sus niños*, 1819-1823

Olieverf op doek, 146 x 83 cm

Madrid, Museo del Prado

© Foto: <http://www.wikiart.org/en/francisco-goya/saturn-devouring-his-son-1823-1>, laatst geraadpleegd op 14/7/16

Afb. 6.

Francis Bacon, *Three Studies for a Crucifixion*, 1962

Olieverf en zand op doek, (3 x) 198 x 145 cm

New York, Solomon R. Guggenheim Museum

© Foto: <http://francis-bacon.com/artworks/paintings/1960s>, laatst geraadpleegd op 14/7/16

Afb. 7.

Jake en Dino Chapman, *Great Deeds against the Dead*, 1994

Glasvezel, hars, verf, pruiken, 229 x 223 x 144cm

Londen, The Saatchi Gallery

© Foto: <http://www.christies.com/lotfinderimages/d59166/d5916643a.jpg>, laatst geraadpleegd op 14/7/16

### *Lili*

---

Afb. 8.

An van. Dienderen, *Lili*, 2015

film, geluid, 12' 00"

Mechelen, Cultuurcentrum Mechelen

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7

Geproduceerd door Elektrischer Schnellseher met de steun van VAT, VRT en Argos, On &

For production, Bella Belli en de Hogeschool Gent

© An van. Dienderen. Foto: Anke Kesters

Afb. 9.

An van. Dienderen, *Lili*, 2015

film, geluid, 12' 00'' - still 01' 27''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7

Geproduceerd door Elektrischer Schnellseher met de steun van VAT, VRT en Argos, On &

For production, Bella Belli en de Hogeschool Gent

© An van. Dienderen

Afb. 10.

An van. Dienderen, *Lili*, 2015

film, geluid, 12' 00'' - still 01' 59''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7

Geproduceerd door Elektrischer Schnellseher met de steun van VAT, VRT en Argos, On &

For production, Bella Belli en de Hogeschool Gent

© An van. Dienderen

Afb. 11.

An van. Dienderen, *Lili*, 2015

film, geluid, 12' 00'' - still 03' 37''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7

Geproduceerd door Elektrischer Schnellseher met de steun van VAT, VRT en Argos, On &

For production, Bella Belli en de Hogeschool Gent

© An van. Dienderen

Afb. 12.

An van. Dienderen, *Lili*, 2015

film, geluid, 12' 00'' - still 03' 59''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7

Geproduceerd door Elektrischer Schnellseher met de steun van VAT, VRT en Argos, On &

For production, Bella Belli en de Hogeschool Gent

© An van. Dienderen

Afb. 13.

An van. Dienderen, *Lili*, 2015

film, geluid, 12' 00'' - still 04' 29''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7

Geproduceerd door Elektrischer Schnellseher met de steun van VAT, VRT en Argos, On &

For production, Bella Belli en de Hogeschool Gent

© An van. Dienderen

Afb. 14.

An van. Dienderen, *Lili*, 2015

film, geluid, 12' 00'' - still 05' 06''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7

Geproduceerd door Elektrischer Schnellseher met de steun van VAT, VRT en Argos, On &

For production, Bella Belli en de Hogeschool Gent

© An van. Dienderen

Afb. 15.

An van. Dienderen, *Lili*, 2015

film, geluid, 12' 00'' - still 05' 21''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7

Geproduceerd door Elektrischer Schnellseher met de steun van VAT, VRT en Argos, On &

For production, Bella Belli en de Hogeschool Gent

© An van. Dienderen

Afb. 16.

An van. Dienderen, *Lili*, 2015

film, geluid, 12' 00'' - still 06' 15''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7

Geproduceerd door Elektrischer Schnellseher met de steun van VAT, VRT en Argos, On &

For production, Bella Belli en de Hogeschool Gent

© An van. Dienderen



Afb. 17.

An van. Dienderen, *Lili*, 2015

film, geluid, 12' 00'' - still 07' 14''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7

Geproduceerd door Elektrischer Schnellseher met de steun van VAT, VRT en Argos, On &

For production, Bella Belli en de Hogeschool Gent

© An van. Dienderen

Afb. 18.

An van. Dienderen, *Lili*, 2015

film, geluid, 12' 00'' - still 09' 05''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7

Geproduceerd door Elektrischer Schnellseher met de steun van VAT, VRT en Argos, On &

For production, Bella Belli en de Hogeschool Gent

© An van. Dienderen

Afb. 19.

