

Double reality

The Illusion of Identity in the Constructed Image

Tom Callein



Double Reality

The Illusion of Identity in the Constructed Image

Tom Callemin

2025

Dit proefschrift werd ingediend aan de Universiteit Gent ter gedeeltelijke vervulling van de vereisten voor het behalen van de graad van Doctor in de Kunsten.

Universiteit Gent — Faculteit Letteren en Wijsbegeerte — KASK & Conservatorium, de school of arts van HOGENT en Howest.

Mountains they knew, and jungle, the sun, the stars —
these seemed to be there. But even after they slashed
the jungle and burned it and planted the comforting corn,
they were discontent. They wanted the shape of things.
They imagined a world and it was as if it were there
— a world with stars in their places and rain that came
when they called. It closed them in. Stone by stone,
as they built this city, these temples, they built this world.
They believed it. This was the world, and they,
of course, were the people. Now trees make up
assemblies and crowd in the wide plazas. Trees
climb the stupendous steps and rubble them.
In the jungle, the temples are little mountains again.
It is always hard like this, not having a world,
to imagine one, to go to the far edge
apart and imagine, to wall whether in
or out, to build a kind of cage for the sake
of feeling the bars around us, to give shape to a world.
And oh, it is always a world and not the world.¹

— *At Tikal*, William Bronk



Invention of painting (ca.1660),
Bartolomé Esteban Pérez Murillo

Rokeby Venus (1647), Diego
Velázquez: na een aanval met een
mes



Sculptuur met naalden,
Louvre Museum

Bron: social media



Let us begin by turning to Pliny:

“The question as to the origin of the art of painting is uncertain and it does not belong to the plan of this work. The Egyptians declare that it was invented among themselves six thousand years ago before it passed over into Greece — which is clearly an idle assertion. As to the Greeks, some of them say it was discovered at Sicyon, others in Corinth, but all agree that it began with tracing an outline around a man’s shadow and consequently that pictures were originally done in this way, but the second stage when a more elaborate method had been invented was done in a single colour and called monochrome, a method still in use at the present day (Natural History xxv, 15)”

He retraces his steps a little further on:

“Enough and more than enough has now been said about painting. It may be suitable to append to these remarks something about the plastic art. It was through the service of that same earth that modelling portraits from clay was first invented by Butades, a potter of Sicyon, at Corinth. He did this owing to his daughter, who was in love with a young man; and she, when he was going abroad, drew in outline on the wall the shadow of his face thrown by the lamp. Her father pressed clay on this and made a relief, which he hardened by exposure to fire with the rest of his pottery; and it is said that this likeness was preserved in the Shrine of the Nymphs ... (Natural History, xxxv, 43)”²

“Then consider — does the painter try to represent the bed or other object as it is [alétheia], or as it appears [phantasmata]? Does he represent it as it is or as it looks?”

“As it looks.”

“The artist’s representation [mimetiké] is therefore a long way removed from truth, and he is able to reproduce everything because he never penetrates beneath the superficial appearance [eidolon] of anything.” (The Republic, 598)³

“Then consider — does the painter try to represent the bed or other object as it is [alétheia], or as it appears [phantasmata]? Does he represent it as it is or as it looks?”

“As it looks.”

“The artist’s representation [mimetiké] is therefore a long way removed from truth, and he is able to reproduce everything because he never penetrates beneath the superficial appearance [eidolon] of anything.” (The Republic, 598)³

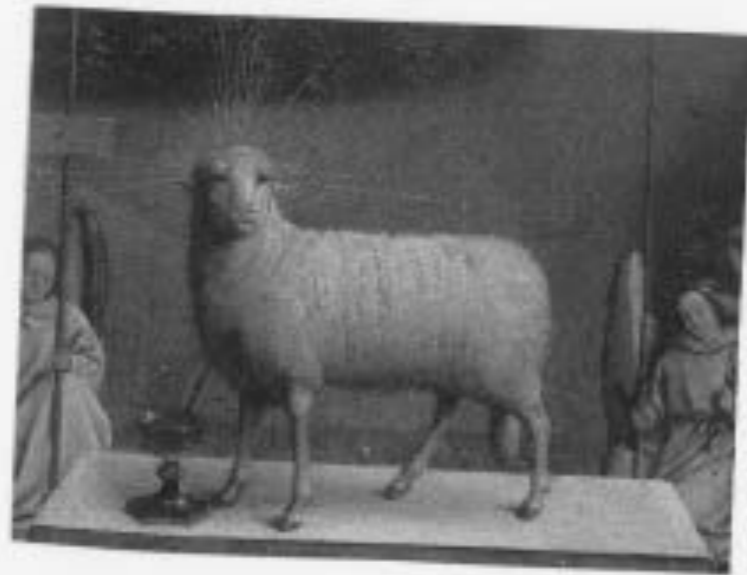
(...) There is a famous passage in *The Republic* that illustrates quite clearly the problems highlighted by this distinction. The extract is all the more important to us since it deals directly with the manipulation of the shadow in the pictorial representation. In the following extract the philosopher denounces the “turmoil” that all representation produces in our souls:

It is on this natural weakness [pathéma] of ours that the shadow painting [skiagraphia] and conjuror art [thaumatopoiia] and their fellows rely when they deceive us with their tricks [goéteia]. (*The Republic*, 602d)⁴

The Veil of Veronica, The Holy Face (1635), Francisco de Zurbarán



De aanbidding van het Lam Gods (1432), Gebroeders Van Eyck (detail)



Persona (1966), Ingmar Bergman



Interview met René Magritte



THERE IS NO TRICK

“Travel is useful, it exercises the imagination. All the rest is disappointment and fatigue. Our journey is entirely imaginary. That is its strength. It goes from life to death. People, animals, cities, things, all are imagined. It’s a novel, just a fictitious narrative. Littré says so and he’s never wrong. And besides, in the first place, anyone can do as much. You just have to close your eyes. It’s on the other side of life.”⁶

Met deze pancarte begint de film *La Grande Bellezza* (2013) van Paolo Sorrentino. De tekst is van de hand van Louis-Ferdinand Céline, die deze tekst als voorwoord schreef voor zijn roman *Voyage au bout de la nuit* (1932). In die roman fictionaliseert Céline zijn eigen leven door de hoofdpersoon Ferdinand Bardamu op te voeren, een jongeman die haast per toeval aan het front in Vlaanderen tijdens de Eerste Wereldoorlog belandt. Bardamu’s lot volgt dat van Céline: hij raakt gewond tijdens een gevecht en wordt gehospitaliseerd. Sindsdien lopen in zijn beleving realiteit en psychose door elkaar door het trauma dat hij aan het front opliep. Bardamu keert na zijn herstel terug naar Parijs, maar is niet langer in staat de vrede in de stad te ervaren. Overal denkt hij schoten, explosies en gevechtsvliegtuigen te horen en hij begrijpt niet waarom iedereen zijn leven leidt zonder schrik voor de aanstormende verwoesting.

Met dit voorwoord lijkt Céline Bardamu een uitweg te bieden uit zijn ellende, maar richt hij ook zijn blik op zijn eigen positie als schrijver. In de zwartgallige wereld waarin hij leeft, vol menselijke wreedheden, is er geen grens meer tussen fictie en realiteit. Als schrijver lijkt hij zichzelf de keuze te bieden op welke fictie hij zich wil richten.

In *La Grande Bellezza* is het hoofdpersonage, Jep Gambardella, een flamboyante schrijver die na zijn debuutroman de pen heeft neergelegd. Afgezien van wat uitvoerend werk kwam hij nooit verder dan die eerste novelle. Zijn hele leven blijft hij in de weelde van de Romeinse upperclass op zoek naar *de grote schoonheid* door zich te omringen met jonge vrouwen en drank, om na veertig jaar te beseffen dat het ware leven daar niet te vinden is. Gambardella’s permanente schrijversblok lijkt voort te komen uit een verliefdheid in zijn jonge jaren waar hij nooit op in ging. Uit schrik voor een afwijzing waagde hij nooit zijn kans, waardoor hij jarenlang artisiteek verlamd raakte. Nu, veertig jaar later, overlijdt die geliefde en blijkt haar wederzijdse liefde voor hem uit de dagboeken die ze naliet. Gambardella lijkt spijt te hebben van een leven dat, ondanks het escapisme in drank en weelde, tot stilstand is gekomen. Doorheen de film ontmoet hij een aantal figuren die hem op weg helpen om opnieuw tot de ware aard van schoonheid te komen. Zo is er de stokoude zuster die haar hele leven enkel wortels eet en een harde tegelvloer verkiest boven een bed. Zijn beste vriend verlaat Rome nadat hij tot de vaststelling gekomen is dat de faam en vriendschappen die de stad beloofde, niet tot werkelijkheid zijn gekomen.

Op het einde van de film herontdekt Gambardella opnieuw de liefde voor kleine sprankels van schoonheid die in het alledaagse vervat zitten en stelt hij zichzelf in staat om via de fictie van

verbeelding, als een hedendaagse Pygmalion, zijn verloren liefde terug tot leven te wekken. Hij sluit zijn ogen en is in staat de jonge vrouw opnieuw naar hem te laten omkijken. Na een drie uur durende film besluit hij met de volgende woorden die opnieuw naar Céline lijken te verwijzen:

*“Beyond there is what lies beyond. I don’t deal with what lies beyond. Therefore ... let this novel begin. After all, it’s just a trick. Yes, it’s just a trick.”*⁷

Wanneer we dit voorwoord en deze laatste zinnen beschouwen, zien we dat Sorrentino een vergelijking maakt tussen een roman en een goocheltruc. Beide maken ze gebruik van fictie en kunnen ze zaken die verdwenen zijn, tevoorschijn toveren. Ze spelen beide een spel met de perceptie van de realiteit.

Ongeveer in het midden van de film komt Gambardella een oude vriend tegen, een goochelaar, die aan het oefenen is op een voorstelling voor de volgende dag, genaamd “de verdwijnende giraf”. Jep is getuige van hoe de giraf er het ene moment is en het andere moment verdwenen lijkt. Wanneer hij de bevriende illusionist vraagt hoe je jezelf kunt laten verdwijnen, antwoordt de man schouderophalend: *“It’s just a trick”*.

Sorrentino maakt geen geheim van zijn liefde voor de klassieke Italiaanse cinema. Hij dweept met de grote meesters. *La Grande Bellezza* is in dit geval ook niet los te koppelen van Federico Fellini’s *Otto é mezzo* (1963). Het verhaal gaat over een regisseur, Guido Anselmi, die lijdt aan een schrijversblok en niet aan regisseren toekomt omdat hij over elk aspect van zijn werk begint te twijfelen, terwijl zijn huwelijk door een affaire op de klippen loopt.

La Grande Bellezza is een ongeneerde, haast brutale kopie van *Otto é mezzo*. Niet alleen qua thematiek, maar ook wat personages, cameravoering, setting en zelfs dialogen betreft. Op geen enkele manier doet Sorrentino moeite om te verbergen waar hij de mosterd haalde. Je kunt de twee films haast op elkaar leggen en de overeenkomsten aanduiden, maar net daarmee opent zich ook een nieuwe strategie. Door de overeenkomsten bouwt Sorrentino een brug de twee narratieven, waardoor ze elkaar op een manier ook aanvullen en versterken.

