

De Reznor-Viola Synthese

De samensmelting van rockmuziek en beeldende kunst in de *Fragility v2.0* tour van Nine Inch Nails gezien in het licht van culturele kruisbestuiving

Naam: Leonie van Esch

Administratienummer: 551175

Instituut: Tilburg University

Studie: BA Algemene Cultuurwetenschappen

Bachelor Scriptie

Scriptiebegeleider: Prof. Dr. L.H.M. Hanssen

Datum van publicatie: 12-08-2014

Aantal woorden: 12.608

Abstract

Met de opkomst van het postmoderne tijdperk is de mate van culturele kruisbestuiving tussen hoge cultuur en populaire cultuur toegenomen. Aan deze ontwikkeling kunnen de initiatieven die in de afgelopen vijftig jaar zijn opgekomen om rockmuziek en beeldende kunst te combineren verbonden worden. De case die in deze scriptie centraal staat, is de synthese van Trent Reznor, frontman van de band Nine Inch Nails, en beeldend kunstenaar Bill Viola. Deze case wordt geflankeerd enerzijds door een bespreking van een bredere traditie van toenadering van rockmuziek en beeldende kunst en anderzijds door het uitlichten van één aspect uit de case. Deze materie wordt ingekaderd in de theorie van Storey en Barker over hoge cultuur en populaire cultuur. Aan de hand van de stelling “De synthese van Trent Reznor en Bill Viola in de *Fragility v2.0* tour van Nine Inch Nails is een hoogtepunt binnen de traditie van toenadering van rockmuziek en beeldende kunst.” wordt onderzocht hoe de case zich tot de bredere traditie verhoudt en wat deze uniek maakt. De geponeerde stelling kan ondersteund worden, omdat de synthese in zekere zin voortborduurde op de basis van eerdere verbindingen, maar deze tegelijkertijd een gelaagdheid bevat die zich onderscheidt van diezelfde verbindingen.

Kernbegrippen: Bill Viola – Beeldende kunst – De categorie van het sublieme – Rockmuziek – Trent Reznor

Inhoud

Inleiding	1
1. Theoretisch kader: Onderscheid of toenadering binnen cultuur?	3
1.1 Twee categorieën van cultuur	3
1.2 Culturele kruisbestuiving.....	4
1.3 Interdisciplinariteit.....	4
2. Een traditie van toenadering van rockmuziek en beeldende kunst	6
2.1 Het Velvet Underground-Warhol Project.....	6
2.1.1 <i>The Exploding Plastic Inevitable</i>	7
2.1.2 <i>The Velvet Underground and Nico</i>	7
2.2 De Cooper-Dali Connectie	8
2.2.1 <i>The First Cylindric Chromo-Hologram Portrait of Alice Cooper's Brain</i>	8
3. De synthese van Trent Reznor en Bill Viola	10
3.1 Reznor + Viola = <i>Fragility v2.0</i>	10
3.2 Overstijgen van de eigen discipline	11
3.3 De videosequenties beschouwd	14
3.4 Interpretatie van de videosequenties.....	17
3.4.1 Het concept van een storm	17
3.4.2 Waterthematiek	19
3.4.3 De spirituele ervaring: transcendentie.....	20
4. Sublimiteit in de <i>Fragility v2.0</i> tour	23
4.1 Het sublieme en het schone	23
4.2 Sublimiteit in de videosequenties van Viola	25
4.3 Nine Inch Nails en sublimiteit	27
5. Reflectie: van wederzijdse afhankelijkheid naar samensmelting	30
Conclusie.....	34
Referenties.....	37
Referenties bij gebruikte afbeeldingen.....	40
Bijlagen	42
Bijlage 1: Transcriptie commentaar Viola op videosequenties <i>Fragility v2.0</i> tour.....	42
Bijlage 2: Songtekst <i>The Great Below</i>	46

Inleiding

In de tweede helft van de twintigste eeuw is een veelvoud aan veranderingen de revue gepasseerd. Het moderne tijdperk maakte plaats voor het postmoderne tijdperk en als gevolg daarvan nam onder andere de kruisbestuiving tussen hoge cultuur en populaire cultuur toe. Voorheen werden deze categorieën van cultuur strikt gescheiden gehouden, maar sinds de jaren '60 zijn er meermaals initiatieven opgekomen om ze juist met elkaar te verbinden. Pop art, die op grote schaal inspiratie putte uit de populaire cultuur, illustreert deze ontwikkeling binnen de westerse kunst en binnen de westerse popmuziek hebben rockmuziek en beeldende kunst steeds vaker toenadering tot elkaar gezocht. Dit is niet alleen een vorm van culturele kruisbestuiving, maar ook van interdisciplinariteit.

De verbinding van rockmuziek en beeldende kunst manifesteert zich op twee manieren. Allereerst kan een rockmuzikant zelf de rol van kunstenaar op zich nemen. Daarnaast kan een rockmuzikant toenadering zoeken tot een beeldend kunstenaar. Dit laatste geschiedde in de *Fragility v2.0* tour van de Amerikaanse industrial-rockband Nine Inch Nails, die in 2000 plaatshad¹. Beeldend kunstenaar Bill Viola creëerde videosequenties voor deze tour, die een belangrijk onderdeel van het liveoptreden vormden.

Zowel de hierboven aangehaalde case als een bredere traditie van toenadering van rockmuziek en beeldende kunst staat centraal in deze scriptie. Er is voor gekozen om de case van Trent Reznor, frontman van Nine Inch Nails, en Bill Viola in een breder perspectief te plaatsen, omdat deze niet op zichzelf staat en het zodoende gemakkelijker is om inzicht te verkrijgen in de uniciteit dan wel representativiteit van de case. De bespreking is gecentreerd rondom de stelling “De synthese van Trent Reznor en Bill Viola in de *Fragility v2.0* tour van Nine Inch Nails is een hoogtepunt binnen de traditie van toenadering van rockmuziek en beeldende kunst”.

Het drieluik dient als uitgangspunt voor deze scriptie, waarin de bespreking van breed naar steeds smaller verloopt. Het centrale gedeelte van de scriptie is het omvangrijkst en dit wordt geflankeerd door twee bescheidener, maar daardoor niet minder belangrijke, gedeelten. Na deze inleiding wordt in het eerste hoofdstuk een theoretisch kader opgesteld, waarin de begrippen *hoge cultuur* en *populaire cultuur* aan bod komen alvorens gesproken wordt over culturele kruisbestuiving. Vervolgens wordt in het tweede hoofdstuk een bredere traditie van toenadering van rockmuziek en beeldende kunst besproken aan de hand van het project van The

¹ Scaggs, A. (2000, 27 April). Tour Report: Nine Inch Nails Take ‘The Fragile’ On The Road. *Rolling Stone*. Geraadpleegd op 12 April 2014. Verkregen via <http://www.rollingstone.com/music/news/tour-report-nine-inch-nails-take-the-fragile-on-the-road-20000427>

Velvet Underground en Andy Warhol enerzijds en de connectie tussen Alice Cooper en Salvador Dali anderzijds. De reconstructie van een bredere traditie vormt het linkerzijpaneel van het drieluik. Daarna wordt in het derde hoofdstuk de case van Trent Reznor en Bill Viola centraal gesteld. Deze vormt het centrale paneel van het drieluik. De case wordt uitvoerig beschreven en er wordt zowel een beschouwing van als een interpretatie op het concrete product van de verbinding verschaft. Het uitlichten van één specifiek aspect uit de interpretatie in het vierde hoofdstuk vormt het rechterzijpaneel van het drieluik. Het aspect dat uitgelicht wordt, is de manifestatie van het sublieme in de synthese van Reznor en Viola. Na de verbindingen in het vijfde hoofdstuk naast elkaar geplaatst te hebben om hierop te reflecteren, worden in de conclusie de belangrijkste punten samengenomen om de eerder geponeerde stelling hetzij te bevestigen, hetzij te ontkrachten of te nuanceren.

Voor overgegaan wordt op het opstellen van het theoretisch kader is het belangrijk om eerst de keuze voor de case van Trent Reznor en Bill Viola te motiveren. Uit persoonlijke interesse voor Nine Inch Nails is het oog gevallen op deze toenadering van rockmuziek en beeldende kunst. De motivatie om de toenadering als uitgangspunt voor deze scriptie te nemen is dat er tot op heden nauwelijks literatuur over bestaat, laat staan wetenschappelijke literatuur. Hiermee wordt de case schromelijk tekort gedaan. Een bespreking ervan kan namelijk niet alleen inzicht verschaffen in de bredere traditie van toenadering van rockmuziek en beeldende kunst, maar ook in de individuen Reznor en Viola, die beiden verscheidene initiatieven hebben ondernomen om de eigen discipline te overstijgen. De verbinding van de rockmuzikant en de beeldend kunstenaar wordt bovendien tot op de dag van vandaag aangegaan. Een bespreking van de synthese van rockmuziek en beeldende kunst die plaatsvindt in de *Fragility v2.0* tour van Nine Inch Nails is dus niet alleen relevant met het oog op het verleden, maar ook met het oog op het heden en de toekomst.

1. Theoretisch kader: Onderscheid of toenadering binnen cultuur?

Cultuur is één van de meest complexe begrippen in de taal en het kan tegelijkertijd verwijzen naar een algemeen proces van intellectuele, spirituele en esthetische ontwikkeling, een levenswijze of naar het geheel van intellectuele en artistieke prestaties, aldus Raymond Williams². Hoge cultuur en populaire cultuur zijn gelieerd aan de laatstgenoemde betekenis van cultuur en beide hebben betrekking op culturele artefacten die op een of andere wijze zintuiglijk waarneembaar zijn.

In de inleiding is benoemd dat er een onderscheid tussen hoge cultuur en populaire cultuur bestaat. Om meer inzicht in dit onderscheid te krijgen, dient men eerst helder voor ogen te hebben wat onder populaire cultuur en hoge cultuur verstaan wordt en waarom er onderscheid gemaakt wordt. Vervolgens wordt gesproken over de hedendaagse nuancering van het onderscheid tussen hoge cultuur en populaire cultuur en wordt er een inleiding verschaft in de materie die in de volgende hoofdstukken centraal staat, te weten de toenadering van rockmuziek en beeldende kunst.

1.1 Twee categorieën van cultuur

Een frequent gehanteerde omschrijving van hoge cultuur is verschaft door Matthew Arnold (1822-1888). Hij omschreef deze categorie van cultuur als het beste dat ooit gezegd en gedacht is in de wereld³. Deze visie op cultuur is sterk gekleurd door het Verlichtingsideaal, dat geldt als één van de fundamenteën van de moderniteit. Dit ideaal baseert zich onder meer op gelijkheid en gecombineerd met cultuur impliceert het dat de gehele samenleving onderwezen dient te worden over cultuur, opdat deze zich verheft. Paradoxaal genoeg was het gelijkheidsprincipe een top-down werkende onderneming en werden de massa en haar cultuur als inferieur aan de elite en de hoge cultuur beschouwd. De elite bepaalde wat goed was voor de massa door culturele artefacten al dan niet te classificeren als hoge cultuur en enkel de hoge cultuur tot onderdeel van de canon en het onderwijs te maken.

Al dat niet geclassificeerd wordt als hoge cultuur kan gerekend worden tot de populaire cultuur. John Storey omschrijft deze categorie van cultuur dan ook wel als een restcategorie⁴. Daarnaast kan populaire cultuur opgevat worden als een synoniem voor massacultuur, geproduceerd door de cultuurindustrie⁵. In beide visies komt een inferioriteit van de populaire

² Storey, J. (1994). *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. New York, NY: Harvester & Wheatsheaf. p. 56.

³ Ibid. p. 3.

⁴ Storey, J. (2009). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. (5^{de} ed.). Harlow, NY: Pierson Longman. p. 1.

⁵ Barker, C. (2008). *Cultural Studies: Theory and Practice*. (3^{de} ed.). London: Sage Publications. p. 51.

cultuur ten opzichte van de hoge cultuur tot uiting.

Een strikt onderscheid tussen hoge cultuur en populaire cultuur is tekenend voor de moderniteit. In deze periode werden kwaliteiten als complexiteit, subtiliteit en authenticiteit verbonden aan de hoge cultuur en kwaliteiten als oppervlakkigheid en een gebrek aan verheffing aan de populaire cultuur⁶. Volgens Chris Barker zijn deze criteria echter niet houdbaar voor een accuraat onderscheid en hij benadrukt dat zowel hoge cultuur als populaire cultuur een sociaal construct is, gebaseerd op een consensus die niet zozeer inzage geeft in wat objectieve schoonheid impliceert, als wel in wie de macht heeft om onderscheid aan te brengen.

1.2 Culturele kruisbestuiving

Door een groeiende interesse in en zichtbaarheid van populaire cultuur, die gepaard ging met de opkomst van het postmoderne tijdperk, rees de vraag waarom een onderscheid, of een hiërarchie, tussen hoge cultuur en populaire cultuur noodzakelijk was⁷. De cultuur van de postmoderniteit ging steeds meer gebruik maken van elementen als bricolage en intertekstualiteit. Bricolage verwijst in deze context naar het oppakken van tekens uit hun gebruikelijke context om ze op een andere, ongebruikelijke manier in te zetten, waardoor een nieuwe betekenis ontstaat. Door bricolage vindt onder andere een historische vervaging plaats, aangezien representaties van heden en verleden naast elkaar ingezet kunnen worden⁸. Intertekstualiteit kan men opvatten als het maken van allusies op andere, eerdere culturele artefacten. Men citeert als het ware, zonder kritiekloos te imiteren.

Als gevolg van bricolage en intertekstualiteit zijn populaire cultuur en hoge cultuur steeds vaker elementen van elkaar gaan gebruiken in het eigen werk. Dit wordt ook wel aangeduid als culturele kruisbestuiving. Volgens Barker wordt postmoderne cultuur gemarkeerd door de deconstructie van traditionele grenzen, waaronder die tussen cultuur en kunst en die tussen hoge cultuur en populaire cultuur⁹. Hoge cultuur is in het postmoderne tijdperk van haar voetstuk gehaald om deze op gelijke hoogte met andere culturele categorieën te plaatsen.

1.3 Interdisciplinariteit

Het eroderende onderscheid tussen hoge cultuur en populaire cultuur en de daarmee samenhangende toename van culturele kruisbestuiving hebben een ingrijpende impact gehad op de westerse cultuur. De scheidslijnen tussen verschillende culturele disciplines zijn immers

⁶ Barker, C. (2008). p. 47.

⁷ Ibid. p. 46.

⁸ Ibid. p. 202.

⁹ Ibid. p. 202.

minder absoluut geworden en er heeft zich een veelvoud van initiatieven om over de grenzen van de eigen discipline heen te stappen voltrokken. Dit wordt onder meer zichtbaar in de toenadering van rockmuziek en beeldende kunst die in de afgelopen vijftig jaar heeft plaatsgehad.