An van. Dienderen, *Lili*, 2015

film, geluid, 12' 00'' - still 09' 20''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7

Geproduceerd door Elektrischer Schnellseher met de steun van VAT, VRT en Argos, On &

For production, Bella Belli en de Hogeschool Gent

© An van. Dienderen

---

*I pray I'm a false prophet*

---

Afb. 20.

Michael Fliri, *I pray I'm a false Prophet*, 2015

Video, geluid, 2'00''

Mechelen, Vlietenkelder

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7 met de steun van Dena

Foundation for Contemporary Art en de Culturele dienst van Bolzano, Zuid-Tirol

© Michael Fliri. Foto: Anke Kesters

Afb. 21.

Michael Fliri, *I pray I'm a false Prophet*, 2015

Video, geluid, 2'00'' - still 00'28''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7 met de steun van Dena Foundation for Contemporary Art en de Culturele dienst van Bolzano, Zuid-Tirol

© Michael Fliri

Afb. 22.

Michael Fliri, *I pray I'm a false Prophet*, 2015

Video, geluid, 2'00'' - still 00'46''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7 met de steun van Dena Foundation for Contemporary Art en de Culturele dienst van Bolzano, Zuid-Tirol

© Michael Fliri

Afb. 23.

Michael Fliri, *I pray I'm a false Prophet*, 2015

Video, geluid, 2'00'' – still 01'01''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7 met de steun van Dena Foundation for Contemporary Art en de Culturele dienst van Bolzano, Zuid-Tirol

© Michael Fliri

Afb. 24.

Michael Fliri, *I pray I'm a false Prophet*, 2015

Video, geluid, 2'00'' – still 01'38''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7 met de steun van Dena Foundation for Contemporary Art en de Culturele dienst van Bolzano, Zuid-Tirol

© Michael Fliri

Afb. 25

Michael Fliri, *I pray I'm a false Prophet*, 2015

Video, geluid, 2'00'' – still 01'49''

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7 met de steun van Dena Foundation for Contemporary Art en de Culturele dienst van Bolzano, Zuid-Tirol

© Michael Fliri

Afb. 26.

Michael Fliri, *I pray I'm a false Prophet*, 2015

Video, geluid, 2'00" – still 01'54"

Gemaakt in opdracht van en gecoproduceerd door CONTOUR 7 met de steun van Dena

Foundation for Contemporary Art en de Culturele dienst van Bolzano, Zuid-Tirol

© Michael Fliri

Afb. 27.

Michael Fliri, *Where do I end and the world begins*, 2014

Installatiezicht

Friedrichshafen, Zeppelin Museum

© Michael Fliri. Foto: *Rafael Krötz*, <http://www.michaelfliri.com/a13seite.html>

Afb. 28

Michael Fliri, *Where do I end and the world begins*, detail, 2014

Alginaat, hout, afmeting onbekend

Friedrichshafen, Zeppelin Museum

© Michael Fliri. Foto: *Rafael Krötz*, <http://www.michaelfliri.com/a13seite.html>

### *The unreliable Narrator*

---

Afb. 29.

Karen Mirza and Brad Butler, *The Unreliable Narrator*, 2014

Video, geluid, 2-kanalen video installatie, 16'20" - still 00'50"

© Waterside Contemporary, Londen en Galeri NON, Istanbul

Afb. 30.

Karen Mirza and Brad Butler, *The Unreliable Narrator*, 2014

Video, geluid, 2-kanalen video installatie, 16'20" - still 03'01"

© Waterside Contemporary, Londen en Galeri NON, Istanbul

Afb. 31.

Karen Mirza and Brad Butler, *The Unreliable Narrator*, 2014  
Video, geluid, 2-kanalen video installatie, 16'20'' - still 03'49''  
© Waterside Contemporary, Londen en Galeri NON, Istanbul

Afb. 32.

Karen Mirza and Brad Butler, *The Unreliable Narrator*, 2014  
Video, geluid, 2-kanalen video installatie, 16'20'' - still 04'34''  
© Waterside Contemporary, Londen en Galeri NON, Istanbul

Afb. 33.

Karen Mirza and Brad Butler, *The Unreliable Narrator*, 2014  
Video, geluid, 2-kanalen video installatie, 16'20'' - still 07'02''  
© Waterside Contemporary, Londen en Galeri NON, Istanbul

Afb. 34.

Karen Mirza and Brad Butler, *The Unreliable Narrator*, 2014  
Video, geluid, 2-kanalen video installatie, 16'20'' - still 08'38''  
© Waterside Contemporary, Londen en Galeri NON, Istanbul

Afb. 35.