Zo komt er in *Otto é mezzo* ook een goochelaar langs. Hij beweert dat hij de gedachten van de mensen in het publiek kan doorsturen naar een geblinddoekte dame op het podium. Hij huppelt het tuinfeest rond en schreeuwt zijn publiek toe: *“Well, sorry to disappoint you, but there’s no trick”*. Later wanneer het hoofdpersonage Guido Anselmi de goochelaar vraagt hoe hij dit klaarspeelt, verklaart hij *“well, it’s partly a trick, but part of it is real”*.⁸

Het format van het programma *Penn & Teller: Fool Us* is eenvoudig: elke aflevering nemen 4 goochelaars de uitdaging aan om een duo van twee meestergoochelaars, Penn Jillette en Raymond Joseph Teller, met hun truc te overtuigen. Wie de blik van de twee juryleden weet te misleiden en wiens truc dus niet ontdekt wordt, wint. Elke truc heeft een techniek om de blik te misleiden, de aandacht

van de toeschouwer te verplaatsen weg van waar de ware actie gebeurt. Penn en Teller kennen haast elke mogelijke truc en weten dus precies waarop ze moeten letten. Hen misleiden is de ultieme test. De uitvoering van het programma is bombastisch: een joelend livepubliek, een gigantisch podium met een voorraad glitter die elke aflevering door de lucht wordt geschoten, Alyson Hannigan (ooit bekend van *American Pie* en *How I Met Your Mother*) als eeuwig enthousiaste host. Toch doen zelfs de meest gerespecteerde goochelaars aan deze show mee. Een competitie als een ode aan het vak.

In het vijfde seizoen (2018) komt Kostya Kimlat voor een tweede keer op het podium te staan. De eerste keer slaagde hij er al in de jury te misleiden en nu wil hij graag dit kunstje herhalen met een nieuwe truc. Hij begint zijn act door een voorbeeld te stellen bij de host Alyson Hannigan. Hij laat een kaart, die zij dacht gekozen te hebben, met een vingerknip uit het spel kaarten springen. Natuurlijk kent de jury die truc. Hij legt uit dat hij diezelfde truc beter zal moeten uitvoeren om de jury te bedotten. Hij nodigt de beide juryleden dan ook uit op het podium en gaat voor hun neus zitten met de kaarten. Hij spendeert wat tijd om te overlopen wat voor technieken hij zou kunnen gebruiken: het bijknippen of afvijlen van de hoeken van de kaarten, het gebruik van lijm op zijn vingers zodat hij de kaarten goed kan vangen of het magnetisch maken van de kaarten. Het is enkel misleiding voor wat komen zal. Uiteindelijk laat hij de jury in gedachten een willekeurige kaart kiezen, zonder deze uit de stapel kaarten te nemen. Net voor hij de stapel als een waterval op de tafel laat vallen, vraagt hij naar de gekozen kaart: *King of Spades*. Hij laat de kaarten van hoog op de tafel vallen en weet net vijf kaarten uit de 52 te grijpen. De tweede kaart daarvan blijkt de *King of Spades* te zijn, de kaart die de jury in gedachten had. Het publiek en de host staan met open mond te kijken terwijl de jury beraadslaagt over de mogelijke truc die aan de basis kan liggen van wat ze net hebben gezien. In tussentijd legt Kimlat uit hoe hij zeventien jaar oefende op deze truc tot hij helemaal af was.

De truc van Kimlat kan op vele mogelijke manieren in elkaar gestoken zijn. Hij kan de kaartkeuze opgedrongen hebben, hij kan het spel kaarten op één of andere manier verwisseld hebben net voor hij de kaarten op de tafel liet vallen, hij kan met vingervlugheid de gewenste kaart van uit de mouw van zijn jas tevoorschijn getoverd hebben. Maar al deze theorieën houden bij nader inzien geen steek. Geen enkele techniek lijkt te kunnen verklaren wat Kimlat net deed.

Kimlat komt voor de jury te staan voor het eindverdict. Penn en Teller hebben maar één mogelijke verklaring voor de truc: ze denken dat er geen truc was. “*This is the weirdest bust we’ve done: we think you actually did it*”, roept Penn Jillette in zijn sappige Amerikaanse accent. Ze gaan ervan uit dat Kimlat daadwerkelijk de juiste kaart uit de waterval wist te grijpen dankzij zijn jarenlange training. Dat er geen enkele vorm van misleiding was, tenzij de aanname dat men een illusie te zien zou krijgen.

David Blaine wordt steevast aangekondigd als een illusionist. Hij werd in de jaren '90 bekend door kleine *sleight of hand tricks*,

oftewel trucs die gebaseerd zijn op vingervlugheid, op te voeren voor de gewone man op straat. Dat staat in schril contrast met David Copperfield die op dat moment hoge toppen scheerde met gigantische producties waarbij geen middelen werden gespaard. De eenvoudige opzet van Blaine was ontwapenend, en daarin zat ook zijn kracht. Hij keerde terug naar de basis van de goochelkunst en liet daarmee ook het democratische karakter ervan zien. Al snel werd zijn televisieshow opgepikt en werd hij uitgenodigd in een resem talkshows, waar hij steeds een obligatoir trucje deed. Blaine kwam over als een ingetogen man, hij sprak langzaam, haast bezwerend, en leek de boel altijd een stap voor te zijn. Hij was gecontroleerd en charismatisch, hield vaak een stoïcijns uitgestreken gezicht, terwijl zijn publiek het uitschreeuwde van verbazing.

In één van zijn trucs ging hij uit van *multiple possible outcomes*. Afhankelijk van op welke uitkomst de truc eindigde, had hij een ander scenario voorbereid. Hij was dus voorbereid op elke mogelijke versie van de werkelijkheid. Dat was de basis van veel van zijn trucs. Daarvoor trof hij op voorhand voorbereidingen, zoals het plaatsen van een kaart in een jaszak, een munt in een schoen ... Zo kon het zijn dat een toeschouwer aan het einde van de dag zijn jas uittrok en dan een kaart vond die in de truc nooit gebruikt werd, omdat het mogelijke scenario waarin deze kaart tevoorschijn kon worden getoverd, nooit plaatsvond.

Blaine kon geen volledige carrière opbouwen met enkel straattrucs, dus kwam hij over de jaren heen met steeds gewaagdere performatieve producties. Blaine koesterde een fascinatie voor de geschiedenis van zijn medium, meerbepaald voor uithoudingsartiesten. Zijn kunst kreeg een nieuwe wending wanneer hij de grenzen van zijn eigen fysieke kunnen begon op te zoeken. Zo liet hij zich onder meer opsluiten tussen vier muren van ijs, hield hij zijn adem zeventien minuten lang in, liet hij zich levend begraven en stond hij 35 uur op een paal boven de stad.

Het ontwrichtende van deze acties bestond niet zozeer uit het feit dat iemand zijn eigen uithouding wou testen. Het was vooral het idee dat een illusionist dit zou doen en het publiek dus nooit zeker zou zijn of dit er al dan niet een truc in het spel was. Toeschouwers trachtten bijvoorbeeld bij de recordpoging onderwaterblijven een slang te ontdekken waarlangs hij kon ademen. Als een illusionist een uithoudingsprestatie levert, nemen we al snel aan dat dit fictie is.

In de geschiedenis van goochelarij zijn er meesters van het vak die hun lichaam trainen om zonder truc een effect te beogen. Zoals zwaarden slikken of brandspiritus opdrinken en daarna ophoesten om vuur te spuwen. Het gaat om het trainen van het lichaam tot het in staat is schijnbaar magische acties uit te voeren, die getrukeerd lijken, maar dat in werkelijkheid niet zijn. We denken dus dat we naar een illusie kijken, maar in wezen komt er geen illusie aan te pas. Enkel de ultieme controle van het lichaam.

In 2013 kwam Blaine met de show *Real or Magic*, waarin hij trucs opvoerde voor celebrities. Naast klassieke kaarttrucs gebaseerd op

misleiding, toonde hij ook trucs zoals het doorprikken van zijn eigen hand of arm met een naald, het inslikken en ophoesten van een kikker, het dichtnaaien van zijn mond, het inslikken van brandbare vloeistof om het later als uit het niets uit te spuwen of het opvangen van een afgevuurde kogel in een metalen potje in zijn mond. In geen van deze stunts kun je spreken van een zuivere illusie, maar kijk je naar een man die na lange training zijn lichaam in staat stelt om schijnbaar fysiek onmogelijke handelingen uit te voeren. Blaine liet in zijn televisieshow artsen en wetenschappers de revue passeren om te bewijzen dat het niet om een truc ging. Zo liet hij een röntgenfoto maken om te laten zien dat de naald werkelijk door zijn hand stak.

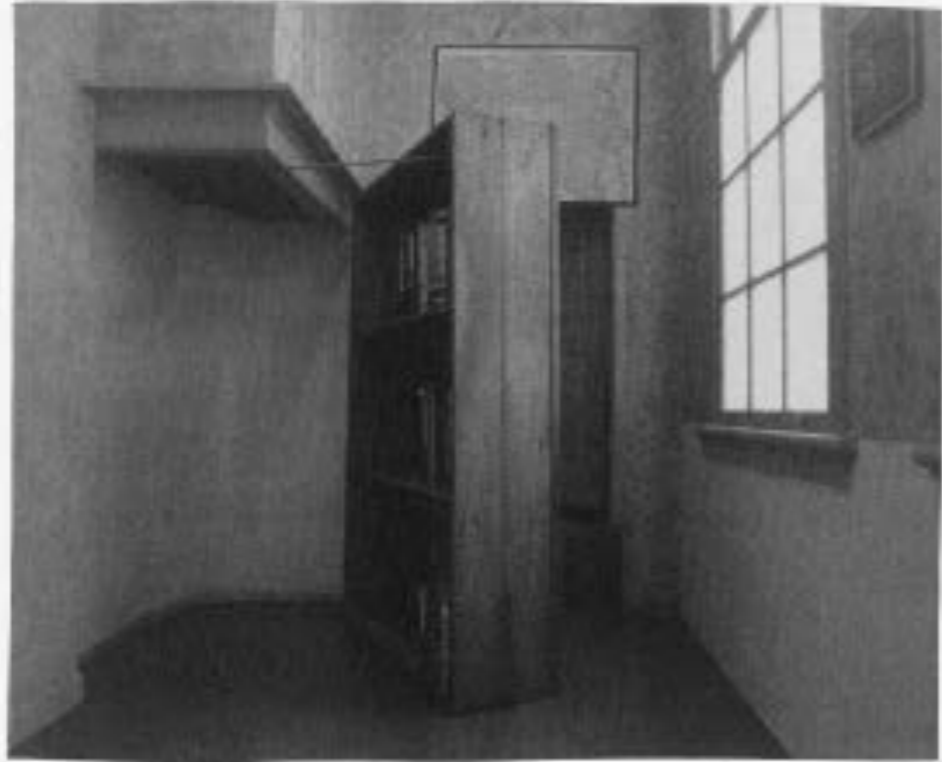
De laatste jaren maakt Blaine er steeds meer een punt van om te laten zien hoe hij de truc doet slagen. Zo leert hij celebrities hun adem in te houden met een speciale ademtechniek om te laten zien dat je door middel van training de grenzen van je eigen fysieke mogelijkheden kunt oprekken. Alsof hij steeds vaker wil laten zien dat wat hij doet geen truc is. Dat hij eerder een atleet is dan een goochelaar. Dat wat je ziet geen illusie is. Dat er achter het oppervlak niets te verbergen valt. *There is no trick.*

Toen ik door uren beeldmateriaal van Blaine ging, begon me iets te dagen. Blaines haast bedwelmend langzame, beheerste stem leek soms te stokken, alsof hij naar adem snakte. Alsof de tape heel even bleef haperen. Het was bijna onmerkbaar, omdat hij meteen daarna de aandacht afleidde, zoals enkel een goochelaar dat kan. Door de aandacht te verplaatsen, weg van wat zonet gebeurde. Mij ontging het niet omdat ik mezelf opeens herkende in de man op het scherm. Hoe meer ik hem zag spreken, hoe duidelijker het werd dat Blaine vlak voor het oog van zijn publiek de aandacht kan weggleiden van het feit dat hij stottert. Dat zijn monotone wijze van spreken een techniek is om te verbergen dat hij geen vloeiende spreker is.