Een mogelijke reden voor rockmuziek en beeldende kunst om de verbinding aan te gaan bestaat erin dat volgens Jan Koenot sinds eeuwen kunstenaars op zoek zijn naar vormen die visuele en akoestische elementen met elkaar verbinden¹⁰. Juist de toenadering van rockmuziek en beeldende kunst is uiterst interessant te noemen, omdat rockmuziek doorgaans als een element van de populaire cultuur beschouwd wordt, terwijl de beeldende kunst tot de hoge cultuur gerekend wordt. Men kan dus stellen dat de toenadering tussen beide enkel heeft kunnen plaatsvinden doordat het onderscheid tussen hoge cultuur en populaire cultuur en tussen verschillende disciplines minder absoluut is geworden. Rockmuziek is volgens Phillipe Teillet echter niet prototypisch voorbehouden aan de populaire cultuur, omdat het zich onderscheidt van popmuziek als een alternatieve en tegendraadse beweging. Hij meent dat rockmuziek meer wil zijn dan slechts lichte muziek of ontspanningsmuziek¹¹. Een motivatie voor de rockmuziek en de beeldende kunst om zich aan elkaar te verbinden zou dus kunnen zijn dat beide een hoger, artistiek doel voor ogen hebben en niet enkel cultuur inzetten om te vermaken of om aan te zetten tot consumptie. Bovendien hebben de rockmuzikant en de beeldend kunstenaar een vergelijkbare rol als tegelijkertijd ingewijde en buitenstaander van de samenleving. Aan de ene kant kan het talent van de kunstenaar of muzikant namelijk als een gift beschouwd worden en worden hun prestaties gewaardeerd en geprezen, maar aan de andere kant kan hun talent ook als last beschouwd worden, in die zin dat ze meer dan eens meedogenloos neergesabeld worden of dat de samenleving zich van hen distantieert.

¹⁰ Koenot, J. (1996). *Voorbij de Woorden: Essay over Rock, Cultuur en Religie*. Ten Have: Averbode p. 60.

¹¹ Ibid. p. 10.

2. Een traditie van toenadering van rockmuziek en beeldende kunst

Het tweede hoofdstuk vormt het linkerzijpaneel van het drieluik. In dit hoofdstuk wordt een bredere traditie van toenadering van rockmuziek en beeldende kunst geconstrueerd door twee verbindingen van de rockmuzikant en de beeldend kunstenaar te belichten. Deze verbindingen zijn het project van The Velvet Underground en Andy Warhol enerzijds en de connectie tussen Alice Cooper en Salvador Dali anderzijds. Tijdens de bespreking wordt eerst de verbinding op zich beschreven om vervolgens het concrete product van de verbinding te behandelen. Een reflectie op de verbindingen vindt plaats in het vijfde hoofdstuk.

2.1 Het Velvet Underground-Warhol Project

In 1965 werd de band The Velvet Underground opgericht door Lou Reed (1942-2013) en John Cale (1942) in een gedeelde missie om vernieuwende muziek te creëren¹². De rockmuziek die zij voortbrachten was voor de tijd atypisch en deze handelde over de zware thematiek van drugsverslaving en het leven op straat. In datzelfde jaar liet Andy Warhol (1928-1987) de schilderkunst achter zich om zijn passie voor rockmuziek na te jagen. Nadat hij korte tijd een band had gevormd met collega-kunstenaars Jasper Johns en Claes Oldenburg kwam hij tot het inzicht dat zijn kwaliteiten eerder in het managen en promoten van een band lagen. In deze hoedanigheid ontfermde Warhol zich over The Velvet Underground¹³.

De invloed die Warhol als manager zijnde had, leidde ertoe dat de Duitse zangeres Nico aan de band werd toegevoegd en dat de bandnaam werd uitgebreid naar The Velvet Underground and Nico¹⁴. Afgezien van deze beslissingen werd de band veelal vrijgelaten. The Velvet Underground kon een tijd lang in absolute vrijheid werken, zonder de constante druk van een platenmaatschappij en door Warhol gingen vele deuren open die anders gesloten zouden blijven¹⁵.

Halverwege 1966 raakte de verbinding van The Velvet Underground en Warhol in verval, toen de beperkte kwaliteiten van laatstgenoemde in de studio zichtbaar werden¹⁶. Warhol deed afstand van zijn rol als ma-

nager, omdat hij meende dat hij de band tekort deed. Niet lang na dit besluit werd Nico uit de band gezet en werd The Velvet Underground teruggeworpen op het zich ontwikkelen als

¹² Cagle, V.M. (1995). *Reconstructing Pop/Subculture: Art, Rock, and Andy Warhol*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications. p. 80.

¹³ Ibid. p. 83.

¹⁴ Ibid. p. 84.

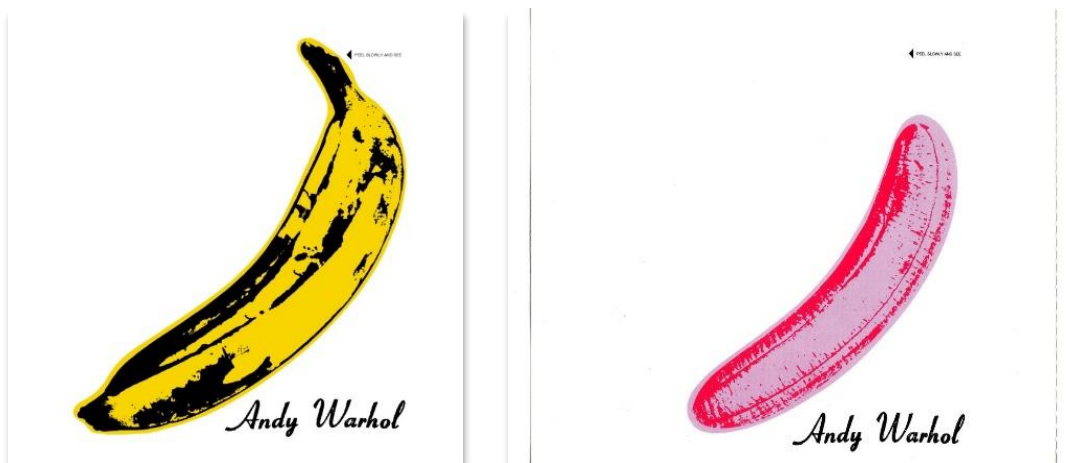
¹⁵ Huffington Post. (2013, 28 Oktober). The Story Behind The Velvet Underground's Most Iconic Album Cover. Geraadpleegd op 22 Juni 2014. Verkregen via http://www.huffingtonpost.com/2013/10/28/velvet-underground-banana_n_4170126.html. Alinea 4.

¹⁶ Cagle, V.M. (1995). p. 89.

rockband. De laatste stuip trekking van het project was de hoes van het debuutalbum van The Velvet Underground, getiteld *The Velvet Underground and Nico*. In een contract was namelijk vastgelegd dat Warhol deze zou vormgeven¹⁷.

2.1.1 *The Exploding Plastic Inevitable*

Het concrete product dat tijdens de verbinding van The Velvet Underground en Andy Warhol tot stand is gekomen, is *The Exploding Plastic Inevitable*. Dit is de titel van de multimediashow die Warhol ontwikkeld heeft en die in 1966 op verschillende locaties in Amerika werd opgevoerd. Tijdens deze multimediashow werden onder meer films van Warhol geprojecteerd terwijl de The Velvet Underground de livemuziek verzorgde en er werd gedanst en gebruik gemaakt van lichteffecten¹⁸. De show had een chaotisch karakter vanwege de verschillende media die tegelijkertijd plaatshadden en deze stonden in schril contrast tot de overzichtelijke en ordelijke performances van commerciële muzikanten die in dienst van de platenmaatschappij stonden.



Afbeelding 1. Warhol, A. (1967). *The Velvet Underground and Nico* [Image of Cover]. Geraadpleegd op 30 Juni 2014. Verkregen via <http://soundofvinyl.wordpress.com/2013/02/11/review-velvet-underground-nico/>

Afbeelding 2. Warhol, A. (1967). *The Velvet Underground and Nico* gepeld [Image of Cover]. Geraadpleegd op 30 Juni 2014. Verkregen via <http://www.coveralia.com/caratulas/The-Velvet-Underground-The-Velvet-Underground-y-Nico-Interior-Trasera.php>

2.1.2 *The Velvet Underground and Nico*

Het debuutalbum van The Velvet Underground, getiteld *The Velvet Underground and Nico*, is een artefact dat is ontstaan na de verbinding van de band aan Warhol. Dit album zag in 1967 het levenslicht en de hoes ervan werd vormgegeven door Warhol¹⁹. Op de hoes is een knalgele banaan tegen een witte achtergrond te zien [zie afbeelding 1]. Daarnaast wordt de naam van de

¹⁷ Cagle, V.M. (1995). p. 91.

¹⁸ Honnef, K. (2001). *Warhol*. Kerkdriel: Taschen/Librero. p. 83.

¹⁹ Huffington Post. (2013). Alinea 2.

vormgever vermeld, evenals de vier woorden *peel slowly and see*. Een bijzonder detail aan de originele hoes is dat de gele banaan als het ware gepeld kan worden²⁰. Wanneer deze verwijderd wordt, komt er een roze banaan onder tevoorschijn [zie afbeelding 2, p. 7]. Aanvankelijk ontstond er controverse naar aanleiding van de roze banaan, omdat deze seksuele associaties zou oproepen, maar uiteindelijk werd het album met de desbetreffende hoes toch uitgebracht. Het merk Warhol droeg immers ver in de jaren '60.

2.2 De Cooper-Dali Connectie

Salvador Dali (1904-1989) was erop gebrand om zich te onderscheiden binnen de schilderkunst en daarom experimenteerde hij niet alleen met het visuele beeld, maar werkte hij ook met andere media²¹. Hij interesseerde zich onder andere voor het hologram, dat beantwoordde aan zijn fascinatie voor het driedimensionale beeld en dat de mogelijkheid bood om vanuit verschillende perspectieven bekeken te worden. Daarnaast fascineerde de rockmuziek Dali, die dezelfde theatrale en duistere aspecten bevatte als die in zijn eigen werk terugkwamen. Binnen de rockmuziek was Dali bijzonder geïnteresseerd in Alice Cooper (1948), met zijn opvallende publieke persona en opzienbarende liveoptredens²². Op zijn beurt liet Cooper, artiestennaam van Vincent Damon Furnier, zich sterk inspireren door Dali. Het aspect van totale verwarring dat volgens Cooper in het werk van Dali naar voren komt, sprak hem erg aan en hij verwerkte dit in zijn eigen liveoptredens. De shockrocker en de surrealist ontmoetten elkaar nadat de echtgenote van Dali, Gala, het eerste contact had gelegd²³.

2.2.1 *The First Cylindric Chromo-Hologram Portrait of Alice Cooper's Brain*

Op 26 februari 1973 werd de connectie tussen Cooper en Dali bestendig met de vervaardiging van een hologram²⁴. De volledige titel van het hologram luidt *The First Cylindric Chromo-Hologram Portrait of Alice Cooper's Brain* [zie afbeelding 3, p. 9]. Het kunstwerk toont een driedimensionale afbeelding van Alice Cooper die in kleermakerszit op een ronddraaiend voetstuk zit en behangen is met dure juwelen. Cooper houdt een verschaalde versie van de *Venus van Milo* vast, maar wat hij er mee doet is open voor interpretatie. Enerzijds lijkt het of hij het beeld voor zijn mond houdt als een microfoon; anderzijds oogt het alsof Cooper op het

²⁰ Huffington Post. (2013). Alinea 4.

²¹ Hologram: The First Cylindric Chromo-Hologram Portrait of Alice Cooper's Brain. (n.d.). *The Dali Museum*. Geraadpleegd op 19 Juni 2014. Verkregen via <http://thedali.org/exhibit/hologram-first-cylindric-chromo-hologram-portrait-alice-coopers-brain/>

²² Pobednik1985. (2013, 24 Januari). Biography: Salvador Dali [Videofile]. *YouTube*. Geraadpleegd op 19 Juni 2014. Verkregen via <http://www.youtube.com/watch?v=ZpU7pGIU5Z8>. 1:16.

²³ Ibid. 4:25.

²⁴ Disc. (1973, 23 April). Some Mothers Do Have 'Em. *Alice Cooper eChive*. Geraadpleegd op 19 Juni 2014. Verkregen via <http://www.alicecooperechive.com/articles/index.php?magazineList=disc&articleList=730421>. Paragraaf 3.

punt staat het hoofd van het beeld af te bijten. Achter de rockster bevindt zich een gipsen sculptuur van een menselijk brein met daarop een chocolade-eclair geplaatst, die bedekt is met mieren. Het werk heeft een afmeting van 173x65x65 centimeter en de afgebeelde figuur moet dus meer dan levensgroot zijn, omdat hij in zittende positie afgebeeld is²⁵.

De vervaardiging van het hologram kan als onderdeel van een grotere performance gezien worden, die niet alleen het creatieproces maar ook de presentatie van het hologram aan de internationale media impliceerde²⁶. Wanneer deze gedachtegang gevolgd wordt, vormt de gehele connectie van Cooper en Dali dus een kunstwerk. Het concrete kunstwerk, het hologram, werd gepresenteerd in de Knoedler Gallery in New York en zowel Cooper als Dali was aanwezig bij deze presentatie²⁷. Nadat het kunstwerk onthuld was, liep tevens de verbinding van Cooper en Dali op zijn einde. Het doel was immers volbracht: de performance was ten volle uitgevoerd.



Afbeelding 3. Dali, S. (1973). *The First Cylindric Chromo-Hologram Portrait of Alice Cooper's Brain* [Image of Hologram]. Geraadpleegd op 30 Juni 2014. Verkregen via <http://thedali.org/exhibit/hologram-first-cylindric-chromo-hologram-portrait-alice-coopers-brain/>

²⁵Hologram: The First Cylindric Chromo-Hologram Portrait of Alice Cooper's Brain. (n.d).

²⁶Pobednik1985. (2013). 4:48.

²⁷Swift, H. (1973). Alinea 41.

3. De synthese van Trent Reznor en Bill Viola

In dit derde hoofdstuk, dat het centrale paneel van het drieluik vormt, wordt ingegaan op de synthese van Trent Reznor en Bill Viola in de *Fragility v2.0* tour van de band Nine Inch Nails. Deze case is al kort ter sprake gekomen in de inleiding en de bespreking wordt op dit punt opnieuw opgepakt om deze in meer detail te belichten. Evenals in het vorige hoofdstuk wordt eerst de verbinding op zich behandeld, om vervolgens de focus te verleggen naar het concrete product van de verbinding. Bovendien is er aandacht voor andere discipline-overstijgende verbindingen die Reznor en Viola afzonderlijk van elkaar zijn aangegaan en wordt het concrete product niet alleen voorzien van een beschrijving, maar ook van een interpretatie.