Karen Mirza and Brad Butler, *The Unreliable Narrator*, 2014  
Video, geluid, 2-kanalen video installatie, 16'20'' - still 10'49''  
© Waterside Contemporary, Londen en Galeri NON, Istanbul

Afb. 36.

Karen Mirza and Brad Butler, *The Unreliable Narrator*, 2014  
Video, geluid, 2-kanalen video installatie, 16'20'' - still 11'59''  
© Waterside Contemporary, Londen en Galeri NON, Istanbul

Afb. 37

Karen Mirza and Brad Butler, *The Unreliable Narrator*, 2014  
Video, geluid, 2-kanalen video installatie, 16'20'' - still 12'47''  
© Waterside Contemporary, Londen en Galeri NON, Istanbul

Afb. 38.

Bill Viola, *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr, and Water Martyr*, 2014

Kleur high-definition video polyptiek met vier verticale plasmascermen, 140 x 338 x 10 cm, 7'10", Sint-Michiël en Sint-Goedelekathedraal, Brussel.

Gecoproduceerd door BOZAR EXPO en Klarafestival

© Vanhaerents Art Collection, Brussel. Foto: Anke Kesters

Afb. 39.

Bill Viola, *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr, and Water Martyr*, 2014

Kleur high-definition video polyptiek met vier verticale plasmascermen, 140 x 338 x 10 cm, 7'10", Sint-Michiël en Sint-Goedelekathedraal, Brussel.

Gecoproduceerd door BOZAR EXPO en Klarafestival

© Vanhaerents Art Collection, Brussel

Foto: <https://www.artfund.org/what-to-see/exhibitions/2015/06/12/bill-viola-earth-martyr-air-martyr-fire-martyr-and-water-martyr-exhibition>

Afb. 40.

Bill Viola, *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr, and Water Martyr*, 2014

Kleur high-definition video polyptiek met vier verticale plasmascermen, 140 x 338 x 10 cm, 7'10", Sint-Michiël en Sint-Goedelekathedraal, Brussel.

Gecoproduceerd door BOZAR EXPO en Klarafestival

© Vanhaerents Art Collection, Brussel. Foto: Anke Kesters

Afb. 41.

Bill Viola, *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr, and Water Martyr*, 2014

Kleur high-definition video polyptiek met vier verticale plasmascermen, 140 x 338 x 10 cm, 7'10", Sint-Michiël en Sint-Goedelekathedraal, Brussel.

Gecoproduceerd door BOZAR EXPO en Klarafestival

© Vanhaerents Art Collection, Brussel. Foto: Anke Kesters

Afb. 42.

Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas*, 1927-1928

Paneel 48: Fortuna. Symbool van de strijd van de zelf-bevrijdende man

Houten paneel, zwarte doek, zwart-wit foto's, 150 x 200 cm

Ithaca, Cornell University Library

© The Warburg Institute, Londen en Cornell University Library, Londen

Foto: <http://warburg.library.cornell.edu/panel/48>

## Samenvatting

Monsters en martelaren zijn twee begrippen die meteen de meest onwerkelijke wezens oproepen in onze fantasie en er ons tegelijkertijd aan herinneren dat ze wel degelijk brandend actueel zijn. Elk individu heeft een eigen beeld van wat een monster en een martelaar inhoudt. Zo ook kunstenaars uit de actuele kunstscène, en meer bepaald in de videokunst. Het motief van monsters en martelaren kan op verschillende wijzen en aan de hand van verschillende methodologieën in beeld gebracht worden. Deze masterproef toont de relevantie van dat motief aan in de actuele videokunst. De vier casestudies die in deze masterproef aan bod komen kunnen hetzij op letterlijke, hetzij op metaforische wijze gelinkt worden aan de actualiteit. De eerste casestudie analyseert de kunstdocu *Lili* (2015) van de Belgische kunstenaar en antropologe An van Dienderen. De tweede casestudie bespreekt de video *I pray I'm a False Prophet* (2015) van de Italiaanse kunstenaar Michael Fliri. De derde casestudie omvat de essayfilm *The unreliable Narrator* (2014) van het Brits kunstenaarsduo Karen Mirza en Brad Butler. De laatste casestudie gaat over de video-installatie *Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr, and Water Martyr* (2014) van de Amerikaanse kunstenaar Bill Viola. De vier verschillende kunstpraktijken brengen elk op hun eigen manier het thema van monsters en martelaren naar voren en tonen de actuele relevantie van het motief aan.