Als ik aan Blaine denk als tiener, net goocheltrucs ontdekkend, kan ik me inbeelden dat dit medium zijn aandacht trok. Het was een manier om aan zijn gebrek te ontsnappen. Om zijn eigen gebrek te verbergen achter een illusie, als een schild. Blaine is een meester in het trainen van zijn lichaam en geest, via onder meer ademtechnieken en meditatie, tot hij volledige controle krijgt. Stotteren is net het verlies van controle over de spraak omdat de sturing van spraak van de hersenen naar het spreekapparaat soms verstoord raakt.

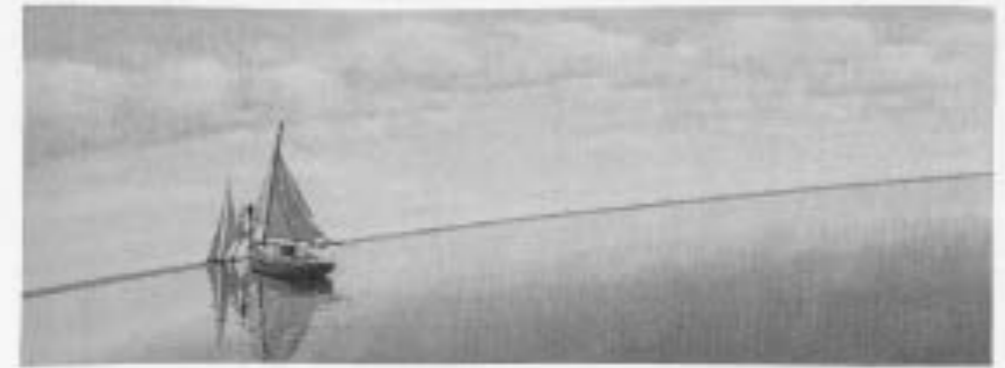
Blaine brengt zichzelf steeds in levensgevaarlijke situaties, waarbij hij enkel afhankelijk wordt van de controle over zijn eigen lichaam. Na een poging om langer dan zeven minuten zijn adem in te houden, nadat hij reeds zeven dagen in een watertank verbleef met zuurstoftoevoer, werd hij opgenomen in het ziekenhuis met lever- en huidschade en bleek later zijn geheugen hierdoor aangetast te zijn. Het lijkt alsof hij telkens opnieuw wil bewijzen dat hij controle heeft over wat hem overkomt. Maar hoe ver hij ook gaat met het testen van de controle die zijn geest over zijn lichaam zal hebben, er blijft steeds één aspect in zijn leven waar hij die controle niet over kan hebben: zijn spraak. En misschien vormt dat Blaines grootste illusie: voor de wereld zijn beperking verbergen.

Het Achterhuis, onderduikplek
van Anne Frank



The Truman Show (1998)

Decorateler/Jozef Wouters
(foto Saskia Vanderstichele)



Then she showed me the Tangerine Peeling. As the name says, it involves peeling a tangerine. On her left was a bowl piled high with tangerines; on her right, a bowl for the peels. At least that was the idea — actually there wasn't anything there at all. She'd take an imaginary tangerine in her hand, slowly peel it, put one section in her mouth, and spit out the seeds. When she'd finished one tangerine, she'd wrap up all the seeds in the peel and deposit it in the bowl to her right. She repeated these movements over and over again. When you try to put it in words it doesn't sound like anything special. But if you see it with your own eyes for ten or twenty minutes (we were just chatting at the bar, and, almost without thinking, she kept on performing it) gradually the sense of reality is sucked right out of everything around you. [...]

"You're pretty talented," I told her.

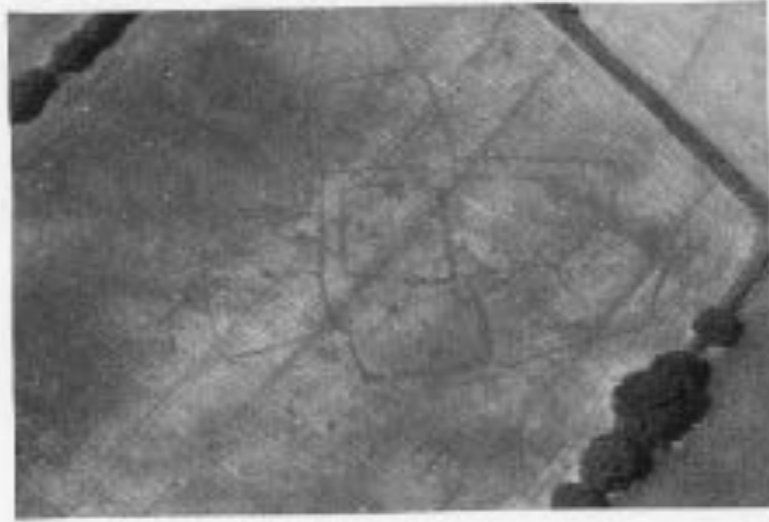
"This? It's easy. Has nothing to do with talent. What you do isn't make yourself believe that there are tangerines there. You forget that the tangerines are not there. That's all."¹⁰

— *Barn Burning*, Haruki Murakami

Gaskamer (1986), Luc Tuymans:
voorstelling van een gaskamer in
de gedaante van een doucheruimte
in Dachau



Luchtfoto van een landschap na lange droogte waarbij het grondplan van oude tuinen zichtbaar wordt



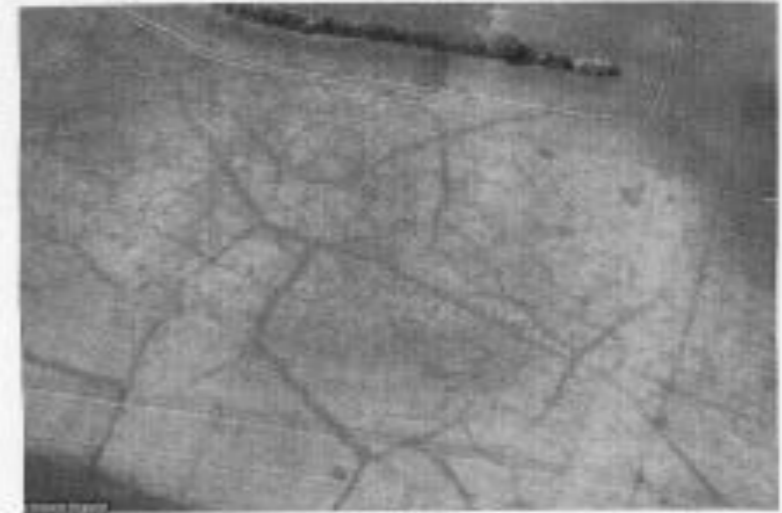
Our Loss (2019), Joel Sternfeld: de fotoreeks toont de plek in Prospect Park (New York) waar klimaatactivist David Buckel zichzelf in brand stak en hoe het leven rondom die plek daarna verder zijn gang gaat.

Fork-Lift Truck #3 (2004), Koen van den Broek

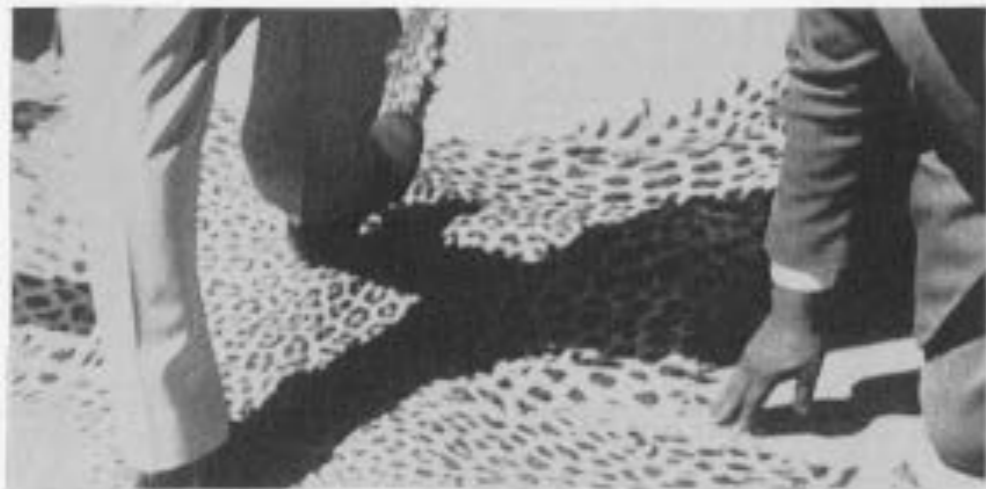


Time of the Hashshashin (Alamut Castle — Interior) (2011), Joachim Koester (detail)

Bron: social media

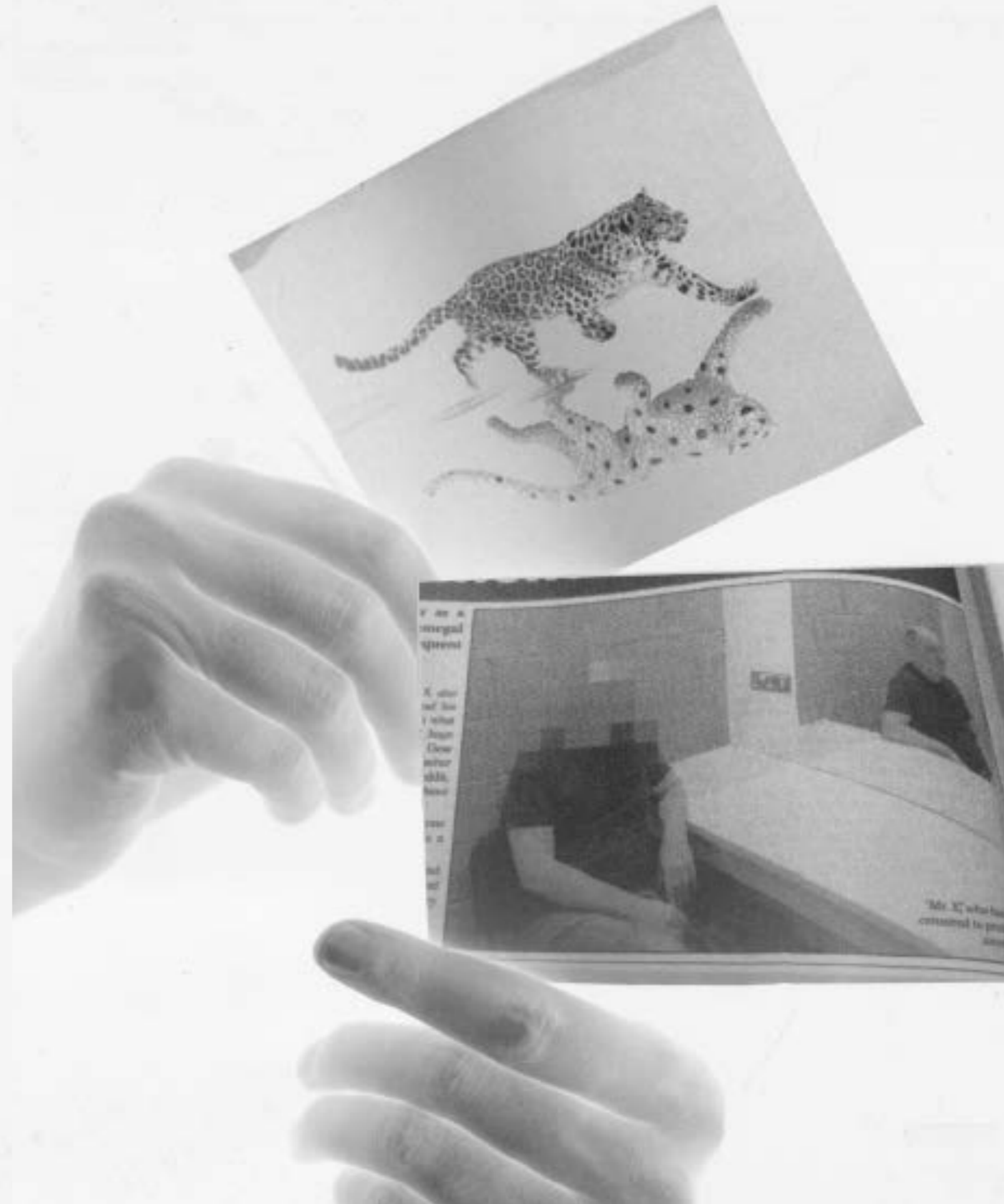


Bwana Kitoko (1955), André Couvin: een hand houdt een luipaardenvacht vast waarop de Belgische koning Boudewijn liep tijdens zijn eerste bezoek aan Congo.