3.1 Reznor + Viola = *Fragility v2.0*

Trent Reznor (1965), frontman van Nine Inch Nails, is iemand die streeft naar perfectie in zijn muziek en al dat hij daarnaast onderneemt. De stilte rondom Nine Inch Nails in de periode tussen het einde van de *Self Destruct Tour* in 1996 en de release van *The Fragile* in 1999 was dan ook bedrieglijk. In werkelijkheid stortte Reznor zich na het einde van de tour op een aantal zijprojecten alvorens hij startte met het componeren van het nieuwe album²⁸. Reznor was erop gebrand om een onderscheidend album af te leveren, omdat de rockmuziek naar zijn mening sterk gedevalueerd was toen hij zich in de luwte hield. De frontman van Nine Inch Nails had tevens het doel opgevat om een innovatieve concerttour op poten te zetten. De *Fragility Tour* diende dan ook gezien te worden als een poging om het concept van het rockconcert actief te veranderen²⁹. In de revaluatie van het liveoptreden richtte Reznor zich op het vinden van een gepaste wijze om de band te presenteren op basis van innovatie en artistieke correctheid voor de muziek.

Om de muzikervaring te bevorderen had Reznor voor het liveoptreden een inkadering van de muziek in een breder raamwerk voor ogen³⁰. Dat raamwerk diende te bestaan uit verschillende aspecten, waaronder belichting en visuele effecten, geluid en het verloop van de set. De videosequenties van Bill Viola (1951) kunnen tevens ingepast worden in dit bredere raamwerk. Deze fungeerden namelijk als contrapunt in het liveoptreden³¹.

In de voorbereiding van de concerttour benaderde Reznor Viola om hem het idee van videosequenties als contrapunt voor te leggen. Nadat Viola de uitdaging geaccepteerd had,

²⁸ Bozza, A. (1999, 14 Oktober). The Fragile World of Trent Reznor. *Rolling Stone*. Geraadpleegd op 30 Juni 2014. Verkregen via <http://www.rollingstone.com/music/news/the-fragile-world-of-trent-reznor-19991014>. Alinea 2.

²⁹ Nine Inch Nails. (2000). *Fragility Tour Booklet*. Object Merch. p. 41.

³⁰ Ibid. p. 15.

³¹ Nine Inch Nails. (2002). Bill Viola Commentary. In *And All That Could Have Been* [DVD]. Nothing Records. 0:10.

kreeg hij de vrijheid om invulling te geven aan het idee dat Reznor voor ogen had. Beweegredenen van Reznor om juist Viola te benaderen zijn onbekend, maar vastgesteld kan worden dat Reznors visie op het liveoptreden een sterke correspondentie vertoont met het concept van *field perception* dat Viola in 1985 onder woorden bracht. Hij past dit concept toe in zijn eigen video-installaties en het impliceert dat een gehele ruimte in één keer met meerdere zintuigen ervaren wordt³². Het *oog* van de camera wordt niet gescheiden van het *oor* van de microfoon, hetgeen doorgaans juist wel gebeurt in de hedendaagse kunst, aldus Viola. Field perception heeft tevens betrekking op de toeschouwer en het is volgens Viola gebaseerd op een passieve, ontvankelijke staat die niet zozeer gericht is op een gefragmenteerde, nadrukkelijke aandacht, als wel op een zeker bewustzijn³³. Het concept dat Viola ontwikkeld heeft is in feite niet nieuw en het kan ook wel als een synoniem voor totaalervaring opgevat worden. Field perception leent zich met de vereniging van beeld en geluid uitstekend voor een toepassing op het rockconcert.

Het streven naar perfectie waar Reznor zich sterk aan vasthoudt, wordt zichtbaar wanneer hij een aantal jaar na de *Fragility Tour* meent materiaal van deze tour niet aan te kunnen zien. In zijn optiek was Nine Inch Nails, of in ieder geval hij zelf, niet op de top van zijn kunnen. Dit is een eufemistische benadering van het gegeven dat Reznor tijdens de tour te kampen had met een drugs- en alcoholverslaving, waar hij zich direct na de tour voor heeft laten behandelen³⁴. Uit de houding van Reznor kan men opmaken dat perfectie voor hem eerder een voortdurend proces is dan een gevestigde staat en dat iets dat vandaag een hoogtepunt lijkt, morgen alweer achterhaald kan zijn.

3.2 Overstijgen van de eigen discipline

Zowel Reznor als Viola is na hun synthese andere verbindingen aangegaan die de eigen discipline overstijgen. Reznor heeft bijvoorbeeld in 2007 een game ontwikkeld in samenwerking met 42 Entertainment die losjes verband houdt met het Nine Inch Nails-album *Year Zero* dat datzelfde jaar werd uitgebracht³⁵. Reznor liet er geen onduidelijkheid over bestaan dat de game opgevat diende te worden als een wijze om het album te ervaren en niet als een marketingstrategie. In deze verbinding wordt, evenals in Reznors concept van het

³² Viola, B. (1995). *Reasons for Knocking at an Empty House*. Londen: Thames & Hudson. p. 151.

³³ Ibid. p. 152.

³⁴ Scaggs, A. (2005, 17 November). Trent Reznor: 'We Finally Put New Metal Back Where It Belongs'. *Rolling Stone*. Geraadpleegd op 1 Juli 2014. Verkregen via <http://www.rollingstone.com/music/news/trent-reznor-we-finally-put-new-metal-back-where-it-belongs-20051117>

³⁵ Kushner, D. (2007, 19 April). Zero's Heroes: Nine Inch Nails Get Cryptic. *Rolling Stone*. Geraadpleegd op 1 Juli 2014. Verkregen via <http://www.rollingstone.com/music/news/zeros-heroes-nine-inch-nails-get-cryptic-20070419>. Alinea 2.

liveoptreden, zichtbaar dat hij begaan is met een juiste inkadering die moet bijdragen aan de beleving van de muziek.

In 2011 won Reznor een Oscar voor de filmmuziek die hij gecomponeerd heeft voor de film *The Social Network* van regisseur David Fincher uit 2010³⁶. Het winnen van deze prestigieuze prijs kan beschouwd worden als een bekroning op het werk en de inspanningen die hij verricht heeft als componist van filmmuziek.

De twee hierboven genoemde verbindingen laten zien dat Reznor een diepgaande interesse koestert voor het overstijgen van de eigen discipline, te weten de rockmuziek. In deze verbindingen beweegt Reznor zich meer toe naar de populaire cultuur dan naar de hoge cultuur. Zijn motieven voor grensoverschrijding zijn echter alles behalve *populair* in die zin dat het Reznor niet zozeer te doen is om commercieel succes. Hij verkeert in een constante zoektocht naar vernieuwende manieren om zijn eigen discipline te verbinden aan andere disciplines met het doel de beleving van muziek te optimaliseren.

Viola heeft zich na de synthese met Reznor vaker verbonden aan de muziek. In 2005 heeft hij bijvoorbeeld videosequenties gecreëerd voor de Wagneriaanse opera *Tristan en Isolde*, die onder leiding van theaterregisseur Peter Sellars nieuw leven ingeblazen werd³⁷. De opera was niet onomstreden en de videosequenties droegen sterk bij aan het onconventionele karakter van de heruitvoering van de opera. Het inzetten van videosequenties kan men echter als minder onconventioneel opvatten dan door sommigen gedaan is. De sequenties beantwoorden namelijk sterk aan het door Richard Wagner gehanteerde concept van het *Gesamtkunstwerk*, waarin een ervaring op meerdere vlakken plaatsvindt.

De combinatie Viola-Sellars doet enigszins denken aan de eerdere verbinding van Viola en Reznor, met name met het oog op de videosequenties die ingezet worden in een muziekstuk. Sterk onderscheidend is echter dat de opera tot de hoge cultuur gerekend wordt, terwijl het rockconcert bij uitstek tot de populaire cultuur behoort.

In 2012 heeft Viola zich verbonden aan een project van een geheel ander kaliber: twee van zijn kunstwerken waren te zien op het Nederlandse muziekfestival *Lowlands*. De betreffende werken waren *Fire Woman* [zie afbeelding 4, p. 13] en *Tristan's Ascension* [zie

³⁶ Scaggs, A. (2011, 15 Maart). Trent Reznor Talks Oscars, Lollapalooza Memories. *Rolling Stone*. Geraadpleegd op 1 Juli 2014. Verkregen via <http://www.rollingstone.com/music/news/trent-reznor-talks-oscars-lollapalooza-memories-20110315>. Alinea 1.

³⁷ Bredin, H. (2010, 21 September). Tristan und Isolde in Widescreen. *The Guardian*. Geraadpleegd op 1 Juli 2014. Verkregen via <http://www.theguardian.com/music/2010/sep/21/tristan-und-isolde-viola-philharmonia>. Alinea 1.

afbeelding 5], beide uit 2005³⁸. De werken komen voort uit de videosequenties die Viola creëerde voor *Tristan en Isolde* en deze zijn later bewerkt tot afzonderlijke kunstwerken. Ze waren achtereenvolgens te zien op een LED-scherm na zonsondergang³⁹.



Afbeelding 4. Viola, B. (2005). *Fire Woman* [Image of Video Installation]. Geraadpleegd op 1 Juli 2014. Verkregen via <http://artblart.com/2010/10/16/video-tristans-ascension-and-fire-woman-by-bill-viola-at-st-carthages-church-parkville/>

Afbeelding 5. Viola, B. (2005). *Tristan's Ascension* [Image of Video Installation]. Geraadpleegd op 1 Juli 2014. Verkregen via <http://artblart.com/2010/10/16/video-tristans-ascension-and-fire-woman-by-bill-viola-at-st-carthages-church-parkville/>

Uit de twee hierboven besproken verbindingen blijkt dat Viola zich niet zozeer oriënteert op populaire cultuur of hoge cultuur, maar dat hij een speciale aandacht heeft voor muziek. De laatste van de twee is helaas niet volledig tot zijn recht gekomen. Dit is Viola zelf niet aan te rekenen, maar de verantwoordelijke van het Lowlands-festival des te meer. De werken hadden veel potentieel om een nieuw publiek aan te spreken omdat deze werden tentoongesteld in de onconventionele ruimte van het muziekfestival. Dit idee pakte echter ongelukkig uit in de praktijk, aangezien de werken slechts zeer beperkt te aanschouwen waren. Uit persoonlijke getuigenis kan gesteld worden dat het LED-scherm waarop de kunstwerken vertoond werden in een waterplas op het festivalterrein stond en pas aan ging na zonsondergang. Daarbovenop komt dat op dat gedeelte van het festivalterrein tijdens het nachtprogramma vrij weinig activiteit plaatsvindt, waardoor de toeloop van toevallige passanten minimaal is.

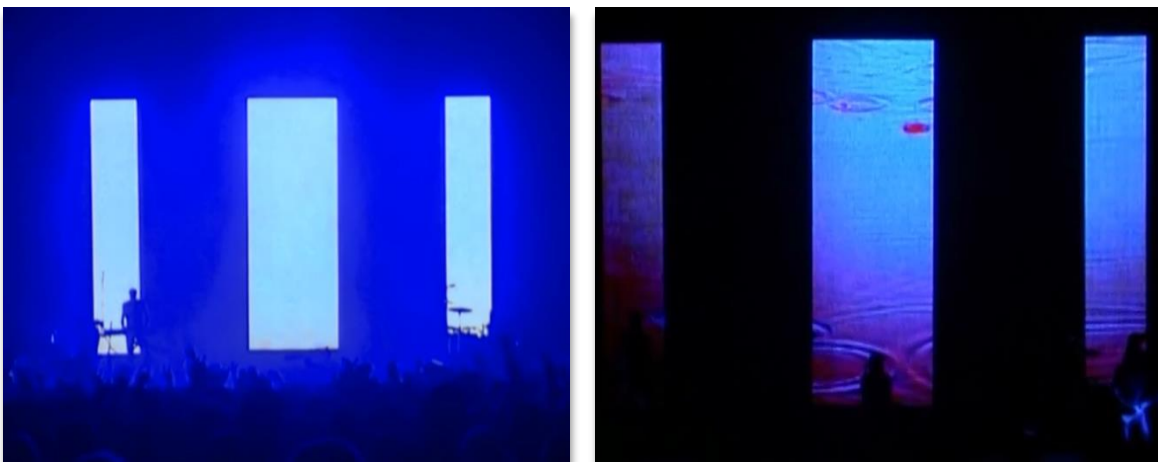
³⁸ Kunstbeeld. (2012, 3 Juli). Video's van Bill Viola op Lowlands. Geraadpleegd op 1 Juli 2014. Verkregen via <http://www.kunstbeeld.nl/nl/nieuws/19020/video-s-van-bill-viola-op-lowlands.html>. Alinea 1.

³⁹ RobZ. (2012, 2 Juli). Lowlands en Rijksmuseum presenteren Bill Viola. *Festivalinfo*. Geraadpleegd op 1 Juli 2014. Verkregen via http://www.festivalinfo.nl/news/21462/Lowlands_en_Rijksmuseum_presenteren_Bill_Viola/. Alinea 3.

3.3 De videosequenties beschouwd

De Reznor-Viola synthese is concreet geworden in de *Fragility v2.0* tour van Nine Inch Nails. Viola creëerde videosequenties voor deze tour en deze werden vertoond terwijl er drie nummers, te weten *La Mer*, *The Great Below* en *The Mark Has Been Made*, ten gehore werden gebracht. Deze nummers zijn alle afkomstig van het aan de tour verbonden album *The Fragile* uit 1999. In deze paragraaf wordt een beschouwing van de videosequenties verschaft. De beelden van het optreden zijn afkomstig van de DVD *And All That Could Have Been* uit 2002. De DVD vormt een registratie van de *Fragility v2.0* tour en deze bevat tevens extra materiaal, zogenaamde *easter eggs*, waaronder commentaar van Viola op de videosequenties.

Ter inleiding van het gedeelte van het liveoptreden waarin de videosequenties vertoond worden, dalen tijdens *Gave Up* drie lcd-schermen neer uit het plafond. Deze schermen bewegen van een horizontale positie naar een verticale positie, tot ze uiteindelijk direct naar het publiek gericht zijn. Wanneer deze beweging voltooid is, ogen de schermen als felle kleurvlakken [zie afbeelding 6].



Afbeelding 6. Nine Inch Nails. (2002). Kleurvlakken *Gave Up* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 7. Nine Inch Nails. (2002). Verstoring wateroppervlak *La Mer* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Wanneer *La Mer* wordt ingezet, vindt er een overgang plaats: de kleurvlakken worden langzaam verstoord door waterdruppels die op het oppervlak vallen [zie afbeelding 7]. Doorgaande het grootste gedeelte van het nummer, dat zo'n vier en een halve minuut duurt, ziet het publiek hoe een wateroppervlak in toenemende mate verstoord wordt door het vallen van druppels water. Tegen het einde van het nummer verschijnt plotseling het gestalte van een vrouw die zich onder water bevindt [zie afbeelding 8, p. 15].