Beeld Nadav Kander voor Cartier (detail)

Bron: social media



Untitled, Ann Veronica Janssens:
een man tast in een leegte zonder
een schaduw na te laten.



Peter Pan (1953), Walt Disney:
Peter Pan staat bekend om het
verliezen van zijn eigen schaduw.



Attempting the Impossible (1928),
René Magritte

The origin of the world (2010),
Fabrice Samyn: herinterpretatie
van een detail uit het werk The
Incredulity of Saint Thomas
(1601—1602) door Caravaggio
waarbij de heilige Thomas zijn
vinger in de wonde van Christus
steekt. In deze herwerking bladert
de verf van het doek af op de
plaats waar de vinger het lichaam
binnendringt.



Blind students and cat (1981), Jane
Atwood

Model en actrice Marine Vaché op set

Bronzen standbeeld van Juliet
Capulet waarbij de borst beschadigd
die het beeld op die plek aanraakten
in de hoop op goed geluk in de
liefde. Dit beeld is een reproductie
van het originele beeld dat nog meer
beschadigd raakte door de vele
aanrakingen.

Pygmalion and Galatea (1890), Jean-Léon Gérôme: de beeldhouwer Pygmalion die een vrouw uit ivoor beeldhouwde werd verliefd op zijn eigen sculptuur. Aphrodite had medelijden met hem en bracht het beeld tot leven als Galathea.

Kim Kardashian and husband Kanye West enjoy a date night at Hakkasan restaurant in Mayfair (2015) bron: social media



The Park (1971—1979), Kohei Yoshiyuki: reeks waarbij vriende koppels en hun begeleiders in het park werden gefotografeerd met een infraroodcamera

Orpheus and Eurydice (1862), Sir Edward John Poynter: Orpheus daalde af naar de onderwereld om zijn gestorven geliefde Eurydice terug te halen en mocht haar meenemen op voorwaarde dat hij niet achteromkeek. Vlak voor ze het daglicht bereikten keek hij toch om, waardoor hij haar voorgoed verloor.



DE ZELFREFLEXIEVE BLIK

Douglas Hofstadter beschrijft in zijn boek *Gödel, Escher, Bach* (1979), waarin hij de mogelijkheid van artificiële intelligentie onderzoekt, het moment waarop John Cage in een onderzoekslab de meest stille ruimte op aarde binnengaat: een isolatiecel waar geen geluid van buitenaf kan binnendringen. Na een aantal minuten (langer houdt een mens dit niet vol) komt hij buiten en vraagt de onderzoekers wat het gezoem was dat hij hoorde. De onderzoekers antwoorden dat dat het geluid is dat de hersenen produceren wanneer het brein luistert; het horen van het horen.

Hofstadter beschrijft dit principe als een “*merkwaardige lus*”. Als een slang die in zijn eigen staart bijt, een actie die naar zichzelf verwijst of zichzelf herhaalt om tot een nieuwe variatie te komen. Dit principe onderzoekt hij aan de hand van de wiskundige Kurt Gödel, de graficus Maurits Cornelis Escher en de musicus Johann Sebastian Bach. In het werk van elk van deze kunstenaars wordt er een systeem beschreven dat een merkwaardige lus vormt. Zo tekent een hand bij Escher een tweede hand die de eerste tekent, of gaat de ene melodie van een Bach-canon over in een nieuwe, die terug naar die eerste refereert. Hofstadter maakt handig van dit principe van merkwaardige lussen gebruik om de mogelijkheid tot artificiële intelligentie te onderzoeken. Hij stelt dat een machine, wil die intelligentie bezitten, naar zichzelf moet kunnen refereren, oftewel moet kunnen waarnemen dat hij waarneemt. Achtentwintig jaar later, in 2007, verschijnt zijn boek *Ik ben een vreemde lus*, waarin Hofstadter besluit dat hij in elk werk dat hij schreef, ondanks alle uitweidingen, in de eerste plaats onderzoek wilde doen naar het mechanisme van zijn eigen bewustzijn.

“Hyakoejo wilde een monnik uitzenden om een nieuw klooster te stichten. Hij zei tegen zijn leerlingen dat degene die een vraag het best beantwoordde de aangewezen man was. Hij zette een vaas op de grond en vroeg: ‘Wie kan zeggen wat dit is zoner het bij name te noemen?’

De prior zei: ‘Niemand kan het een klomp noemen.’

Isan, de koxmonnik, schopte de vaas om met zijn voet en liep weg. Hyakoejo glimlachte en zei: ‘De prior verliest.’ En Isan werd de abt van het nieuwe klooster.”¹¹

Naast de drie grote denkers waarrond het boek *Gödel, Escher, Bach* cirkelt, draagt Hofstadter ook het Zenboeddhisme en het werk van René Magritte aan. Hij duidt op het spel dat Magritte met betekenis en symbolen speelt en grijpt dit aan in zijn onderzoek naar (zelf)bewustzijn. Het werk *Ceci n'est pas une pipe* in het werk *La trahison des images* (1928—1929) van René Magritte verwijst heel expliciet naar zijn eigen betekenisgeving en de constructie van het beeld zelf, maar ook de werken waarbij een schilderij in een schilderij te zien is, doen ons stilstaan bij het object van het doek zelf. Hofstadter maakt ook de vergelijking met Zen-koans, korte anekdotes en absurde antwoordloze raadsels die een spel aangaan met het toeschrijven van betekenis aan de werkelijkheid.

*“Als het erom gaat een Zen-achtig gevoel te wekken van een wereld ont-
daan van categorieën en betekenissen, dan is zulke kunst misschien slechts be-
doeld om — net als een intellectuele benadering van Zen — als katalysator
te dienen en de toeschouwer te inspireren op zoek te gaan en vertrouwd te
doen raken met de filosofie die ‘innerlijke betekenissen’ verwerpt en de wereld
als een geheel omarmt.”¹²*

Hofstadter duidt hier op het karakter van Zen en de werken van Magritte waarbij iedere rationele interpretatie faalt bij het benade-
ren van de tekst of beeltenis. Het dwingt ons enkel waar te nemen
zonder interpretatie, en tegelijk vormen de werken van Magritte ook
steeds een merkwaardige lus die in zijn eigen betekenis opgaat.

*“Een nieuwsgierige monnik vroeg aan een meester: ‘Wat is de Weg?’
‘Hij ligt pal voor je neus,’ zei de meester.
‘Waarom zie ik hem zelf niet?’
‘Omdat je aan jezelf denkt.’
‘En u: ziet u hem?’
‘Zolang je dubbel ziet en zegt: “Ik niet” en “u wel” enzovoort, zijn je ogen
vertroebeld,’ zie de meester.
‘Kun je hem zien als er geen “ik” is en geen “u”?’
‘Als er geen “ik” is en geen “u”, wie wil hem dan zien?’”¹³*

Hofstadter blijft zich verdiepen in de Koans zonder verder uit
te weiden over het Zenboeddhisme. Het beoefenen van meditatie,
echter, waarbij de aandacht wordt gebracht naar de ademhaling, een
mantra of gewoon het “zijn”, vormt in zijn opzet ook een merkwaar-
dige lus. Doordat de aandacht weggeleid wordt van externe stimuli,
ontstaat er een verschuiving van participant naar waarnemer. Je
valt niet langer samen met de gedachten die op elk moment door
je geest gaan, maar je wordt er getuige van. De geest wordt op die
manier, als een spier, getraind om los te komen van de betekenissen
en contexten die ons hinderen. Tijdens meditatie treden we uit die
persoonlijkheid die de wereld waarneemt, beoordeelt en vandaaruit
handelt en kijken we enkel naar de waarneming zelf. Alsof we even
niet naar de film, maar naar het projectiedoek kijken.

Visueel kunstenaar Christopher Williams studeerde aan CalArts
(Los Angeles), waar hij les kreeg van John Baldessari. CalArts werd
in die tijd geleid door docenten die onder te brengen zijn binnen
the West Coast Conceptual Artists. De invloed van zijn conceptuele
leermeesters is nooit verdwenen uit zijn werk. Zo kun je Christopher
Williams geen fotograaf noemen. Dat leren de lange titels van zijn
werken, zoals:

*“Fig. 4: Changing the shutter speed
Exakta Varex IIa
35 mm film SLR camera
Manufactured by Ihagee Kamerawerk Steenbergen & Co, Dresden, German
Democratic Republic Body serial no. 979625 (Production period: 1960 — 1963)
Carl Zeiss Jena Tessar*

50mm f/2.8 lens
Manufactured by VEB Carl Zeiss Jena, Jena, German Democratic Republic
Serial no. 8034351 (Production period: 1967 — 1970)
Model: Christoph Boland
Studio Thomas Borbo, Oberkasseler Str. 39, Düsseldorf, Germany
June 19th, 2012, 2012
Inkjet print on cotton rag paper
*22 x 17 1/2 inches (55.9 x 44.5 cm)*¹⁴

Deze uitgebreide titel beschrijft niet alleen op analytische wijze wat er op de foto te zien is, we lezen ook de afmetingen en materialen van het kunstwerk zelf. Ook de fotograaf (of studio) die de foto in opdracht van Williams maakte, wordt, inclusief adres, vernoemd. Deze haast klinische stijl die Williams hanteert kan onder de noemer absurdistische humor worden geklasseerd (zo fotografeerde hij ook een kip, een voet met sok en een autoband). Even goed legt Williams zo ook de natuur van studiofotografie bloot: het beschrijven van het oppervlak. Met dezelfde systematiek en objectieve blik die door de fotostudio worden gehanteerd om de oppervlaktes van de producten te beschrijven, geeft Williams titels aan zijn werken. Er wordt geen invulling aan het beeld gegeven.