Afbeelding 8. Nine Inch Nails. (2002). Vrouw in het water *La Mer* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Aan het begin van *The Great Below* zijn op de drie lcd-schermen beelden van rotsen in een zee te zien [zie afbeelding 9]. De golven slaan uiteen tegen de rotsen. Op het eerste gezicht lijken de beelden verstild, maar langzaam beginnen ze te bewegen en vindt er een overgang plaats van drie afzonderlijke beelden naar één beeld dat is uitgespreid over de drie schermen. De nadruk komt hierbij te liggen op de woeste golven bij de rotsen.



Afbeelding 9. Nine Inch Nails. (2002). Zeelandschap met rotsen *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 10. Nine Inch Nails. (2002). Bloemenveld *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Deze beelden worden opgevolgd door shots van velden vol rood-oranje bloemen [zie afbeelding 10]. In tegenstelling tot de beelden van de rotsen in zee zijn deze shots geschoten met een onscherpe focus. Hierdoor komt vooral de intense kleur van de bloemen sterk naar voren. Na de shots van de bloemenvelden volgen beelden van wederom een locatie aan zee. Dit kustlandschap onderscheidt zich sterk van de rotsen in zee die aan het begin van het nummer

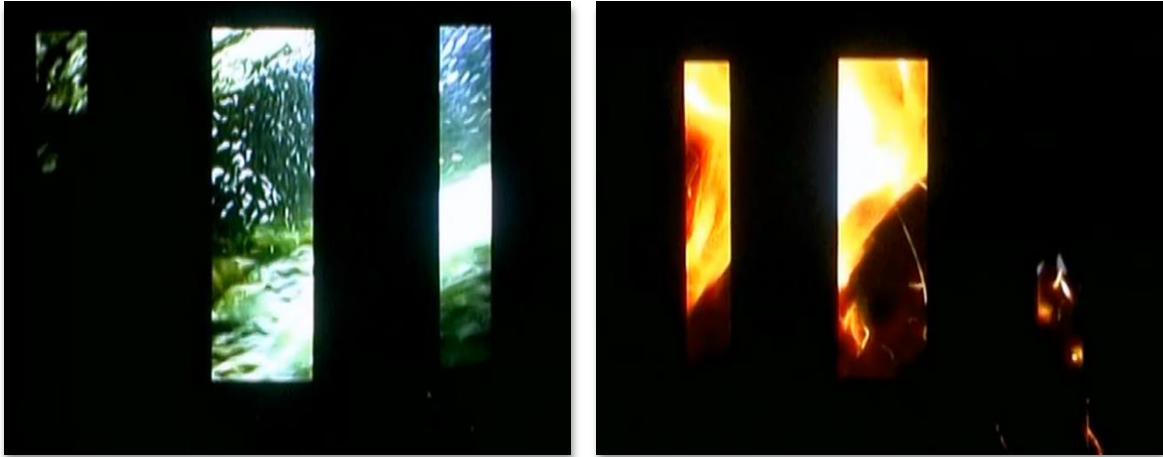
werden getoond. Het oog van de camera bevindt zich ditmaal ter hoogte van het wateroppervlak en om het idee te creëren dat het publiek zich *in* het water bevindt, verdwijnt het oog af en toe onder water. Vervolgens verschijnt er een shot van een man die ondersteboven zweeft in een ogenschijnlijk *niets* [zie afbeelding 11]. Op een gegeven moment verdwijnt hij in het water. In tegenstelling tot de normale realiteit der dingen bevindt het water zich echter niet onder de man, maar juist boven hem. Wanneer de man het wateroppervlak raakt, volgt er een explosie van water. Na deze explosie verschijnt dezelfde man onder water.



Afbeelding 11. Nine Inch Nails. (2002). Zwevende man *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

The Mark Has Been Made opent met beelden van stromend water. Het water lijkt woester te gaan stromen en het oog van de camera verdwijnt steeds vaker onder water [zie afbeelding 12, p. 17]. Op een gegeven moment, na één minuut en twintig seconden om precies te zijn, wordt door één van de gitaristen een gitaarriff ingezet. Op dat moment verspringt het beeld naar een shot van een onduidelijk definieerbare rode vlek in een massa van zwart. Terwijl de muziek toewerkt naar een climax verschijnen op de schermen beelden van vuur [zie afbeelding 13, p. 17]. De camera bevindt zich dicht bij het vuur. Daarna komen de beelden van het onrustige water terug, afgewisseld met beelden van vuur. Het nummer eindigt met shots van een lichaam dat in brand lijkt te staan.

Wanneer *The Mark Has Been Made* ten einde loopt, eindigen ook de videosequenties. De beeldschermen gaan op zwart en *Wish* wordt ingezet. Dit nummer beschikt qua energie over eenzelfde niveau als *Gave Up*, het nummer dat het begin van de sequenties inluidde.



Afbeelding 12. Nine Inch Nails. (2002). Water *The Mark Has Been Made* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 13. Nine Inch Nails. (2002). Vuur *The Mark Has Been Made* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

3.4 Interpretatie van de videosequenties

Nu de videosequenties van een eerste beschouwing voorzien zijn, kan overgegaan worden op het interpreteren van de sequenties. Het is bijzonder tijdrovend en weinig doeltreffend om ieder aspect op te nemen in de interpretatie en daarom wordt er een aantal aspecten uit het geheel genomen om te bespreken. In het proces van interpretatie, dat een bij uitstek subjectieve bezigheid is, wordt tevens rekenschap gegeven van hetgeen Viola zelf gezegd heeft over de videosequenties, opdat de interpretatie van meer stabiliteit wordt voorzien.

3.4.1 Het concept van een storm

Viola vertelt in zijn commentaar op de videosequenties dat het idee van een storm bezit van hem nam tijdens het creëren van de sequenties⁴⁰. Met name de impact van een storm stond centraal en Viola meent dat de mens zich pas bewust is van de kracht van de natuur wanneer deze zich aan hem of haar openbaart. Het contrast tussen de ongekende kracht van het natuurgeweld en de kalmte die erop volgt, is wat de mens doet beseffen hoe nietig hij of zij is ten opzichte van de natuur⁴¹.

Het concept van een storm leent zich er uitstekend voor om middels field perception overgebracht te worden op het publiek van de concerttour. De storm manifesteert zich namelijk niet alleen in de videosequenties, maar ook in de muziek. Nine Inch Nails heeft een groot aantal nummers voortgebracht met een hoge energie-intensiteit. Deze kan men opvatten als razende stormen, zeker wanneer deze in een live-setting opgevoerd worden. De band heeft daarnaast

⁴⁰ Nine Inch Nails. (2002). Bill Viola Commentary. 0:10.

⁴¹ Ibid. 0:26.

ook meer melodisch-poëtische nummers afgeleverd, die als rustpunt kunnen dienen.

Wanneer het liveoptreden wordt opgevat als een storm en het onderdeel met de videosequenties als het kalme oog van de storm, dan is er sprake van een curve in de energie-intensiteit. Deze daalt met het inzetten van *La Mer* sterk, neemt tijdens *The Great Below* steeds meer af in daling om na de wende van het nummer lichtjes en ten tijde van *The Mark Has Been Made* explosief te stijgen. Om van een hoge energie-intensiteit naar algehele rust te bewegen, wordt in de videosequenties een overgang gemaakt van de felle kleurvlakken naar gekleurde wateroppervlakken die verstoord worden door waterdruppels [zie afbeelding 14]. Water heeft op dit punt een kalmerende uitwerking. Dat de volgende portie natuurgeweld alweer op handen is, wordt voorspeld doordat doorgaande de sequenties water steeds onrustiger in beweging wordt gebracht [zie afbeelding 15].



Afbeelding 14. Nine Inch Nails. (2002). Vallende waterdruppels *La Mer* [Screenshot *And All That Could Have Been*].



Afbeelding 15. Nine Inch Nails. (2002). Verstoring wateroppervlak *La Mer* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Tijdens *The Great Below* wordt de opmaat naar de hervatting van de storm voortgezet. Een effect dat hieraan bijdraagt, is de transitie van stilstand en kalmte naar beweging en onrust in de shots van de rotsen in zee en de golven die tegen de rotsen breken [zie afbeelding 16, p. 19]. Doorgaande het nummer worden meer beelden van water dat steeds onrustiger beweegt vertoond. Om de onrust van het water kracht bij te zetten, verdwijnt het oog van de camera af en toe onder water.



Afbeelding 16. Nine Inch Nails. (2002). Woeste golven *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

The Mark Has Been Made vormt de laatste opstap naar de hervatting van de storm en het herstel van het energieniveau dat bereikt werd voor de videosequenties ingezet werden. In dit nummer wordt de keten van beelden van ongedurig water wederom voortgezet en halverwege barst de storm in volle hevigheid los. De storm wordt op een tweeledige wijze geherintroduceerd. Om te beginnen worden er beelden van hozend water getoond, die men kan verbinden aan regen die doorgaans in grote hoeveelheden uit de hemel komt vallen tijdens een storm. Daarnaast worden beelden van vuur getoond die de energie van het publiek letterlijk weer aanwakkeren.

3.4.2 Waterthematiek

In de vorige paragraaf kwam naar voren dat water een belangrijke rol speelt in de videosequenties. Om de hervatting van de storm aan te kondigen wordt het getoonde water immers steeds dreigender en ongeduriger. Afgezien van dit concept is er echter nog een reden om te geloven dat water een centrale plaats heeft in de sequenties. Er is namelijk niet één shot dat men niet op een of andere manier kan verbinden aan water. Zelfs het veld vol rood-oranje bloemen oogt als een zee waarin de toeschouwer door de intense kleur kan verdrinken. Daarnaast kent vuur een connectie met water, aangezien vuur als de uiterste polarisatie van water beschouwd wordt.

In de sequenties komt met name de ambiguïteit van water tot uiting. Water kan immers een kalmerende, maar ook een dreigende uitwerking bewerkstelligen. Het kan druppelen of kabbelen, maar ook kolken of hozen. Water kan leven creëren, maar het kan tevens leven wegnemen. Deze twee naturen van water kent Viola zelf maar al te goed, aangezien hij als klein jongetje ooit bijna verdrongen is. Tijdens deze bijna-doodervaring ervoer Viola niet zozeer de angst van zijn naderende dood, als wel de schoonheid die de onderwaterwereld aan hem

tentoonspreidde⁴².

De waterthematiek manifesteert zich het sterkst in *La Mer*, aangezien alleen al de titel van het nummer verwijst naar water in de gestalte van de zee. *La Mer* is namelijk het Franse woord voor *zee* en omdat het een vrouwelijk lidwoord draagt, wordt de zee voorgesteld als een vrouwelijke kracht, evenals in de meeste culturen ter wereld⁴³. Aan de zee als vrouwelijke natuurkracht kan men de vrouw in het water verbinden die tijdens *La Mer* te zien is [zie afbeelding 17]. Deze vrouw beantwoordt aan de ambiguïteit van water, omdat zij enerzijds opgevat kan worden als een personificatie van de zee en anderzijds als een allusie op de oud-Griekse sirene. De tweede interpretatie verwijst naar de dreiging die kan uitgaan van de zee. Een verdere bespreking van de sirene vindt plaats in het volgende hoofdstuk, waarin de categorie van het sublieme aan de orde wordt gesteld.



Afbeelding 17. Nine Inch Nails. (2002). Vrouw in het water *La Mer* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

3.4.3 De spirituele ervaring: transcendentie

Het oeuvre van Viola bevat een spiritualiteit die de traditionele variant, die gebonden is aan één religie, overstijgt aldus Arent Weevers⁴⁴. Deze spiritualiteit is universeel en geeft uiting aan de zogenaamde Grote Levensvragen, zoals waarom de mens op aarde is en waarom de mens sterft. Die vragen worden in het huidige tijdsgewricht steeds meer naar de achtergrond verdreven, omdat ze niet sluitend te beantwoorden zijn⁴⁵. Viola benadrukt dat spiritualiteit niet een enkel

⁴² Fayard, J. (2014, 6 Maart). Not Drowning But Creating. *The Wall Street Journal*. Geraadpleegd op 9 Juli 2014. Verkregen via <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702304026804579410963966918976>. Alinea 1.

⁴³ Nine Inch Nails. (2002). Bill Viola Commentary. 5:48.

⁴⁴ Weevers, A. (2004). *Spiritualiteit bij Bill Viola*. Enschede: Augustijn. p. 37.

⁴⁵ Neumaier, O. (2004). Space, Time Video, Viola. In Townsend, C. (Ed.), *The Art of Bill Viola*. London: Thames & Hudson. p. 47

positieve ervaring is, maar dat het tevens een schok teweeg kan brengen⁴⁶. Een bij uitstek spirituele ervaring is de transcendentie. Transcendentie verwijst naar een staat waarin een subject boven zichzelf uitstijgt. In de videosequenties van Viola komt dit thema meerdere malen terug.

De shots van het veld vol rood-oranje bloemen tijdens *The Great Below* [zie afbeelding 18] beantwoorden aan het transcendente. Deze tonen vooral de intense, haast hypnotiserende kleur van de bloemen, waardoor ze een hallucinatoir karakter krijgen. Dat karakter kan in verband gebracht worden met de associaties die de getoonde bloem, te weten de klaproos, oproept.



Afbeelding 18. Nine Inch Nails. (2002). Klaprozen *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

De gewone klaproos is tamelijk onschuldig en deze staat door haar korte levensduur symbool voor de menselijke vergankelijkheid⁴⁷. De slaapbol, een specifiek soort klaproos, staat daarentegen bekend om haar opgedroogde melksap dat wordt gebruikt als medicijn en als drug⁴⁸. De bloem wordt daarnaast in verband gebracht met de oud-Griekse goden van de dood, Thanatos, en van de slaap, Hypnos. Zij droegen deze bloem beiden als attribuut⁴⁹. Om die reden staat deze klaproos ook wel symbool voor de eeuwige slaap.

De klaproos als medicijn of als drug en de klaproos als symbool voor eeuwige slaap hebben met elkaar gemeen dat de scheidslijn tussen veiligheid en levensgevaar flinterdun is. Een medicijn dient het leven te verlengen; een drug verkort het leven doorgaans juist. Slapen is een noodzakelijk onderdeel van het leven; eeuwige slaap is een eufemisme voor de dood. Met

⁴⁶ Weevers, A. (2004). p. 36.

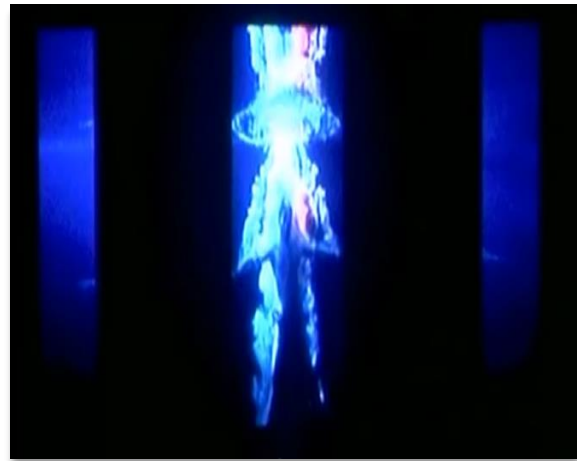
⁴⁷ Meulenhoff, J., Nijhuis, S. (2012). *Planten en hun Legendes*. Zwolle: WBOOKS. p. 121.

⁴⁸ Ibid. p. 60.

⁴⁹ Ibid. p. 60.

deze associaties in het achterhoofd kan men de shots van de klaproosvelden op twee manieren interpreteren. Opgevat als drug verwijzen de beelden naar een geestelijke transcendentie. Om in de oud-Griekse sferen te blijven gebruikte de *pythia*, hogepriesteres van het orakel van Delphi, bijvoorbeeld geestverruimende middelen om in contact te komen met de god Apollo⁵⁰. Opgevat als verwijzing naar de eeuwige slaap tonen de beelden de ultieme vorm van transcendentie: de dood. Sterven is een bij uitstek existentiële ervaring en gezien het verdere verloop van de videosequenties is zowel de eerste als de tweede interpretatie mogelijk.

De beelden van de man die in het niets zweeft en plotseling omhoog het water in valt [zie afbeelding 19] zijn tevens transcendentiaal van karakter. Wanneer Viola deze beelden van commentaar voorziet, spreekt hij zelf van een *ascension*⁵¹. Dit begrip kan zowel naar *ergens boven uitstijgen* als naar *hemelvaart* verwijzen. In deze beelden is dus tevens de dunne scheidslijn tussen leven en dood geïllustreerd en kan transcendentie op twee manieren uitgelegd worden. Enerzijds kan de man een geestelijke transcendentie doormaken en anderzijds kan transcendentie opgevat worden als sterven, waarbij de geest van het lichaam gescheiden wordt en opstijgt naar de volgende wereld. Het water vormt de doorgang naar deze wereld [zie afbeelding 20]. Welke interpretatie van toepassing is op de beelden is wederom niet eenduidig te verantwoorden.



Afbeelding 19. Nine Inch Nails. (2002). Man raakt water *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 20. Nine Inch Nails. (2002). Man onder water *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

⁵⁰ Veen van, J.S. (1960). *Beknopt Overzicht der Griekse Mythologie*. Groningen: J.B. Wolters. p. 49.

⁵¹ Nine Inch Nails. (2002). Bill Viola Commentary. 3:32.

4. Sublimiteit in de Fragility v2.0 tour

In de laatste paragraaf van het vorige hoofdstuk werd een interpretatie op de videosequenties van Bill Viola voor de *Fragility v2.0* tour van Nine Inch Nails verschaft. Deze interpretatie is nog niet compleet en daarom wordt in dit rechterzijpaneel van het drieluik het laatste aspect van de interpretatie behandeld, te weten de manifestatie van het sublieme in de videosequenties van Viola en in de muziek van Nine Inch Nails. Bij het duiden van sublimiteit in de sequenties wordt een connectie gelegd met de Duitse schilder Caspar David Friedrich (1774-1840), die bekend staat om zijn schilderijen van sublieme landschappen. Voordat beargumenteerd kan worden of er sprake is van het sublieme dient men eerst echter helder voor ogen te hebben wat onder sublimiteit verstaan wordt en waarin het zich onderscheidt van schoonheid.

4.1 Het sublieme en het schone

Het bijvoeglijk naamwoord *subliem* wordt meer dan eens ingezet om over een bepaald soort schoonheid te spreken. Sublimiteit en schoonheid zijn echter niet voor elkaar inwisselbaar. Het meest elementaire onderscheid is dat de laatstgenoemde genot oproept, terwijl de eerstgenoemde eerder vervult van pijn of vrees⁵². Daarnaast wordt schoonheid doorgaans verbonden aan de Verlichting en rationaliteit en sublimiteit aan de Romantiek en het gevoel⁵³.

De kwalificatie voor schoonheid heeft weinig te maken met proportie, nut of volmaaktheid. Deze berust eerder op een sterke ontroering die wordt opgewekt⁵⁴. Het schone kent doorgaans een geringe omvang, een gaaf oppervlak, geleidelijke afwisseling en kwetsbaarheid. Het sublieme wordt daarentegen als volgt omschreven:

Alle dingen die, op welke manier dan ook, gedachten aan pijn en gevaar kunnen wekken, met andere woorden, alle dingen die op de een of andere manier angstaanjagend zijn, of verband houden met iets verschrikkelijks, of een vergelijkbare uitwerking hebben als angst of afschuw, zijn een bron van het sublieme⁵⁵.

Dreiging staat centraal in het sublieme en het is een verschijnsel dat een sterke binding kent met het onbekende of het onverwachte. Daarnaast draagt een gevoel van oncontroleerbaarheid of eindigheid bij aan sublimiteit⁵⁶. Deze gevoelens doen de mens beseffen dat deze de wereld

⁵² Freeland, C. (2004). Piercing to Our Inaccessible, Inmost Parts: The Sublime in the Work of Bill Viola. In Townsend, C. (Ed.), *The Art of Bill Viola*. London: Thames & Hudson. p. 27.

⁵³ Ibid. p. 35.

⁵⁴ Burke, E. (2004). *Een Filosofisch Onderzoek naar de Oorsprong van onze Denkbeelden over het Sublieme en het Schone*. (vertaald door W. Krul). Groningen: Historische Uitgeverij. p. 173.

⁵⁵ Ibid. p. 92.

⁵⁶ Ibid. p. 129.

niet zo strak in de hand heeft als hij of zij graag zou willen.

Het sublieme werd tijdens de Romantiek zichtbaar gemaakt in de schilderkunst. De schilderijen van Caspar David Friedrich, met spitse bergtoppen [zie afbeelding 21], uitgestrekte vlakten en dreigende zeeën, zijn hier illustraties van. Sublimiteit is echter niet alleen te vatten in beeld. Het manifesteert zich tevens in geluid⁵⁷. Uitzonderlijk harde geluiden kunnen subliem zijn, evenals geluiden die plotseling klinken of juist ophouden te klinken. Ten slotte kan de herhaling van een krachtig geluid een subliem effect bewerkstelligen.



Afbeelding 21. Friedrich, C.D. (1824/1825). *Der Watzmann* [Image of Painting]. Geraadpleegd op 4 Juli 2014. Verkregen via http://nl.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich#mediaviewer/Bestand:Caspar_David_Friedrich_012.jpg

Volgens Edmund Burke oefent het sublieme haar grootste kracht uit in de natuur⁵⁸. Daarom tonen schilderijen waarin het sublieme zich manifesteert doorgaans landschappen of zeezichten. De natuur kan de mens zo overweldigen dat het object of het verschijnsel dat wordt gadeslagen volledig centraal komt te staan en rationeel nadenken belemmerd wordt. Degene die de natuur aanschouwt wordt daardoor in een ondergeschikte, passieve positie gemanoeuvreed, waarin bewustzijn boven contemplatie gesteld wordt.

Door de hierboven besproken aspecten van schoonheid en sublimiteit tegenover elkaar te plaatsen blijkt dat deze esthetische categorieën zich tot elkaar verhouden als een binaire oppositie [zie tabel 1, p. 25].

⁵⁷ Burke, E. (2004). p. 142.

⁵⁸ Ibid. p. 112.

Sublimateit	←	→	Schoonheid
Groot van omvang			Klein van omvang
Ruw, onregelmatig oppervlak			Gaaf oppervlak
Schoksgewijze afwisseling			Geleidelijke afwisseling
Robuustheid			Kwetsbaarheid
Oneindigheid			Overzichtelijkheid
Angst of pijn			Genot of genegenheid
Romantiek			Verlichting
Gevoel			Verstand
Natuur			Cultuur

Tabel 1. Polarisatie tussen het sublieme en het schone

4.2 Sublimateit in de videosequenties van Viola

Volgens Cynthia Freeland correspondeert het oeuvre van Viola sterk met de categorie van het sublieme⁵⁹. Ze stelt dat Viola beelden inzet om de toeschouwer te overweldigen middels een schok. Deze schok vindt niet plaats door te choqueren, maar doordat de toeschouwer een schok der herkenning ervaart. In de videosequenties voor de *Fragility v2.0* tour komt het sublieme op meerdere momenten naar voren en met name de natuur en een gevoel van dreiging hebben een grote rol. Het concept van een storm dat Viola inspireerde tijdens het creëren van de sequenties is subliem, evenals de ambigue natuur van water. In deze paragraaf komen echter twee andere aspecten ter sprake. Deze aspecten zijn de vrouw in het water tijdens *La Mer* en rotsen in zee tijdens *The Great Below*.

De vrouw in het water tijdens *La Mer* kan volgens Viola opgevat worden als een allusie op de sirenen uit de oud-Griekse mythologie⁶⁰. Deze wezens worden onder meer beschreven door Homerus in de *Odyssee* en ze worden voorgesteld als vogelachtige wezens met het hoofd van een vrouw. Ze zijn bekend, of berucht, vanwege hun prachtige zangkunsten die zeelui in vervoering zouden brengen⁶¹. Door de zang van de sirenen zouden zelfs de meest ervaren zeelieden hun schip op de klippen laten lopen en daarom werden deze wezens door de Grieken ingezet om verdrinkingsdoden op zee te verklaren.

De sirenen waren geen waterbewoners, maar leefden op een eiland. Daarnaast hadden

⁵⁹ Freeland, C. (2004). p. 25.

⁶⁰ Nine Inch Nails. (2002). Bill Viola Commentary. 6:05.

⁶¹ Houtzager, G. (2003). *Geïllustreerde Griekse Mythologie Encyclopedie: De Griekse Goden- en Heldenwereld in Woord en Beeld*. Lisse: Rebo Productions. p. 182.

zij enkel een vrouwelijk hoofd. Wat betreft uiterlijke kenmerken komt de sirene dus nauwelijks overeen met de vrouw in het water. De betovering van de sirenen kan men daarentegen wel degelijk verbinden aan deze vrouw, aangezien zij schoonheid en geweld in zichzelf verenigt. Zang is een schone kwaliteit, die wordt ingezet om kwaad te doen. De vrouw in het water doet in wezen hetzelfde: zij is mooi, maar door haar situering in het water zou haar schoonheid zomaar bedrieglijk kunnen zijn. Een wezen dat tevens in de zee resideert en haar schoonheid inzet voor het kwade is de zeemeermin. Dit wezen met het bovenlijf van een vrouw en het onderlijf van een vis werd in het verleden, evenals de sirene, ter verklaring van de verdrinkingsdood van zeelieden ingezet.



Afbeelding 22. Nine Inch Nails. (2002). Rotsen in zee *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 23. Friedrich, C.D. (1823-1824). *Das Eismeer* [Image of Painting]. Geraadpleegd op 4 Juli 2014. Verkregen via http://en.wikipedia.org/wiki/The_Sea_of_Ice#mediaviewer/File:Caspar_David_Friedrich_006.jpg

De rotsen in zee tijdens *The Great Below* [zie afbeelding 22] zijn om een geheel andere reden subliem. Er wordt een zeelandschap getoond waarin scherp gepunte rotsen te zien zijn. Deze ogen alsof ze vele schipbreuken op hun geweten hebben. Daarnaast schuimt het water door het breken van de golven. De combinatie van de golven en de scherpe rotsen versterken elkaar en de toeschouwer kan zich levendig voorstellen dat men in een dergelijke situatie verkerend zijn of haar leven niet zeker is.

In de vorige paragraaf is ter sprake gekomen dat het sublieme doorgaans zichtbaar werd gemaakt in de schilderkunst en dat van de sublieme schilderkunst een gevoel van dreiging uitgaat. De natuur wordt vaak tot thema genomen om een uitgestrektheid en overweldiging zichtbaar te maken die uiting geven aan het idee dat de mens slechts een klein onderdeel van een enorm kosmisch geheel is. Caspar David Friedrich werd al terloops aangehaald als schilder van sublieme landschappen en hij verbeeldde in zijn schilderijen gevoelens van eenzaamheid,

melancholie en oneindigheid⁶². Zijn landschappen lijken geen eindpunt te hebben en ze illustreren de grootsheid van de natuur.

De beelden van rotsen in zee vertonen een zekere gelijkenis met het schilderij *Das Eismeer* (1823-1824) van Friedrich [zie afbeelding 23, p. 26]. Dit kunstwerk toont een landschapsgezicht van een bevroren zee. Op de voorgrond ziet men scherpe roestbruine rotsen, links in de verte bevindt zich een ijsberg, aan de rechterkant is een schip zichtbaar dat zijn reis niet volbracht heeft, boven het tafereel hangt een enkele wolk en het centrale punt van het schilderij wordt gevormd door scherpe stukken ijs die omhoog gestuwd zijn. Het landschap oogt vredig en dreigend tegelijk.

Hoewel de videosequenties geen bevroren zee tonen, is de gelijkenis tussen beide werken onmiskenbaar. In beide wordt de grilligheid van de natuur tot uiting gebracht, onder andere in de scherpte van de gepunte rotsen en de stukken ijs. Daarnaast is in beide werken sprake van verstilling. In het schilderij manifesteert de verstilling zich in het feit dat de zee bevroren is en alles letterlijk tot stilstand is gekomen; in de sequenties wordt de verstilling juist langzaam doorbroken, doordat de golven langzaam steeds meer in beweging komen. De beelden en het schilderij kennen bovendien eenzelfde compositorische opbouw, met een horizontaliteit die scherp onderbroken wordt door verticaal omhoog stekende rotsen. Ten slotte is de sfeer die uit beide werken spreekt ronduit onheilspellend. De landschappen tonen een zekere schoonheid, maar tegelijkertijd gaat er ook een zekere dreiging van uit.

4.3 Nine Inch Nails en sublimiteit

Tot op dit punt heeft de nadruk hoofdzakelijk gelegen op de videosequenties van Bill Viola. De nummers die Nine Inch Nails ten gehore brengt tijdens de sequenties kan men daarentegen tevens in verband brengen met het sublieme. Viola onderkent dit door te stellen dat de connectie tussen schoonheid en geweld niet alleen manifest is in zijn eigen werk, maar ook in dat van Reznor⁶³. Ter illustratie van deze stelling wordt eerst de songtekst van *The Great Below* [zie bijlage 2, p. 46] geanalyseerd en is er daarna aandacht voor de gitaarriffs in *The Mark Has Been Made*.