Wanneer het de mens betreft krijgt deze kille systematiek ook een wrange smaak. De modellen in het werk van Williams lijken steeds te lachen, maar dit lachen maakt deel uit van een beeldtaal, van een conventie binnen de reclamefotografie. Het is een emotie die niet vanuit een ervaring van het model komt, maar van buitenaf wordt opgelegd. Daarin is de enige foto van Williams waarop hij naakt afbeeldt, het meest extreem. De foto toont een halfnaakte vrouw met een uitgelaten lach in een strandkorf. Rechts daarvan is ook de flitsgenerator te zien van het merk Balcar, en over de rechterbovenhoek van de foto zweeft een banner van datzelfde merk. We kijken duidelijk naar een reclamebeeld voor fotomateriaal, zoals we die bij de fotografiespecialist vinden.

“TecTake Luxus Strandkorb grau/weiß
Model no.: 400636
Material: wood/plastic
Dimensions (height/width/depth): 154 cm x 116 cm x 77 cm
Weight: 49 kg
Manufactured by Ningbo Jin Mao Import & Export Co., Ltd,
Ningbo, Zhejiang, China for TecTake GmbH,
Igersheim, Germany
Model: Zimra Geurts, Playboy Netherlands Playmate of
the Year 2012
Studio Rhein Verlag, Düsseldorf
February 1, 2013
(Zimra stretching), 2013
Selenium toned silver gelatin print
*18 1/4 x 22 1/4 inches (46.4 x 56.5 cm)*¹⁵

Door de titel van dit werk wordt het aangeprezen product plots minder duidelijk. We krijgen alle technische informatie over de strandkorf en het model, Zimra Geurts, wordt omschreven als

de winnaar van *Playboy Netherlands Playmate of the Year 2012*. Met deze titel geeft Williams mens en object dezelfde status, en wel die van visuele oppervlaktes die ingezet worden om te verleiden en te verkopen.

Door ons dit beeld aan te reiken heeft Williams het niet over de seksuele aantrekkingskracht van het beeld, noch over de verkoopwaarde van de afgebeelde producten. Het beeld accentueert het lichaam van het model binnen een aanbidding van een geësthetiseerde vormenwereld. We krijgen het lichaam van Geurts te zien, herleid tot een icoon, een beeld, een merk waar geen identiteit of persoonlijkheid aan gekoppeld wordt. Het lichaam wordt een symbool dat binnen het kader van het geësceneerde beeld een aura wordt toegedragen.

En dit is waar Williams steeds op duidt: de realiteit van het geconstrueerde illusionaire beeld. Er is steeds een element in het beeld dat onder de motorkap van de studiofotograaf laat kijken. Retouches voert hij niet door, waardoor bijvoorbeeld twee wassende handen met perfect onderhouden nagelriemen naast een al even perfect blokje zeep toch pigmentvlekken vertonen. Of het beeld van perfect rode appels met dauwdruppels waarbij één van de appels een deuk lijkt te hebben gekregen.

Van alle beelden die Williams liet maken, van een doormidden gezaagde camera tot een op zijn kant liggende wagen, is het meest abstracte en tegelijkertijd veelzeggende beeld van Williams misschien wel dat van een kwal getiteld "*Pacific Sea Nettle, Chrysaora Melanaster, Long Beach Aquarium of the Pacific, 100 Aquarium Way, Long Beach, California, August 9, 2005*"¹⁶. We zien niet meer dan een zwart-wit foto van een kwal tegen een donkere achtergrond. In een speech tijdens één van zijn openingen omschreef Williams waarom het dier hem zo fascineerde: het heeft geen brein. Het heeft geen skelet. Het heeft geen maag, mond of genitaliën. Het heeft bijna geen vorm.¹⁷ Het fotografisch beschrijven van het oppervlak van een vormeloos wezen is misschien wel het beeld waar zijn werk het scherpst zijn doel raakt. De kwal, die hier en daar wel transparant lijkt, verdwijnt haast letterlijk tot enkel het maken van de foto zelf nog te zien is, waardoor we uiteindelijk oog in oog komen te staan met onze eigen blik.

*"Once you realize that the world is your own projection, you are free of it. You need not free yourself of a world that does not exist, except in your own imagination! However is the picture, beautiful or ugly, you are painting it and you are not bound by it. Realize that there is nobody to force it on you, that it is due to the habit of taking the imaginary to be real. See the imaginary as imaginary and be free of fear."*¹⁸

In een webvideo getiteld *Just Talking* spreekt acteur en auteur Peter De Graef zijn bewondering uit voor de leer van Nisargadatta Maharaj, een spirituele leider uit India die overleed in 1981. Maharaj stelt dat elke verpersoonlijking met onze persoonlijkheid ons afleidt van wie we zijn. Wat we zijn is *niets*. We zijn een

bewustzijn of wezen dat zich doorheen een lichaam manifesteert, maar die persoonlijkheid en dat lichaam zijn slechts maskers waar we doorheen spreken.

De persoonlijkheid definieert De Graef als ons beroep, onze naam, onze overtuigingen: de fictieve verhalen waaruit we onze identiteit proberen op te bouwen. Om deze fictieve identiteit, waarvan we diep vanbinnen weten dat ze verzonnen is, te bestendigen, gaan we op zoek naar externe erkenning zoals geld, bezittingen, faam, liefde. De Graef maakt de vergelijking tussen een “persona” en de gelijknamige Griekse houten maskers die in het theater werden gebruikt. Het masker is een dood stuk hout van waarachter de stem van de acteur klinkt, net zoals onze gecreëerde identiteit van waarachter het wezen waarneemt. Dat wezen wordt niet ouder, heeft geen eigenschappen en is onveranderlijk. Dat wezen is niets, een ontastbare energie van waaruit alles kan ontstaan.

De arts en auteur Gabor Maté, met ervaring in palliatieve zorg en verslavingsproblematieken, omschrijft het in treffende bewoordingen:

“Your personality is not you, you are not your personality. The mystery of who we truly are lies somewhere beyond the veil of personality. This does not make the personality ‘false’, any more than clothing is true or false. Unlike clothing, though, ‘taking off’ the personality, or perhaps just some parts of it, appears to be out of the question because it seems like who we are. The point is not that we should (or can) strip it all away in the name of authenticity. It helps, however, to remind ourselves that it does not define us.”¹⁹

Peter de Graef mediteert in zijn vrije tijd. Dagelijkse sessies tussen het werken door, ook lange retraites van meer dan een week in het bos. Het zijn voor hem manieren om dichterbij dat wezen en los van zijn persona te komen. Voordat hij begon te mediteren, richtte De Graef zich op alcohol en drugs als een manier om zichzelf te verdoven. Hij verloor zijn moeder toen hij zeven weken oud was, zijn vader leed aan borderline en polio, zijn broer was gehandicapt. Het overlijden van zijn moeder kreeg bijgevolg noch een taal, noch een plaats. Die worsteling resulteerde in een plan om suicide te plegen. Toen dat perspectief op eindigheid beschikbaar werd, verschoof er voor hem iets in de manier waarop hij naar de wereld en zijn eigen situatie keek. Uiteindelijk was die verschuiving het begin van een nieuwe manier om met de werkelijkheid om te gaan. Niet langer door zichzelf te verdoven, maar door er een andere manier van kijken te beoefenen. Door meditatie tracht hij zich te bevrijden van de persoonlijkheid, in zijn geval gevormd door een verleden dat zijn sporen naliet.

Die wisselwerking tussen persona en wezen komt, misschien niet geheel toevallig, ook in het professionele leven van De Graef aan bod. Als acteur en auteur schept hij persoonlijkheden die hij al dan niet zelf belichaamt. Zolang het stuk duurt, maakt zijn eigen identiteit plaats voor die van een ander. Hij ruilt zijn eigen metaforische masker in voor dat van een personage. Beide zijn even fictief.

Pacific Sea Nettle, *Chrysaora*
Melanaster, Long Beach Aquarium
of the Pacific, 100 Aquarium Way,
Long Beach, California, August 9,
2005, (2005) Christopher Williams



Artist Bea1991, bron: social media

Flight (2019), Roman Stańczak

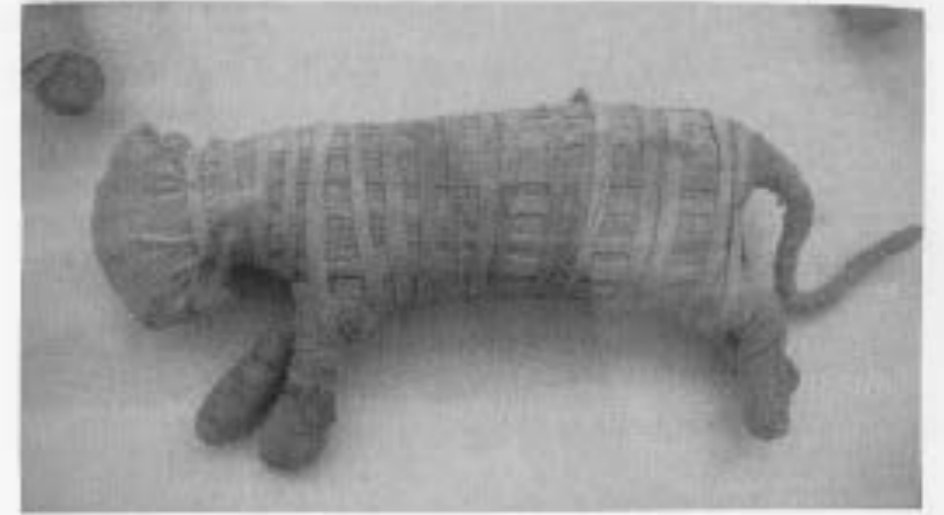


Gesmolten standbeeld van
Boeddha, Hiroshima Peace
Memorial Museum



Gemummificeerde kat

Interne structuur voor de taxidermie
van een eend



De afgelopen jaren is de 3D-beeldvorming met rasse schreden vooruitgegaan, tot we het onderscheid tussen foto en render niet langer kunnen maken. Maar als ik mezelf zou scannen, zou het bleke litteken dat me herinnert aan een pijnlijk fietsongeluk niet te zien zijn, noch de sporen van een ingebrande T-shirt van een reis naar het Zuiden deze zomer. In die zin is de render zoals een afgietsel. Ze beschrijft de vorm en textuur, maar kan geen kleurinformatie weergeven. Als een blinde tast de scanner oppervlaktes af op zoek naar reliëf, zonder nuances in kleur te ontwaren.

De render gedraagt zich als een fotografische afbeelding en is er haast niet van te onderscheiden, maar toont ons omwille van de techniek waarmee ze afbeeldt toch een heel andere werkelijkheid.

In 1982 regisseerde Ridley Scott de cult-film *Blade Runner*. In deze dystopische sciencefictionfilm krijgen we een voorspelling van Los Angeles in het jaar 2019 te zien waarin auto's door de lucht vliegen, maar de samenleving ook in verval is geraakt. Door vervuiling en overbevolking is onze planeet niet langer leefbaar dus zoekt de mens verre planeten om daar een nieuwe samenleving te stichten. Om leven buiten onze atmosfeer mogelijk te maken zijn er androïden, replicanten genoemd, ontwikkeld die ook als slaaf aan mijnbouw doen op andere planeten. Deze zijn op geen enkele manier visueel te onderscheiden van de mens. Enkelen van deze replicanten kwamen echter in opstand en reisden af naar de aarde om daar ongemerkt op te gaan in de massa mensen. Om deze replicanten op te sporen en te liquideren werd er een speciale politie-eenheid opgericht, genaamd Blade Runners, waarvan het hoofdpersonage Rick Deckard (Harrison Ford) een agent is.