The Great Below is van de drie nummers die te horen zijn tijdens de videosequenties het enige nummer dat voorzien is van tekst. De tekst van het nummer is opgebouwd uit twee strofen van twaalf regels en één strofe van twee regels en deze kan uiteen gesplitst worden in meerdere gedeelten. De eerste strofe omvat het eerste gedeelte en deze vormt een overdenking van de

⁶² Hoeven van der, J. & Fontier, J. & Sabbe, H. (1977). *De Romantiek*. Nijmegen: Gottmer. p. 88.

⁶³ Nine Inch Nails. (2002). *Bill Viola Commentary*. 6:26.

hoofdpersoon, die het leven dat hij tot op dat moment heeft geleid evalueert. Dit leven is niet zorgeloos: “Is there hope for me // After all is said and done⁶⁴”. De hoofdpersoon, van wie aangenomen wordt dat het een man is door de zang van Trent Reznor, wacht op een *zij*, van wie de identiteit onbekend is en blijft. Hoewel uit de tekst niet duidelijk op te maken is of de *zij* naar een vrouw of naar de zee verwijst, lijkt het niet erg waarschijnlijk dat de verwijzing op de zee van toepassing is, aangezien de hoofdpersoon later spreekt over een *wij*: “After all we could have done // And all that could have been⁶⁵”.

In de tweede strofe, die het tweede gedeelte van de tekst vormt, laat de hoofdpersoon de controle los en geeft hij zich over aan de zee. De hoofdpersoon gaat van overdenking over op actief handelen. Aan het einde van deze strofe zingt Reznor “I will take my place // In the great below⁶⁶”. De hoofdpersoon wordt dus deel van een groter geheel.

De hoofdpersoon is aan het einde van de handeling in de derde strofe, die het laatste gedeelte van het nummer vormt. Op dit moment komt hij tot een belangrijk inzicht, dat wordt benadrukt met de herhaling van de woorden “I can still feel you // Even so far away⁶⁷”. De hoofdpersoon heeft de transitie die in het nummer gemaakt wordt afgerond en hij heeft daarmee afstand genomen van zijn voormalige leven. Toch kan hij niet loskomen van de *zij* die verbonden is aan dit leven. De vraag rijst dus of de transitie wel gunstig heeft uitgepakt voor de hoofdpersoon.

The Great Below behandelt eenzelfde thematiek als de videosequenties die op dat moment vertoond worden op de lcd-schermen. Zowel in de sequenties als in de tekst is er immers sprake van waterthematiek en het thema van transcendentie. Waterthematiek komt in het nummer tot uiting in het feit dat de hoofdpersoon zijn leven overdenkt bij de zee en besluit zich aan de zee over te geven. In de videosequenties vormt water een doorgang die nodig is voor de transitie. De hoofdpersoon in de tekst maakt eveneens een transitie door, waardoor men kan spreken van transcendentie. Deze transcendentie wordt geïnitieerd door de overgave aan de zee. De overgave is een zoveelste illustratie van ambiguïteit. De wijze waarop de hoofdpersoon breekt met zijn huidige leven kan namelijk op twee manieren uitgelegd worden: hij neemt ofwel afstand van zijn vertrouwde leven om een nieuw leven te beginnen, ofwel maakt hij een definitief einde aan zijn leven op aarde. Aangezien de hoofdpersoon zich in het water begeeft, valt er veel voor te zeggen dat deze voor de tweede optie gekozen heeft.

⁶⁴ Nine Inch Nails. (1999). *The Great Below*. In *The Fragile*. Nothing Records. Strofe 1, regel 3-4.

⁶⁵ Ibid. Strofe 1, regel 11-12.

⁶⁶ Ibid. Strofe 2, regel 11-12.

⁶⁷ Ibid. Strofe 3, regel 1-2.

De tekst van *The Great Below* doet denken aan Romantische literatuur, waarin zelfmoord een terugkerend thema is. Een voorbeeld hiervan is *Die Leiden des jungen Werthers* van Goethe. Dit verhaal is strikt genomen een voorloper van de Romantische literatuur, maar het kan tegelijkertijd in de Romantische traditie geplaatst worden, omdat er een sterke nadruk wordt gelegd op het gevoel, op de persoonlijke ervaring en op de duistere kant van het leven. In het werk van Goethe wordt de jongeman Werther verteerd door een onmogelijke liefde en in deze situatie verkerend ziet hij zelfmoord als enige uitweg⁶⁸. De hoofdpersoon in *The Great Below* en Werther hebben met elkaar gemeen dat zij beiden gedreven door wanhoop en kwelling zelfmoord plegen, wanneer de transitie in het nummer wordt opgevat als suicide. Een wezenlijk verschil is daarentegen dat Werther met zijn zelfmoord eindelijk zielsrust vindt, terwijl de hoofdpersoon van de songtekst zelfs na de transitie opgevat als zelfmoord de connectie met zijn oude leven niet kan ontbinden en de dood dus niet als definitief eindpunt van zijn lijden gezien kan worden.

The Mark Has Been Made is om een geheel andere reden subliem te noemen. Eerder is al ter sprake gekomen dat sublimiteit zich tevens in geluid kan manifesteren. De klanken van de gitaarriffs in dit nummer beantwoorden hier sterk aan. Het nummer begint met een riff die haast hypnotiserend werkt. Deze wordt een ruime minuut herhaald en de muziek lijkt aan te zwellen. Een onderhuids gevoel van opbouwende spanning maakt zich meester van de luisteraar. Na die minuut wordt onverwachts een sterkere, onderscheidende gitaarriff ingezet. Deze klinkt helder en tegelijkertijd expliciet dreigender. Doordat de gitaarriff herhaald wordt en er steeds meer geluid opgebouwd wordt, werkt de muziek langzaam toe naar een climax. Wanneer deze bereikt is, barst een gitaargeweld los.

De onverwachte gitaarriff en de herhaling ervan hebben een subliem effect op de luisteraar, die aan alles voelt dat er iets gaat gebeuren. De muzikale opmaat naar een climax is passend binnen het eerder besproken concept van een storm, dat centraal staat binnen de sequenties. *The Mark Has Been Made* heeft namelijk als functie de energie, die voor de introductie van de sequenties aanwezig was, te herstellen.

⁶⁸ Minois, G. (1999). *History of Suicide: Voluntary Death in Western Culture*. Baltimore, MD: The John Hopkins University Press. p. 267.

5. Reflectie: van wederzijdse afhankelijkheid naar samensmelting

Na de bredere traditie van toenadering van rockmuziek en beeldende kunst in het tweede hoofdstuk en de case van Trent Reznor en Bill Viola in het derde en vierde hoofdstuk belicht te hebben, is het nu tijd om over te gaan op het reflecteren op beide.

De drie behandelde verbindingen hebben met elkaar gemeen dat er twee pogingen tot toenadering hebben plaatsgevonden. Ten eerste worden rockmuziek en beeldende kunst nader tot elkaar gebracht en ten tweede vindt er kruisbestuiving plaats tussen hoge cultuur en populaire cultuur. Daarnaast hebben alle verbindingen plaatsgehad tijdens of na de jaren '60 van de twintigste eeuw. Deze zijn daarmee tot stand gekomen in het postmoderne tijdperk, waarvan het beginpunt in de jaren '60 gelegd wordt. Dit is belangrijk om op te merken, omdat de postmoderniteit zich onderscheidt van diens voorganger, de moderniteit, op het punt dat de eerstgenoemde uitgaat van vermenging en de nuancering van hiërarchieën, terwijl de laatstgenoemde categorisering en onderscheid hoog in het vaandel heeft staan. De verbindingen hebben dus kunnen plaatsvinden, omdat de behoefte aan een strikt onderscheid tussen verschillende disciplines en categorieën van cultuur tanende was.

Tot op dit punt is steeds gesproken over de tendens van toenadering van rockmuziek en beeldende kunst als een aaneenschakeling van voorbeelden, maar is er nog weinig oog geweest voor de ontwikkeling die heeft plaatsgevonden binnen deze tendens. In de bijna vijftig jaar die verstreken is sinds het project van The Velvet Underground en Andy Warhol geïnitieerd werd, heeft de tendens zich namelijk ontwikkeld vanuit een beginstadium naar een verder gevorderd stadium.

Het Velvet Underground-Warhol project behoort tot het beginstadium. Dit stadium dient men vooraleer op te vatten als experimenteel en aftastend. De tendens van toenadering van rockmuziek en beeldende kunst was net ontstaan, waardoor het allereerst van belang was te onderzoeken wat acceptabel en haalbaar was. De verbinding van The Velvet Underground en Warhol had rockmuziek als basis en de beeldende kunst werd hieraan toegevoegd doordat Warhol de hoes van het debuutalbum van de band vormgaf en hij zelf als exponent van de beeldende kunst beschouwd kan worden.

In het project van The Velvet Underground en Warhol was eerder sprake van een wederzijdse afhankelijkheid dan van een samensmelting. Beide hadden elkaars kwaliteiten nodig om hogerop te komen: The Velvet Underground had Warhol nodig om bekendheid te vergaren en om de muziek te kunnen maken die zij prefereerden en Warhol had op zijn beurt The Velvet Underground nodig om zijn binding met de wereld van de celebrity te versterken

en zich in de kijker van de massamedia te kunnen spelen. Hoewel de verbinding niet tot een samensmelting heeft geleid waarin rockmuziek en beeldende kunst een harmonisch geheel vormen, heeft deze wel degelijk een aanzienlijke bijdrage geleverd aan het concept van het liveoptreden door muziek en andere media met elkaar te combineren in *The Exploding Plastic Inevitable*.

De Cooper-Dali connectie is verder ontwikkeld dan het beginstadium, maar deze vertoont tegelijkertijd nog een zekere onwennigheid met de postmoderniteit. De connectie wordt immers aan de ene kant tastbaar in een kunstwerk dat vervaardigd is middels een destijds hypermoderne technologie, terwijl aan de andere kant een eeuwenoude verhouding tussen kunstenaar en model/muze gehandhaafd wordt. Cooper nam daarbij de rol van model en muze in en Dali die van het scheppend genie. Zowel wat betreft het hologram als de performance waarvan het hologram deel uitmaakte, handelde Dali actief en onderging Cooper passief.

De verbinding had als fundament de beeldende kunst, vanwege het vervaardigde hologram dat gepresenteerd en geëxposeerd werd in een kunstgalerie. Cooper voegde aan de verbinding niet zozeer een muzikaal aspect toe, in die zin dat zijn muziek gecombineerd werd met de kunst van Dali, als wel zijn markante publieke persoonlijkheid, die hij tentoonspreidde tijdens liveoptredens en in de media.

Zoals het merk Warhol belangrijk was voor het project met The Velvet Underground was de naam Dali essentieel voor de connectie met Cooper. Dali begon nog eerder dan Warhol in te spelen op de massamedia en hij was één van de eerste kunstenaars die niet alleen vanwege zijn kunst, maar ook vanwege zijn persoonlijkheid belicht werd in deze media⁶⁹. Dali had een avant-gardistisch oog voor de opkomst van de massamedia en hij besepte al op een vroeg moment wat de implicaties voor de kunst en de kunstenaar zouden zijn. Dali verbond zich daarom aan de populaire cultuur, waarvan Cooper een exponent is, omdat consumptie het nieuwe sleutelwoord vormde en een alomtegenwoordigheid in de massamedia een vereiste was om aandacht en waardering van het publiek te winnen⁷⁰.

De synthese van Trent Reznor en Bill Viola behoort tot een nog verder gevorderd stadium, dat een gevestigde basis kent waar op voortgeborduurd, dan wel van afgeweken kan worden, en deze kent zowel gelijkenissen als verschillen met de hierboven besproken verbindingen. Het

⁶⁹ Pine, J. (2011). *Salvador Dali: The Late Work*. High Museum of Art, Atlanta, Georgia, 7 August 2010 – 9 January 2011. Geraadpleegd op 25 Juni 2014. Verkregen via http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal9/acrobat_files/Late%20Dali%207.9.11.pdf. p. 6, alinea 2.

⁷⁰ Stolz, G. (2005, 2 Januari). The Great Late Salvador Dalí. *ARTnews*. Geraadpleegd op 25 Juni 2014. Verkregen via <http://www.artnews.com/2005/02/01/the-great-late-salvador-dali/>. Alinea 14.

inzetten van verschillende media tijdens het liveoptreden dat door The Velvet Underground en Warhol werd ingezet, is bijvoorbeeld door Reznor en Viola tot nieuwe hoogten gebracht en de verhouding tussen kunstenaar en model/muze die gehandhaafd werd door Cooper en Dali is door Reznor en Viola vervangen voor een meer evenwichtige co-existentie van twee creatieve geesten. Daartegenover staat dat de Reznor-Viola synthese van de besproken verbindingen de enige is waarbij een daadwerkelijke samensmelting van de disciplines rockmuziek en beeldende kunst heeft plaatsgevonden. Het product van de synthese manifesteert zich dan wel op het platform van de rockmuziek, als onderdeel van een rockconcert, maar tegelijkertijd stijgt het erbovenuit. Wanneer de videosequenties worden toegevoegd aan de muziek is het immers moeilijk aan te duiden wat belangrijker is: beeld of geluid. De band doet een stap terug om de sequenties als visueel aspect de ruimte te geven, terwijl de muziek als akoestisch aspect sterk aanwezig blijft. Viola stelt zelf dat hij met de sequenties een basis voor de muziek heeft willen creëren. Hij had niet het doel om illustrerende beelden te verschaffen die één-op-één synchroon lopen met de muziek, maar om een fundament te maken dat tegelijkertijd als ondersteuning en als verrijking van de muziek dient⁷¹.

In tegenstelling tot Warhol en Dali, die een sterke hang hadden naar de wereld van de celebrity en de massamedia, koestert Viola veel minder interesse voor deze zaken. Dit blijkt onder meer uit het gegeven dat Viola nooit beroemde acteurs inzet bij het opnemen van zijn sequenties, ook al zijn hier verscheidene verzoeken voor geweest vanuit Hollywood⁷². Hieruit kan men opmaken dat het Viola niet gaat om het nastreven van een breed publiek door zich te oriënteren op de commerciële massacultuur, maar om het afleveren van een hoogstaand cultureel artefact dat middels universaliteit herkenning en waardering oproept bij het publiek. Hij is kortom niet zozeer geïnteresseerd in wat hij voor zichzelf kan bereiken met zijn kunst, als wel in het effect dat de kunst heeft op de toeschouwer.

Een ander bijzonder detail is dat Reznor Viola heeft benaderd en niet andersom. Dit is tegengesteld aan de twee andere verbindingen, waarbij het initiatief uitging van de beeldend kunstenaar. Viola heeft de uitdaging geaccepteerd vanwege de gelijkenis die hij zag in zijn werk en dat van Reznor en omdat hij een voorliefde voor muziek koestert. De Reznor-Viola synthese berust daarmee niet zozeer op een wederzijdse afhankelijkheid of op de instandhouding van traditionele rolpatronen in een postmoderne uitvoering, maar op een oprechte poging om de

⁷¹ Nine Inch Nails. (2002). Bill Viola Commentary. 3:50.