Blade Runner 2049 (2017), geregisseerd door Dennis Villeneuve, is het vervolg op de 35 jaar oude klassieke kaskraker. Ook hier maakt de politie-eenheid Blade Runner jacht op rebellerende replicanten. Harrison Ford krijgt na 35 jaar opnieuw de rol van Rick Deckard. Daarnaast leren we Officier K (Ryan Gosling) kennen, zelf een replicant. Hij wordt lid van de politie-eenheid Blade Runner om het werk van Rick Deckard voort te zetten. In zijn eigen verhaallijn gaat hij op zoek naar zijn oorsprong. Werd hij kunstmatig vervaardigd of is hij voortgekomen uit een andere androïde en heeft hij dus een moeder?

De hele premisse van de twee films is wat menselijkheid onderscheidt van machines. Deze vraag wordt gesteld in een universum waarin de robot niet langer van de mens te onderscheiden valt. Door de technieken die Villeneuve aanwendt stelt hij in 2017 deze vraag ook in relatie tot het door de computer gegenereerde beeld. Het onderscheid tussen een fotografische opname van een mens en een lichaam dat enkel digitaal kan bestaan is vervaagd, tot we bij de vraag komen of een 3D-render van een persoon kan slagen in zijn illusie.

Zo maakt Villeneuve gebruik van hedendaagse technieken om het overleden personage Rachel, in 1982 gespeeld door Sean Young, terug tot leven te wekken en naast een inmiddels 35 jaar oudere Rick

Deckard te plaatsen. Als een echte Dorian Gray lijkt de tijd geen vat op Rachels (en daarmee ook Sean Youngs) uiterlijk te hebben gekregen. Maar wanneer Deckard oog in oog komt te staan met Rachel, laat hij zich niet zomaar bedotten. Na een moment van totale ontroering brengt hij enigszins teleurgesteld *“Her eyes were green”* uit, waarna hij zich van haar afwendt. De vrouw voor hem blijkt een robot te zijn, een replica van Rachel, en moet er dan ook met een gewerschot aan geloven.

Deze scène is een knap staaltje computerwerk waarbij een stand-in het digitale masker van Youngs gezicht uit 1982 werd aangemeten. Dit masker werd gebouwd op basis van de opnames van de vorige film in combinatie met 3D-scans van de inmiddels ouder geworden Sean Young. Op basis van deze scans creëerden de makers een *digital skull* waar ze de virtuele huid over plaatsten. *“When you age obviously your soft tissue drops down with gravity and you get wrinkles and so on, but your skull doesn’t change.”*²⁰ De virtuele huid en digitale schedel werden samengevoegd om uiteindelijk een lichaam te ontwikkelen met een eigen bestaansrecht in de virtuele wereld van de cinema.

Een 3D-model is in staat om in combinatie met oud beeldmateriaal de sporen van veroudering op een gezicht terug te draaien, maar net zoals bij elk masker worden bij dit digitale masker de ogen open gelaten. De scanner interpreteert de menselijke oogbollen als een vlak oppervlak, heel anders dan hoe mensen elkaars blik interpreteren en er identiteit aan koppelen. Niet vreemd dus dat Deckard hieraan de illusie weet te herkennen.

Deze kwestie van de ogen komt ook later in de film terug in een scène met het personage Joi (Ana de Armas), de virtuele assistente en geliefde van ons hoofdpersonage K. Zij is een hologram waaraan K verslingerd raakt, waardoor hij haar als een echt persoon gaat aanschouwen. K dwaalt aan het einde van de film bebloed in de verlaten stad door de regen en loopt voorbij een driedimensionele billboard. Daarop is Joi te zien, niet als zijn geliefde, maar als aangeprezen koopwaar met de slogan *“Joi: everything you want to hear, to see”*. Ana de Armas is, afgezien van een blauwe pruik, helemaal naakt. Haar lichaam lijkt opgebouwd te zijn uit zichtbare pixels.

Deze voorstelling van haar personage Joi werd niet gefilmd, maar via scanningssoftware geanimeerd en binnenin het gefilmde beeld gemonteerd.²¹ Ondanks de identieke gelijkenis met haar lichaam zien we hier dus niet haar naakte huid, maar een digitaal model van de actrice, een digitale *body double* waar ze zelf model voor stond. Anders dan in de andere scènes ontbreken in dit beeld haar ogen. Het zijn zwarte vlakken zonder nuances. Net zoals elk personage in een fictiefilm is het lichaam herleid tot een medium, klaar om in te vullen met de fantasie van de toeschouwer.

MPC VFX

Blade Runner 2049 (2017),
Dennis Villeneuve



There is a second dimension to the new film's radical difference from the old one: the kind of image we see on the screen. In the first hundred years of the medium's history, it was a photographic image. There was an analogy between the image and what was depicted due to the photographic printing technique of both photography and film. The images were created in a camera, a black box that did not involve the hand of a creator. The new image, which is electronic and thus manipulable in the depth below what is visible, no longer has ontological evidential force: it is a fundamentally manipulated and constructed image. It is a trick, no longer an appearance: the spectators have a playful, noncommittal relation to this image body. How would they invest themselves in it? It is a noncommittal screen appearance! What could they gain from investing as spectators? Surely they can only be deceived! The great classic film bodies, those of glamour and Method, of neorealism and modern improvisation, Eisenstein's attraction-body and the fascinating document-body of *cinéma vérité*, all rely on that overwhelming ontological credibility, which was indubitable. That doubt has effortlessly and harmlessly become our new certainty.

(...)

The one-dimensional flatness of contemporary actors, of the image body they help create, deprives cinema of an essential dimension. That lack, however, is compensated for. After all, why go to the cinema if there is nothing left to experience? The actor slides away from the center of the film image to the position of instrument or (raw) material of the image, like food to be masticated. It is essential that actors can be worked in and by the new film image. Their metamorphosis is central (but it is not the actors who are metamorphosing, but rather the image that is metamorphosing through them). The new actor must be recomposable — which is by the way an ancient and fundamental dream of the entire film history and its fascination with all kinds of trickery (montage being the first and most crucial of all tricks). Although the montage that sets image against image is just an old-fashioned primal form of trickery that intervenes in the image, in its physical continuity.

(...)

The classic film body is essentially expressive: it concerns emotions. Emotions presuppose a complex landscape of the internal and the external, of behavior and reaction, as well as a fixed link between the two. Differentiation in this makes up the individuality of a character, the style of an actor. In the new body, however, emotion is not a lived category but a programmed one, less an inner than an outer characteristic. Emotions are of the same order as hair color, thumbprint, DNA structure: they are not what you are, but what can betray you. You have them because you belong to the species, but at the same time they are your handicap. This particularity makes you less interchangeable and therefore less flexibly employable. The current film body says "I"

by way of computer arrangement. No unique way of being is constructed around such an “I” anymore — certainly not by the psychological patterns used to construct positions into persons. The “I” has literally become a pure shifter; it belongs to nobody.²²

— *The Classic Film Body*, Dirk Lauwaert

Marilyn Monroe, actress, New York
(May 6, 1957), Richard Avedon



SCARLETT JOHANSSON

In 2011 werd de telefoon van Scarlett Johansson gehackt. Naaktfoto's werden van haar toestel gedownload en verspreid over het internet. Afgelopen jaren verschenen er ook steeds meer deepfake pornografische beelden: digitale manipulaties waarbij het gezicht van Johansson op andere, al dan niet virutele, lichamen wordt gemonteerd. Het lijkt erop dat het publiek haar lichaam steeds meer wil bezitten en haast kannibaliseren ten koste van de privacy en het welzijn van Johansson zelf.

In 2013 kwamen er twee films uit met Johansson in de hoofdrol. In *Ghost in the shell*, een remake van een Aziatische animatiefilm, vertolkte ze een robotbrein dat in een androïde lichaam werd ondergebracht. De gehele film is ze te zien in een naakte menselijke huls waarvan het oppervlak een synthetische huid lijkt te zijn. Bij momenten heeft ze ook de gave om zichzelf onzichtbaar te maken. Een andere film die in datzelfde jaar uitkwam was *Her*. Qua thematiek lijken de twee films aan hetzelfde brein ontsproten te zijn. *Her* speelt zich net als *Ghost in the shell* af in de nabije toekomst waar Johansson de rol van een virtueel persoonlijk assistent vertolkt. Fysiek is zij in de hele film afwezig. Het is enkel haar stem die we te horen krijgen.

In het daaropvolgende jaar kwam de film *Lucy* uit, een derde sciencefictionfilm met Johansson in de hoofdrol. Dit keer gebruiken drugsdealers haar lichaam om een nieuwe drug te transporteren door een zak met het spul in haar buik te naaien. Door een gevecht en een scheur in die zak komt de drug echter in haar lichaam terecht, waardoor haar hersencapaciteit gigantische proporties aanneemt. Op het einde van de film is haar geest zo verruimd dat ze niet langer een fysiek lichaam nodig heeft, maar puur als een energie voortleeft.

In 2017 kwam *Under the skin* van Jonathan Glazer uit, waarin Johansson een alien vertolkt die het lichaam van een vrouw als vermomming gebruikt. Dit is de meest duistere van de vier films en misschien ook een persoonlijk verweer tegen de mannelijke blik die haar seksualiseert. Als een in menselijke vorm verscholen alien verleidt ze de mannen die door haar lichaam worden aangetrokken om hen uiteindelijk te verdrinken in een abstract vormgegeven bad vol zwarte vloeistof. Het is de enige film waarin je Johansson expliciet naakt ziet — en anders dan de gelekte naaktbeelden dit keer vanuit haar eigen keuze als actrice — maar het lichaam, dat we door het narratief enkel nog kunnen zien als buitenaards, verliest in onze perceptie alle verleidelijkheid. De alien die Johansson vertolkt, bekijkt haar eigen naakte lichaam in de spiegel alsof ze zelf verbaasd is over de aantrekkingskracht van deze fysieke vorm voor de mannen die ze in de val lokt. Uiteindelijk, op het einde van de film, tracht een man haar aan te randen waardoor haar menselijke huid begint te scheuren. Vervolgens pelt ze haar menselijke huid af en wordt haar zwarte alienske lichaam zichtbaar. De man overgiet haar met benzine en steekt haar in brand.

Naast deze gruwelijke scènes van misogyn geweld werden

grote delen van *Under the skin* op een documentaire wijze gefilmd: Johansson vermomde zichzelf door een zwarte pruik aan te trekken, een Schots accent aan te nemen en uitgesproken rode lipstick op te doen. Vervolgens trok ze de straat op, gevolgd door de verborgen camera's van Glazer, en sprak ze af en toe mannen aan. De conversaties en reacties van de mannen op haar nog steeds opzienbarende voorkomen creëren de perfecte sfeer voor een film over een alien die zich doorheen onze alledaagse wereld beweegt.

Doorheen deze vier vertolkingen neemt Johansson een vorm van auteurschap op zich. Niet door het schrijven van de scenario's, maar door haar rolkeuzes. Door deze aaneenschakeling van films lijkt ze een standpunt in te nemen over het statuut van haar eigen lichaam. In elk van deze films voert ze haar lichaam op als een inwisselbare huls die losgekoppeld wordt van haar identiteit. Op die manier legt Johansson ook de vinger op de kunst van het acteurschap zelf. Zij leent, als een medium, haar lichaam uit en incarneert het personage. Zijzelf als persoon verdwijnt op dat moment naar de achtergrond.