⁷² Wroe, N. (2014, 23 Mei). Bill Viola: 'People thought I was an idiot and that video would never last'. *The Guardian*. Geraadpleegd op 24 Juni 2014. Verkregen via <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/23/bill-viola-video-artist-interview-tate-modern-st-pauls-cathedral>. Alinea 15.

disciplines rockmuziek en beeldende kunst nader tot elkaar te brengen, met het doel een bijdrage te leveren aan de muziekervaring door tijdens het liveoptreden meerdere zintuigen aan te spreken.

Afsluitend kan men stellen dat de synthese van Reznor en Viola volwaardig deel uitmaakt van het verder gevorderde stadium, omdat deze niet meer het karakter heeft van een experiment omwille van vernieuwing, maar dat deze daadwerkelijk het doel heeft om een hoogstaand cultureel artefact af te leveren. Daarbij is niet alleen oog voor innovatieve media als de video-installatie, maar ook voor de westerse kunstgeschiedenis. Zoals in het theoretisch kader is gebleken zijn bricolage en intertekstualiteit kernelementen van de postmoderne cultuur. Deze elementen komen tevens tot uiting in de *Fragility v2.0* tour van Nine Inch Nails. Viola meent dat hij de hoge kunst uit verleden, die hij in zijn studententijd zo verafschuwde, langzaam is gaan omarmen, omdat vernieuwing omwille van vernieuwing ook zijn beperkingen kent⁷³. In de videosequenties van Viola, maar ook in de nummers van Nine Inch Nails, klinkt dan ook een sfeer op die geassocieerd kan worden met de Romantiek en het sublieme, maar op sommige momenten ook met de Klassieke Oudheid. Men hoeft maar naar de sequenties te kijken om een connectie te zien met de Romantische schilderkunst en de oud-Griekse mythologie en wanneer men de songtekst van *The Great Below* hoort of leest, ziet men een gelijkenis met de Romantische poëzie. Door allusies te maken op deze periodes in de kunstgeschiedenis ontstaat er een gelaagdheid in het concrete product van de verbinding van Reznor en Viola die bijdraagt aan de meer hoogstaande artistieke kwaliteit van de synthese.

⁷³ Wroe, N. (2014). Alinea 16.

Conclusie

Nu het einde van de scriptie bijna in zicht is, is dit het moment om een standpunt in te nemen ten opzichte van de eerder geponeerde stelling “De synthese van Trent Reznor en Bill Viola in de *Fragility v2.0* tour van Nine Inch Nails is een hoogtepunt binnen de traditie van toenadering van rockmuziek en beeldende kunst.”.

Oriënterend op de theorie over hoge cultuur en populaire cultuur uit het theoretisch kader kunnen de initiatieven die ondernomen zijn om rockmuziek en beeldende kunst dichter bij elkaar te brengen gezien worden als illustraties van de afkalving van het onderscheid tussen verschillende disciplines en categorieën van cultuur. Tijdens de moderniteit werden deze scheidslijnen op ontoegeeflijke wijze in stand gehouden, ingegeven door het idee dat de hoge cultuur nu eenmaal superieur was aan de populaire cultuur. Hieraan kwam een einde toen het postmoderne tijdperk inzette en populaire cultuur aan interesse en zichtbaarheid won. De kruisbestuiving tussen hoge cultuur en populaire cultuur werd aan de orde gesteld door Storey en Barker, maar deze kan doorgetrokken worden naar de rockmuziek en de beeldende kunst. Zoals Koenot duidelijk maakte kan rockmuziek immers algemeen genomen als een exponent van de populaire cultuur beschouwd worden en beeldende kunst als een exponent van de hoge cultuur, al onderscheidt rockmuziek zich tegelijkertijd sterk van popmuziek en de daarmee samenhangende massacultuur.

De verbindingen die ter sprake zijn gekomen in de scriptie waren het project van The Velvet Underground en Andy Warhol, de connectie tussen Alice Cooper en Salvador Dali en de synthese van Trent Reznor en Bill Viola. Deze kan men als illustraties van de theorie over culturele kruisbestuiving opvatten, omdat in deze verbindingen aspecten van rockmuziek en beeldende kunst gecombineerd worden. In het vorige hoofdstuk is naar voren gekomen dat in de verbindingen een ontwikkeling zichtbaar is. In de periode tussen het Velvet Underground-Warhol project en de Reznor-Viola synthese is namelijk een stijgende lijn ingezet, die zich vanuit een beginstadium van experiment en aftasting naar een verder gevorderd stadium van daadwerkelijke versmelting van rockmuziek en beeldende kunst heeft bewogen.

Terugkijkend op de stelling luidt een argument ter verdediging ervan dat op basis van de bespreking die heeft plaatsgevonden in deze scriptie de case het hoogste punt en tevens het eindpunt van de stijgende lijn vormt. Daarnaast heeft alleen in deze verbinding een daadwerkelijke samensmelting plaatsgevonden waarin rockmuziek en beeldende kunst gelijkwaardig vertegenwoordigd zijn. Tegen dit argument kan ingebracht worden dat er slechts drie verbindingen besproken zijn uit het geheel van verbindingen, dat hoogstwaarschijnlijk veel

omvangrijker is. Een uitbreiding van het aantal te belichten verbindingen leidt mogelijk tot een herziening van de geformuleerde conclusies. Bovendien zijn de verbindingen die na het jaar 2000 hebben plaatsgevonden volledig buiten beschouwing gelaten. Hoewel er in de stelling gesproken wordt over *een* hoogtepunt en niet over *het* hoogtepunt is het maar de vraag of deze overeind blijft wanneer meer verbindingen uit de eenentwintigste eeuw worden opgenomen in de bespreking. Wellicht is de mate van versmelting die bereikt is in de *Fragility v2.0* tour van Nine Inch Nails inmiddels wel de norm geworden en kan er derhalve niet langer gesproken worden van een hoogtepunt, maar eerder van het aanbreken van een nieuwe fase in de traditie.

Een tweede argument ter verdediging van de stelling is dat de Reznor-Viola synthese een ontwikkeling in doelstelling laat zien wanneer deze vergeleken wordt met de twee andere verbindingen. De eerste twee verbindingen centreerden namelijk meer om de weerslag die deze had op de celebrity-status, bekendheid of aandacht in de media. Bij de beide verbindingen stonden dan ook niet zozeer de concrete producten van de verbinding voorop, als wel de verbinding op zich. In de synthese van Reznor en Viola is er juist veel meer aandacht voor het concrete product dan voor de eigen persoonlijkheid. Het ging Reznor en Viola vooraleer om het afleveren van een artefact dat een geoptimaliseerde beleving van de muziek zou bewerkstelligen bij het publiek. Hun motieven waren dus eerder gericht op de kunst en het publiek dan op persoonlijk gewin. In dat opzicht kan men stellen dat de traditie van toenadering van rockmuziek en beeldende kunst een meer volwassen stadium heeft bereikt.

Het laatste argument dat hier wordt aangehaald om de geponeerde stelling te verdedigen hangt samen met het vorige argument en het luidt dat Reznor en Viola door de ontwikkeling in doelstelling in staat zijn geweest om een meer gelaagd artefact af te leveren. Het concrete product van hun verbinding bevat niet alleen een laag van videosequenties en een laag van muziek, maar ook een diepere laag die zich in beide manifesteert en die verbonden kan worden aan de traditie van de Romantiek en die van de oud-Griekse mythologie. Doorgaand op de traditie van de Romantiek, waarvan sublimiteit een element is, komt naar voren dat deze zich manifesteert in de combinatie van schoonheid en geweld, die een belangrijke rol heeft in beeld en geluid, en in natuur die nadrukkelijk aanwezig is. Uit de verwijzing naar het verleden en het niet enkel willen vernieuwen bewijst dat Reznor en Viola vertrouwd zijn met de postmoderne cultuur, die uitgaat van bricolage en intertekstualiteit. Zij citeren uit het verleden zonder dat er een kritiekloze imitatie uit voortvloeit.

Recapitulerend kan men zich achter de stelling dat de synthese van Trent Reznor en Bill Viola in de *Fragility v2.0* tour van Nine Inch Nails een hoogtepunt binnen de traditie van toenadering

van rockmuziek en beeldende kunst is scharen op basis van bovengenoemde argumenten. De geringe omvang van het aantal besproken verbindingen kan er inderdaad toe bijdragen dat er een vertekend of incompleet beeld geschetst wordt, maar gezien de beperkte omvang van deze scriptie was het noodzakelijk om een selectie te maken, ook al kan deze leiden tot de nodige discussie. Feit blijft dat Reznor en Viola een prestatie hebben neergezet die het waard is om herinnerd te worden en die met het gebrek aan vermeldingen in de literatuur tot op heden schromelijk tekort gedaan wordt. Deze twee individuen hebben laten zien dat het mogelijk is om de eigen discipline op zo een manier te overstijgen en deze aan een andere discipline te verbinden dat daar een artefact uit voortkomt, dat zowel op het gebied van rockmuziek als van beeldende kunst als noemenswaardig beschouwd kan worden. Daarnaast hebben Reznor en Viola aangetoond dat de toenadering van rockmuziek en beeldende kunst niet altijd alleen maar experimenteel en vernieuwend hoeft te zijn, maar dat er zeker ook inspiratie aan het verleden ontleend mag worden. Zij hebben gepoogd om vernieuwing te brengen door in hun werk te verwijzen naar een bredere traditie en daarin zijn zij geslaagd. Reznor en Viola hebben ertoe bijgedragen dat de tendens van toenadering van rockmuziek en beeldende kunst volwassen is geworden en dat deze tegelijkertijd meer diepte heeft gekregen.

Referenties

- Barker, C. (2008). *Cultural Studies: Theory and Practice*. (3^{de} ed.). London: Sage Publications.
- Bozza, A. (1999, 14 Oktober). The Fragile World of Trent Reznor. *Rolling Stone*.
Geraadpleegd op 30 Juni 2014. Verkregen via
<http://www.rollingstone.com/music/news/the-fragile-world-of-trent-reznor-19991014>
- Burke, E. (2004). *Een Filosofisch Onderzoek naar de Oorsprong van onze Denkbeelden over het Sublieme en het Schone* (vertaald door W. Krul). Groningen: Historische Uitgeverij.
- Cagle, V.M. (1995). *Reconstructing Pop/Subculture: Art, Rock, and Andy Warhol*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Disc. (1973, 23 April). Some Mothers Do Have Em. *Alice Cooper eChive*. Geraadpleegd op 20 Juni 2014. Verkregen via
<http://www.alicecooperechive.com/articles/index.php?magazineList=disc&articleList=730421>
- Fayard, J. (2014, 6 Maart). Not Drowning But Creating. *The Wall Street Journal*.
Geraadpleegd op 9 Juli 2014. Verkregen via
<http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702304026804579410963966918976>
- Hoeven van der, J. & Fontier, J. & Sabbe, H. (1977). *De Romantiek*. Nijmegen: Gottmer.
- Hologram: First Cylindric Chromo-Hologram Portrait of Alice Cooper's Brain. (n.d). *The Dali Museum*. Geraadpleegd op 18 Juni 2014. Verkregen via
<http://thedali.org/exhibit/hologram-first-cylindric-chromo-hologram-portrait-alice-coopers-brain/>
- Honnet, K. (2001). *Warhol*. Kerkdriel: Taschen/Librero.
- Houtzager, G. (2003). *Geïllustreerde Griekse Mythologie Encyclopedie: De Griekse Goden en Heldenwereld in Woord en Beeld*. Lisse: Rebo Productions.
- Huffington Post. (2013, 28 Oktober). The Story behind The Velvet Underground's most iconic Album Cover. Geraadpleegd op 22 Juni 2014. Verkregen via
http://www.huffingtonpost.com/2013/10/28/velvet-underground-banana_n_4170126.html

- Koenot, J. (1996). *Voorbij de Woorden: Essay over Rock, Cultuur en Religie*. Ten Have: Averbode.
- Kunstbeeld. (2012, 3 Juli). Video's van Bill Viola op Lowlands. Geraadpleegd op 1 Juli 2014. Verkregen via <http://www.kunstbeeld.nl/nl/nieuws/19020/video-s-van-bill-viola-op-lowlands.html>
- Kushner, D. (2007, 14 April). Zero's Heroes: Nine Inch Nails Get Cryptic. *Rolling Stone*. Geraadpleegd op 1 Juli 2014. Verkregen via <http://www.rollingstone.com/music/news/zeros-heroes-nine-inch-nails-get-cryptic-20070419>
- Meulenhoff, J. & Nijhuis, S. (2012). *Planten en hun Legendes*. Zwolle: WBOOKS.
- Minois, G. (1999). *History of Suicide: Voluntary Death in Western Culture*. (vertaald door L.G. Cochrane). Baltimore, MD: The John Hopkins University Press.
- Nine Inch Nails. (2000). *Fragility Tour Booklet*. Object Merch.
- Nine Inch Nails. (2002). *And All That Could Have Been* [DVD]. Nothing Records.
- Pine, J. (2011). *Salvador Dali: The Late Work*. High Museum of Art, Atlanta, Georgia, 7 August 2010 – 9 January 2011. Geraadpleegd op 29 Mei 2014. Verkregen via http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal9/acrobat_files/Late%20Dali%207.9.11.pdf
- Pobednik1985. (2013, 24 Januari). Biography: Salvador Dali [Videofile]. *YouTube*. Geraadpleegd op 19 Juni 2014. Verkregen via <http://www.youtube.com/watch?v=ZpU7pGIU5Z8>
- RobZ. (2012, 2 Juli). Lowlands en Rijksmuseum presenteren Bill Viola. *Festivalinfo*. Geraadpleegd op 1 Juli 2014. Verkregen via http://www.festivalinfo.nl/news/21462/Lowlands_en_Rijksmuseum_presenteren_Bill_Viola/
- Scaggs, A. (2000, 27 April). Tour Report: Nine Inch Nails Take 'The Fragile' On The Road. *Rolling Stone*. Geraadpleegd op 12 April 2014. Verkregen via <http://www.rollingstone.com/music/news/tour-report-nine-inch-nails-take-the-fragile-on-the-road-20000427>

- Scaggs, A. (2005, 17 November). Trent Reznor: 'We Finally Put New Metal Back Where It Belongs'. *Rolling Stone*. Geraadpleegd op 1 Juli 2014. Verkregen via <http://www.rollingstone.com/music/news/trent-reznor-we-finally-put-new-metal-back-where-it-belongs-20051117>
- Scaggs, A. (2011, 15 Maart). Trent Reznor Talks Oscars, Lollapalooza Memories. *Rolling Stone*. Geraadpleegd op 1 Juli 2014. Verkregen via <http://www.rollingstone.com/music/news/trent-reznor-talks-oscars-lollapalooza-memories-20110315>
- Stolz, G. (2005, 2 Januari). The Great Late Salvador Dalí. *ARTnews*. Geraadpleegd op 25 Juni 2014. Verkregen via <http://www.artnews.com/2005/02/01/the-great-late-salvador-dal/>
- Storey, J. (1994). *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. New York, NY: Harvester & Wheatsheaf.
- Storey, J. (2009). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. (5^{de} ed.). Harlow; NY: Pearson Longman.
- Swift, H. (1973, 10 Mei). Inside Alice. *Rolling Stone*. Geraadpleegd op 19 Juni 2014. Verkregen via <http://www.rollingstone.com/music/news/inside-alice-19730510>
- Townsend, C. (2004). *The Art of Bill Viola*. London: Thames & Hudson.
- Veen van, J.S. (1960). *Beknopt Overzicht der Griekse Mythologie*. Groningen: J.B. Wolters.
- Viola, B. (1995). *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*. London: Thames & Hudson.
- Weevers, A. (2004). *Spiritualiteit bij Bill Viola*. Enschede: Augustijn.
- Wroe, N. (2014, 23 Mei). Bill Viola: 'People thought I was an idiot and that video would never last'. *The Guardian*. Geraadpleegd op 24 Juni 2014. Verkregen via <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/23/bill-viola-video-artist-interview-tate-modern-st-pauls-cathedral>

Referenties bij gebruikte afbeeldingen

Afbeelding 1. Warhol, A. (1967). *The Velvet Underground and Nico* [Image of Cover].