Misschien zijn deze vier rolkeuzes een manier voor Johansson om een antwoord te bieden op de traumatische gebeurtenis die het lekken van de naaktbeelden voor haar moet zijn geweest. Alsof ze zichzelf bevrijdt van haar eigen huid en zich op die manier haar eigen beeld opnieuw toe-eigent. In elk van deze films werd het fysieke lichaam tot een huls herleid, afgescheurd of afgeworpen, tot de betekenis van dat lichaam haast gebatelliseerd wordt.

Toch zijn er ook kanttekeningen te maken bij de rollen die Johansson vertolkt in deze films. Elk van deze vier films is geregisseerd en geproduceerd door een team van mannen. Jonathan Glazer licht zijn keuze voor Johansson toe als een noodzakelijkheid om het grote budget, dat nodig was om de film te maken, bijeen te krijgen. In elk van deze films vertolkt Johansson een door een man gevormd vrouwbeeld, dat telkens voldoet aan het beeld van een *perfecte vrouw*: een lichaam zonder persoonlijkheid. Die referentie naar de mythe van Pygmalion is in deze sciencefictionfilms zelfs letterlijk te nemen. In *Ghost in the shell* is ze letterlijk een cyborg die naar een beeld wordt gecreëerd, net als in *Under the skin* waar ze het synthetische lichaam van een vrouw krijgt aangemeten. In haar rollen representeert ze het mysterieuze en gevaarlijke van een vrouw die seksueel aantrekkelijk is en wordt de psychologie van haar personage gereduceerd.

Ook is de keuze voor Johansson als hoofdrolspeler in de remake van de oorspronkelijk Aziatische anime-film *Ghost in the shell* fel bekritiseerd. Er is duidelijk gekozen voor een Westerse, witte actrice in plaats van de meer voor de hand liggende keuze voor een Aziatische collega.

Sinds 2010 vertolkt Johansson het personage *Natasha Romanoff* in de door Disney geproduceerde reeks Marvel-films. Over die eerste vertolking zei ze zelf:

“... you look back at Iron Man 2 and while it was really fun and had a lot of great moments in it, the character is so sexualized, you know? Really

*talked about like she's a piece of something, like a possession or a thing or whatever — like a piece of ass, really.*²³

In *Black Widow* (2021) slaat Disney een andere weg in. In deze film staan twee vrouwelijke personages centraal: Natasha Romanoff (Scarlett Johansson) en Yelena Belova (Florence Pugh). Het is de eerste Marvel-film die de *Bechdel Test* doorstaat, een manier om de representatie van vrouwen in films in kaart te brengen. Wil een film voor deze test slagen, dan moeten er minstens twee vrouwelijke personages voorkomen met een naam, die met elkaar spreken over een ander onderwerp dan over mannen. In *Black Widow* worden de vrouwelijke personages voor het eerst niet geseksualiseerd en worden ze psychologisch uitgewerkt, waardoor ze niet louter de mannelijke personages ondersteunen maar zelf het verhaal dragen.

Met de keuze voor deze rol lijkt Johansson voor het eerst werkelijk haar eigen positie ten opzichte van haar eigen lichaam binnen de filmindustrie te claimen. Niet door het wapen van de seksualisering ter hand te nemen, maar door daadwerkelijk voor projecten te kiezen die door vrouwen zelf worden gedragen.

Ghost in the Shell (2017),
Rupert Sanders

Under the Skin (2013),
Jonathan Glazer



My mother's ex-husband, Jim (who, until I turned 8, I'd thought was my uncle), had Google alerts set for me. Every time my name appeared in the news — if you can call gossip websites “news” — he was notified immediately via email. Jim was well meaning but an alarmist; he wished to maintain a relationship with me, and these alerts provided him with perfect opportunities to reach out.

I was walking through Tompkins Square Park with a friend and her dog and sipping a coffee when Jim's name lit up my phone. “See you're getting sued. My advice ...” he began. Jim was a lawyer, familiar with people calling him up to ask for legal advice and therefore used to doling out his opinion even when it wasn't solicited. “I guess this comes with the territory of being a public persona,” he wrote in a follow-up text.

I guess, I thought.

I sat down on a bench and Googled my name, discovering that I was in fact being sued, this time for posting a photo of myself on Instagram that had been taken by a paparazzo. I learned the next day from my own lawyer that despite being the unwilling subject of the photograph, I could not control what happened to it. She explained that the attorney behind the suit had been serially filing cases like these, so many that the court had labeled him a “copyright troll.” “They want \$150,000 in damages for your “use” of the image,” she told me, sighing heavily.

In the photo, I'm holding a gigantic vase of flowers that completely covers my face. I'd purchased the flowers for my friend Mary's birthday at a shop around the corner from my old apartment in Noho. The arrangement was my own; I'd picked flowers from various buckets around the shop while telling the women behind the counter that my friend was turning 40. “I want this bouquet to look like her!” I'd said, grabbing a handful of lemon leaves.

The Instagram post I was sued for sharing in 2019. Photo: Robert O'Neil / Splash News, Photo by Robert O'Neil, the subject of O'Neil v. Ratajkowski et al.

I liked the shot the paparazzo got but not because it was a good photo of me. I'm completely unrecognizable in it; only my bare legs and the big old-fashioned tweed blazer I was wearing are visible. The wild-looking flowers substitute for my head, as if the arrangement had grown skinny legs and thrown on dirty white sneakers — a bouquet hitting the concrete streets, taking a walk out on the town.

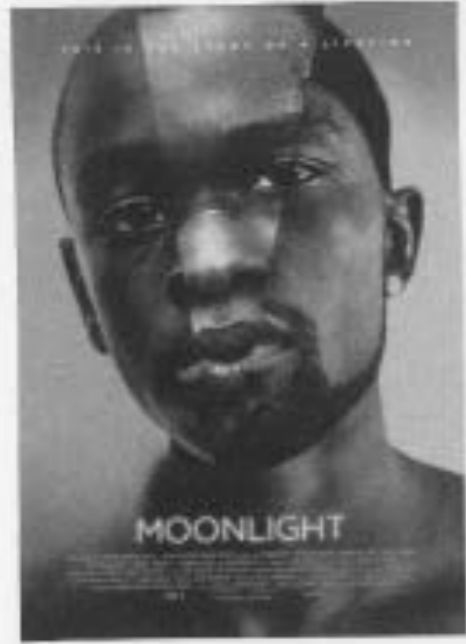
The next day, after I'd seen myself in the picture online, I sent it to Mary, writing, “I wish I actually had a flower bouquet for a head.”

“Ha! Same,” she wrote back immediately.

I posted the image to Instagram a few hours later, placing text on top of it in bold white caps that read mood forever. Since 2013, when I appeared in a viral music video, paparazzi have lurked outside my front door. I've become accustomed to large men appearing suddenly between cars or jumping out from behind corners, with glassy black holes where their faces should be. I posted the photograph of me using the bouquet as a shield on my Instagram because I liked what it said about my relationship with the paparazzi, and now I was being sued for it. I've become more familiar with seeing myself through the paparazzi's lenses than I am with looking at myself in the mirror.

And I have learned that my image, my reflection, is not my own.²⁴

— *Buying myself back*, Emily Ratajkowski



Moonlight (2016), Barry Jenkins: het affichebeeld toon ons een gezicht samengesteld uit de gezichten van de drie acteurs die doorheen de film de verschillende leeftijden van het hoofdpersonage Chiron belichamen.

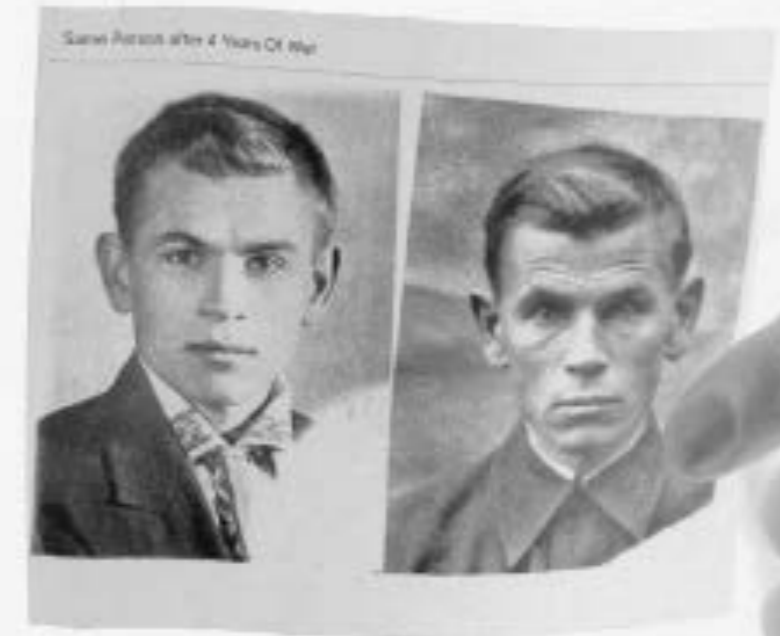
Albumhoes voor de single Chanel van Frank Ocean waarop hij zich out als biseksuele man



Tia (1994), Rineke Dijkstra: een tweeluik waarbij we de transformatie van een jonge moeder over een periode van vijf maanden zien.



(Left) The artist Eugen Stepanovich Kobytev the day he went to the front in 1941. (Right) In 1945 when he returned, Andrei Pozdeev Museum



Caleb and Emmie Smith (2017), Lynn Johnson voor National Geographic:
Caleb en Emmie werden geboren als tweelingbroers. Emmie identificeerde zich
later als vrouw.



Girl Pictures (1997—2002),
Justine Kurland

An Image (1988), Harun Farocki



The Judgement of Cambyses
(1488), Gerard David



EMMA STONE: First of all, I don't think having an intimacy coordinator is even a choice anymore. I think, in the past 5 years the industry has changed a lot for the better, and I did think: okay, Yorgos (Lanthimos) and I did have made three films together. I feel very comfortable with him. The DOP Robbie Ryan and I, we did *The Favourite* together. I feel comfortable with him. Are first AD (assistant director) is a woman, Hayley, who is incredible. Our focus puller is a woman. You know, I felt like: I'll be fine in this circumstance, these are my friends, and I know everybody well. But when Elle McAlpine came in, our intimacy coordinator, I could not ... I felt so stupid, that I thought that that would not be a necessary situation, because she was so ... Having her there felt like having both a safety net and a choreographer, and a handhold, and euh ... You know, she and I would text after a day of doing some of these scenes and just sort of saying how we were feeling and what was going on. Just, really beautiful relationship that I found extremely extremely meaningful.

TERRY GROSS: What do you think she protected you from?

EMMA STONE: I don't think it was a protection from any of the experiences that I was having on set. I think it was almost like an emotional protection. It was like a safe place and someone who really has not only done this as a job for a long time but who studied what psychologically happens to your body when you're in these circumstances. Like I remember reading something once that an actor on stage doing a very, you know, dramatic scene, and having meltdowns, and doing monologues for 90 minutes, just in theater. Your body feels like, it is the equivalent of going through something like a car crash because your heart is racing, you are having these big physical reactions to these emotions you are sort of asking yourself to go through. And I think, even when you know your acting, even if you know, none of this is real, there is no real sex, this is all choreographed, everyone here is, a very safe place, you sometimes underestimate what your body is going through separately, and so, I didn't even really give greetings to that, for I've been through these experiences, and Elle and I being able to talk about that washing the day away, taking a shower at the end of the day, sort of releasing that from my own body, was extremely helpful.

TERRY GROSS: So Bella, your character, doesn't understand emotions like jealousy and anxiety. You suffered from anxiety and panic attacks as a child, starting, I think, at age seven. Can you describe what a panic attack feels like physically and emotionally when you're seven years old?