Geraadpleegd op 30 Juni 2014. Verkregen via

<http://soundofvinyl.wordpress.com/2013/02/11/review-velvet-underground-nico/>

Afbeelding 2. Warhol, A. (1967). *The Velvet Underground and Nico* gepeld [Image of

Cover]. Geraadpleegd op 30 Juni 2014. Verkregen via

<http://www.coveralia.com/caratulas/The-Velvet-Underground-The-Velvet-Underground-y-Nico-Interior-Trasera.php>

Afbeelding 3. Dali, S. (1973). *The First Cylindric Chromo-Hologram Portrait of Alice*

Cooper's Brain [Image of Hologram]. Geraadpleegd op 30 Juni 2014. Verkregen via

<http://thedali.org/exhibit/hologram-first-cylindric-chromo-hologram-portrait-alice-coopers-brain/>

Afbeelding 4. Viola, B. (2005). *Fire Woman* [Image of Video Installation]. Geraadpleegd op

1 Juli 2014. Verkregen via [http://artblart.com/2010/10/16/video-tristans-ascension-](http://artblart.com/2010/10/16/video-tristans-ascension-and-fire-woman-by-bill-viola-at-st-carthages-church-parkville/)

[and-fire-woman-by-bill-viola-at-st-carthages-church-parkville/](http://artblart.com/2010/10/16/video-tristans-ascension-and-fire-woman-by-bill-viola-at-st-carthages-church-parkville/)

Afbeelding 5. Viola, B. (2005). *Tristan's Ascension* [Image of Video Installation].

Geraadpleegd op 1 Juli 2014. Verkregen via [http://artblart.com/2010/10/16/video-](http://artblart.com/2010/10/16/video-tristans-ascension-and-fire-woman-by-bill-viola-at-st-carthages-church-parkville/)

[tristans-ascension-and-fire-woman-by-bill-viola-at-st-carthages-church-parkville/](http://artblart.com/2010/10/16/video-tristans-ascension-and-fire-woman-by-bill-viola-at-st-carthages-church-parkville/)

Afbeelding 6. Nine Inch Nails. (2002). Kleurvlakken *Gave Up* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 7. Nine Inch Nails. (2002). Verstoring wateroppervlak *La Mer* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 8. Nine Inch Nails. (2002). Vrouw in het water *La Mer* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 9. Nine Inch Nails. (2002). Zeelandschap met rotsen *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 10. Nine Inch Nails. (2002). Bloemenveld *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 11. Nine Inch Nails. (2002). Zwevende man *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 12. Nine Inch Nails. (2002). Water *The Mark Has Been Made* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 13. Nine Inch Nails. (2002). Vuur *The Mark Has Been Made* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 14. Nine Inch Nails. (2002). Vallende waterdruppels *La Mer* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 15. Nine Inch Nails. (2002). Verstoring wateroppervlak *La Mer* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 16. Nine Inch Nails. (2002). Woeste golven *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 17. Nine Inch Nails. (2002). Vrouw in het water *La Mer* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 18. Nine Inch Nails. (2002). Klapprozen *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 19. Nine Inch Nails. (2002). Man raakt water *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 20. Nine Inch Nails. (2002). Man onder water *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Afbeelding 21. Friedrich, C.D. (1824/1825). *Der Watzmann* [Image of Painting].

Geraadpleegd op 4 Juli 2014. Verkregen via

http://nl.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich#mediaviewer/Bestand:Caspar_David_Friedrich_012.jpg

Afbeelding 22. Friedrich, C.D. (1823-1824). *Das Eismeer* [Image of Painting]. Geraadpleegd

op 4 Juli 2014. Verkregen via

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Sea_of_Ice#mediaviewer/File:Caspar_David_Friedrich_006.jpg

Afbeelding 23. Nine Inch Nails. (2002). Rotsen in zee *The Great Below* [Screenshot *And All That Could Have Been*].

Bijlagen

Bijlage 1: Transcriptie commentaar Viola op videosequenties Fragility v2.0 tour

When Trent first contacted me about creating a video sequence for his new concert tour he talked about the idea that there needed to be a counterpoint to the high energy intensity of the music and this was going to occur somewhere in the middle of the concert. So I immediately got the image in my mind of a storm and the fact that you never really comprehend the power of a storm and nature until you experience the calmness of the day after and that contrast lets you know what nature of this energy force does. So that idea of the eye of the storm, of the calm centre of the storm never really left me throughout the whole project.

Now, if you have a storm, and in this case the storm was *Gave Up* which comes right at the end of the first half of the concert and by this point the energy is just through the roof. I mean, it's almost over the top. The lighting is intense, their (...) are firing off. The band is like really peaking up and so then you have the first problem, or issue, that is how do you get from that energy of *Gave Up* to *La Mer*, the following song which is probably one of the most lyrical and calm songs that they'd ever done. And so this was done in a couple of ways. First of all, towards the end of *Gave Up* lighting panels start to descend from the ceiling and they move from a horizontal position down to a vertical position facing directly to the audience. And the other point, which was key for me, was that these light elements had to make somehow the transition to becoming picture screens. In other words, to becoming images and that's a really delicate and essential moment, so again keeping with the idea of the storm and the sea which runs throughout this particular section in terms of the music I came up with the idea of having drops appear, drops of water appear, as ripples and disturbances on these color fields. So what we did was we went to a pool and got these large screens at the poolside and backlit them with different colored lights and then shot into the reflection of the water so you're just seeing this pure color fields and then slowly introducing drops from above that are disturbing the surface of the water.

And at that point where *La Mer* takes hold, the energy of a whole place just calms down as this tremendous move just like the crusting of a wave and then it sort of flattens out and becomes still again and that's really the function of *La Mer* at this point in the performance. And *La Mer* of course is a French word that means *sea* and again thinking about the idea of a storm the water imagery for me came back. I thought about things like water. In terms of water you could have a kind of a calm and soothing experience. At the same time you can also have a violent and threatening experience. And the lyrical nature of this song beginning with these very rhythmical cords which are actually quite complex, there is a very complex rhythmic

structure in that piece. It's very deceptive. How simple it is, but at the same time how complex it is. And I wanted to let the images actually provide a base for the music. I'm really not interested in illustrating music and certainly not in cutting on the beat or throwing in every little movement in the song. I think images can function, in contrast to a lot of music videos, as a base or a steady state that allows the music to flow and eb and crest over on top of it, without having to be finely detailed and too illustrative to the form of music.

So there are long sequences of colors changing and all of this stuff was shot looking into the surface of the water and observing various things, particularly colored light panels that were reflected in it as the water became disturbed in different ways. What we did was, we shot with underwater cameras and overwater cameras in a large pool and we used colored lights to reflect in to the surface. We sometimes shot from under the water looking up at that surface. Other times we shot from over the water. And what was really interesting to see when this thing got finished and we were there in the hall listening to it and watching it, I was really amazed that this crowd of people that a moment before had been (...) up to maximum intensity when the images started to appear they went into this viewing mode and the whole energy shifted and calmed down. And as people watched the images unfold with *La Mer*, again a very beautiful and lyrical song, and the other image that comes up in the idea of *La Mer*, the word *la mer*, is a female image. The sea, in most cultures in the world, is a feminine force. At a certain point in the piece a woman appears. She literally floats out of the depths towards you. In my mind in many ways she is the spirit of the sea and if you look back to ancient Greek culture you have the idea of the sirens. These female beings who really reside in the sea and they sing songs to lure sailors to their death. A lot of drownings were explained by the call of the sirens. So you have this sort of connection between beauty and violence which I think certainly is very important in my work and I actually get a lot of that listening to Trent's music.

So, *The Great Below* starts with a sonic texture and what we see on the three screens are these ocean landscapes and it looks very Japanese. One of the images I got from, looking at the overall composition of the three screens made me think of the vertical Japanese screens. And so what I did was I took these scenes that I had of the ocean and, ironically in this case, it is the Japan Sea. I shot images when I was over, living in Japan and I compressed them, digitally squeezed them, so that each screen shows a complete image, a complete video frame compressed to fit the narrow form of the screen.

And then, the music changes, goes into a rhythmical pattern and we see the same image spread across all the three screens like we have been looking at before and all of a sudden this

apparently still image begins moving. And we see movement appear in the waves. That was another element from the, like the transition that initiated the whole beginning of this section, was to get from the world of stillness to the world of movement. And how do you do that? So, in this case I just started moving frame by frame until it kind of came up to speak.

Then, there's images that were shot in Californian poppy fields which, when the poppy season hits in early spring, if the rains have been right during winter, are absolutely hallucinogenic. I went out there with my little camcorder like a lot of other tourists and really just literally gave myself to those flowers. I had a very ecstatic experience in the poppy fields. I'd been down rolling round the flowers with the camera on, down on my hands and knees lying completely prone. In the midst of this intense orange field, this orange sea, the momentum of this storm starts picking up and the camera at a certain point is at the seaside. It literally plunges under the water and there's turbulence and bubble scene and there's this kind of strange plants that you see. That was seaweed on the side of a rock. This sequence was shot in Big Sur, in Northern California, probably one of the most beautiful seaside landscapes of the world.

The key image in the video sequence for *The Great Below* is this shot of this man who's literally floating in the air, or in some kind of void. You don't really know quite what's going on. At this point in the song, the music is peaking and Trent is singing about giving himself to sea, about descending from grace in arms of undertow and at that moment the guy hits the water, hits the surface, that you never knew was even there and there's this tremendous explosion, visual explosion, again all seen upside down because, what we really are talking about here, what I was really connecting with very strongly is, in effect the ascension, the image of ascension, of transformation into another world, another state. And so, the world as we know it is turned upside down and the way out is not down, the way out is up. And what you are actually looking at is an image of a guy who has just stepped off a high diving platform and is falling about thirty feet in midair until he hits the water. We had to drape the entire background with huge black cloth to absorb the light, to make him appear like he was floating on black. The cameraman had to time the camera move down. The human body falls at about thirty three and a third feet per second, which is about the height of that diving platform. So, that whole event that you see really takes place in a second, or actually it looks like it's less than a second. And so, that was a very, very fast camera move that had to stop right when he hit the water, so the water would remain at the edge of the frame at that moment.

The Great Below is one of my favorite songs. Trent has a way in his music of working with very simple and clear forms, but then, when you get into it, you realize that there's a level of complexity there and it's a lot more complex and deeper than you thought. The lyrics in that

song actually were very inspirational and kind of carried through all of the three pieces I worked on.

The beginning of *The Mark Has Been Made* is absolutely sublime. You can feel the waves and the music. You can feel the surging. It's a gentle kind of surging, but also there's a lot of movement in there and the image that that conjured for me was being at the surface level, right with your eyes at the surface level and allowing the waves to wash over you. So, this third piece in the sequence of three video works accompanying the music begins in a mountain stream and there was a lot of rain at that point and this streams which in California very often are dry were actually very swollen and filled with water. So what we're looking at is the camera as it's moving slowly with this rushing water coming down the mountain, moving in and out the creek, sometimes plunging under water. The music is very beautiful and mesmerizing through this sequence and then that abruptly changes when Robin does this interesting guitar riff, solo guitar riff.

And at that point, the image goes black and there's this red blob in the middle of the screen. So, what that is exactly, is a distant fire. It was like a beacon of light in the void. Then there's a moment when all hell breaks loose, literally. The music just explodes and we see images of fire. The camera, at this point, is actually literally moving into the fire. I had a special fire proof housing made for my camera which allowed me to take it and physically put it right in to the flames, right in to the fire. I mean, I wanted to be in that fire. I wanted to have the eye of the camera, to have us move right in to the flames, literally. Then, there are other images that appear, you see. Again water begins, water comes back. You see legs moving under water. It's again this guy struggling against the current in this stream. And that, then, is counterpointed to a man's legs as he actually walks through the fire along with the camera following him very closely.

The Mark Has Been Made really begins to take off and unlike the first transition that got us into all of this video sequences where there was this moment of revelation where a water appeared and an image appeared where you didn't expect it. The way out of this section is through this acceleration and increasing intensity of the music and this huge, what I call, power chords come in and just picks the whole thing up and starts ramping it up again back to the level of the first half of the concert. And the images are intense, you see a guy getting hosed with water. You see the images of fire and flames. You see a man appear again connecting us back with the figure of the person that has come up throughout all the three pieces. It's rather hard to see, but the last image in *The Mark Has Been Made*, which appears to be fire, is actually the

image of a naked man's body floating just under the surface and there are rippling shafts of light shimmering across his body. Even though it's all under water, even though the camera is submerged, we actually get the impression of fire. It's like this guy is literally submerged in fire, in liquid fire and then it just instantly (...) out transitions into the next song.

Bijlage 2: Songtekst The Great Below

Staring at the sea

Will she come?

Is there hope for me

After all is said and done

Anything at any price

All of this for you

All the spoils of a wasted life

All of this for you

All the world has closed her eyes

Tired faith all worn and thin

For all we could have done

And all that could have been

The ocean pulls me close

And whispers in my ear

The destiny I've chose

All becoming clear

The currents have their say

The time is drawing near

Washes me away

Makes me disappear

I descend from grace

In arms of undertow

I will take my place

In the great below

I can still feel you

Even so far away