EMMA STONE: Yeah, for me, I mean, people have different experiences of panic attacks. I know a lot of people feel like they're dying or that the walls are closing in on them. And I

certainly have had those type of panic attacks. I've had probably hundreds of them in my life. So, my very first one, when I was seven, I was at a friend's house and all of sudden I was just sitting in her room and I had this deep knowing that the house was on fire. I believed the house was on fire, despite all evidence to the contrary. And my chest just started tightening and I was like, we need to get out of the house, the house is burning down, the house is burning down, and I ended up calling my mom who didn't understand what was going on and confirmed that there wasn't a fire, and came to pick me up and, then it just, it kept going. I just kept getting panic attacks, relatively frequently, and started therapy when, I think, age eight. Because it was getting really hard for me, leaving the house to get to school. I sort of lived in fear of these panic attacks.²⁵

— *Emma Stone*, NPR Fresh Air, January 31 2024



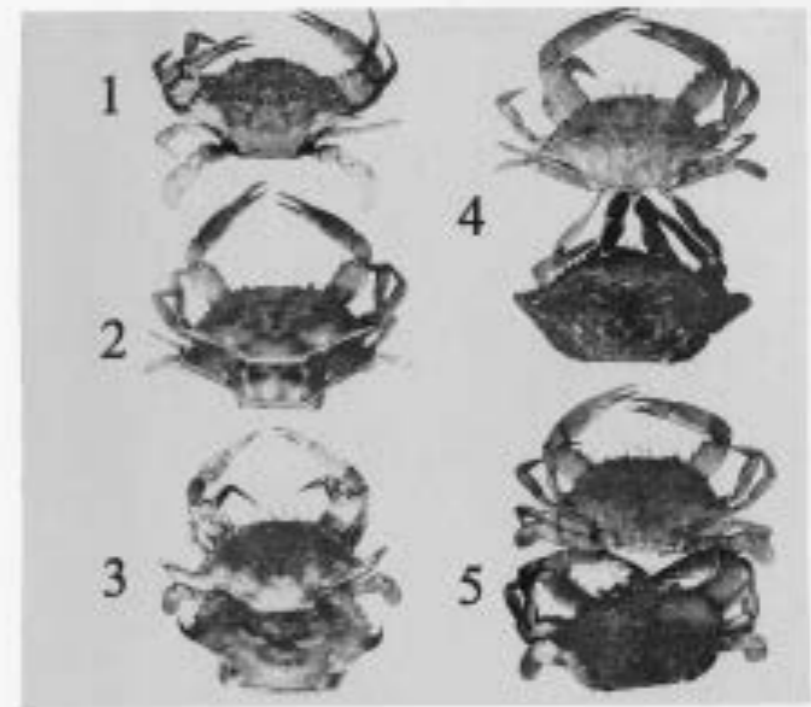
Big Fish Eat Little Fish (1557),
Pieter van der Heyden & Pieter
Bruegel de Oude



The Building of the Wooden Trojan
Horse (ca. 1600), Antonio Tempesta



Krab verlaat zijn eigen exoskelet



CAMILLE (ANTWERPEN, 16 AUGUSTUS 2024)
INTERVIEWTRANSCRIPT

Onlangs ontdekte ik dat een leerling uit het zesde middelbaar deepfake-naaktfoto's had gemaakt van mijzelf, drie vrouwelijke collega's en vier meisjes uit hetzelfde jaar. In totaal waren er dus acht slachtoffers. De foto's zagen er zo echt uit dat het bijna niet te geloven was. De foto's van de leerlingen heb ikzelf nooit gezien. Ik kreeg wel de vervalste beelden te zien die van mij en mijn collega's waren gemaakt. Deze waren gebaseerd op foto's die de leerling op de schoolwebsite had gevonden.

De beelden waren verbijsterend realistisch. Hoewel je je kunt afvragen waarom iemand in hemelsnaam naakt op een speelplaats zou staan, kwam die gedachte in eerste instantie niet in me op. Het lichaam op de foto was ook niet zomaar een willekeurig pornografisch lichaam, maar paste bij mijn eigen lichaamsbouw. Als je de foto zou zien, zou je kunnen denken dat het een echte privéfoto van mij was. Deze beelden werden gedeeld in een Snapchat-groep met andere jongens uit het zesde middelbaar. Hoewel zij beweren dat de foto's nergens anders zijn verspreid, blijft dat onzeker.

Mijn drie collega's en ik werden naar het lokaal van de leerlingenbegeleiding geroepen, waar we geconfronteerd werden met de vervalste beelden. Bij ons waren drie mannen aanwezig: de leerlingenbegeleider, de coördinator van de derde graad en de adjunct-directeur. De foto's werden één voor één geopend, en we zagen dus ook de beelden van onze collega's. Het was ontzettend ongemakkelijk om naar deze naaktfoto's van mezelf en van mijn collega's te moeten kijken. Toch wilde ik de beelden zelf zien, om te begrijpen wat er precies was gebeurd.

Hoewel ik direct begreep dat de situatie ernstig was, drong het volle besef pas later tot me door. Het was schokkend om te zien hoe echt de beelden leken. Er waren geen seksuele poses, het waren gewoon naakte lichamen. Aanvankelijk was ik vooral boos op de jongens, meer vanuit een pedagogisch standpunt. Ik maakte me ook zorgen om de meisjes uit het zesde middelbaar.

Later die dag gaf ik les aan een andere klas, niet aan het zesde jaar. Plots werd ik overmand door het besef dat die foto's al sinds februari circuleerden, terwijl het inmiddels juni was. Het gaf me het gevoel dat ik al die tijd "naakt" voor de klas had gestaan. Ik wist niet of de leerlingen in die klas de foto's hadden gezien, maar het leek erop dat ze wel wisten wat er aan de hand was. Toen ik hen zei dat ik me niet zo goed voelde, vroeg een leerling meteen of het kwam door iets wat de zesdejaars hadden gedaan.

Voor de klas voelde ik me ineens heel kwetsbaar, alsof ik daadwerkelijk naakt voor hen stond. Dit gevoel werd de dagen daarna alleen maar sterker. Het was alsof er daadwerkelijk een naaktfoto van mij was gelekt, ook al wist ik dat dat niet zo was. Ik begon te letten op leerlingen die rondom mij fluisterden of begonnen te lachen, iets wat ik normaal nooit doe. Mijn collega's hadden dezelfde ervaring.

Een van hen vertelde zelfs dat een leerling met gedragsproblemen, die normaal nooit lacht, plotseling in haar gezicht begon te grijnzen. Het eerste wat ze dacht was: hij heeft die foto gezien.

Dit hele voorval heeft me niet alleen gekwetst, maar ook als vrouw vernederd. Hoewel het voor mannen net zo erg moet zijn, voelt dit als een nieuwe manier om vrouwen aan te vallen. Het feit dat 97% van de slachtoffers van deepfakes vrouwen zijn, maakt dit des te schrijnender. Ik voelde me aangetast in mijn gezag als leerkracht.

Een van de besluiten die de mannelijke leerlingenbegeleider had genomen, was dat iedereen die bij die groep hoorde één voor één bij ons vier en de directeur moest verschijnen om excuses aan te bieden. Dat vonden ikzelf en mijn drie collega's vreselijk, maar we hebben daar allemaal geen "nee" op gezegd. Achteraf denk ik dat dit kwam door de slechte manier waarop de situatie werd aangepakt. Vanuit de school werd er met mij omgegaan alsof er niets ernstigs was gebeurd. Dat voelt vreemd, want in je hoofd weet je dat het erg is. Maar doordat zij doen alsof het niets voorstelt en begin je aan je eigen gevoelens te twijfelen ...

Ik weet niet zeker of ik zenuwachtiger was dan die jongens op dat moment. Ik voelde me zeer nerveus, terwijl zij zich moesten excuseren tegen een groep volwassenen. Dat vond ik schokkend, want ik geef die jongens al jarenlang les, zonder angst. Maar nu voelde ik me gespannen om ze onder ogen te komen. Het kostte me ontzettend veel energie om hen constant aan te kijken en duidelijk te maken dat ik teleurgesteld in ze was. Het was vreemd dat dit me zoveel energie kostte, maar het gevoel van kwetsbaarheid en vernedering kon ik niet van me afzetten. Je hebt het gevoel dat ze naar je hebben gekeken terwijl je in je blootje stond, midden in een context waarin jij een gezagspositie hebt tegenover hen. Die context gaf de situatie nog een extra lading.

Ik vind het moeilijk te geloven dat die jongen bewust macht over ons wilde uitoefenen. Ik probeer het vooral zo te zien: ik denk echt niet dat hij dit met opzet heeft gedaan om kwaad te doen, zoals dat bij wraakporno wel het geval kan zijn. Maar dat doet geen afbreuk aan de impact van zijn daden. Het feit dat hij geen schuldinzicht heeft, wijst op een probleem met zijn normen en waarden. Dit is geen individueel probleem, maar een breder probleem in onze maatschappij. Ik heb gezien hoe mijn school reageerde: het werd geminimaliseerd, er werd gezegd dat we geen klacht moesten indienen omdat de jongens veel spijt hadden. "Maak er een grapje over", zeiden ze. "Het zijn geen echte naaktfoto's". De jongens werden niet geschorst. Deze reacties laten precies zien hoe jongens die opgroeien in deze maatschappij, in zo'n situatie kunnen belanden. Ik denk dat er een normvervaging is rondom seksueel geweld tegen vrouwen, mede door de objectivering en seksualisering van het vrouwenlichaam.

Het is alsof het vrouwenlichaam niet van de vrouw zelf is. Het

lijkt alsof het lichaam van een vrouw altijd een collectief goed is. Je mag ernaar fluiten, je mag haar op een app uitkleden. Mensen staan er niet bij stil dat ze op die manier een vrouw haar lichaam ontnemen.

Het gevoel van in mijn blootje te worden gezet was veel intenser dan ik had verwacht. Het voelde echt. Ik voelde me beschaamd en vernederd. Waarom had ik niet het gevoel dat dit anders was omwille van de valsheid van de beelden? Als ik die foto zie, weet ik dat ik er niet zo uitzie. Maar anderen weten dat niet. Voor hen is dit nu hoe ik er naakt uitzie. Het maakt niet uit dat zij misschien weten dat de foto nep is. Als ze dat al weten. Ondanks dat het nep is, is dat hoe ze je nu zien.

Fotografisch onderzoek van de Italiaanse criminoloog Cesare Lombroso, die trachtte fysieke kenmerken in verband te brengen met een neiging tot het plegen van criminele feiten. Hij fotografeerde duizenden gevangenen om na te gaan welke eigenschappen — zoals de vorm van de schedel, de wenkbrauwen, neus en oren — delinquenten gemeen hadden. Zijn werk werd echter al snel aan de kant geschoven en bekritiseerd vanwege zijn discriminerende karakter en omdat er geen wetenschappelijk verband kon worden aangetoond tussen uiterlijke kenmerken en de psychologie van een persoon.





RITRATTI DI CRIMINALI TEDESCHI ED ITALIANI.



RITRATTI DI DONNE CRIMINALI.

This past summer, I booked a plane ticket to Los Angeles with the hope of investigating what seems likely to be one of the oddest legacies of our rapidly expiring decade: the gradual emergence, among professionally beautiful women, of a single, cyborgian face. It's a young face, of course, with poreless skin and plump, high cheekbones. It has catlike eyes and long, cartoonish lashes; it has a small, neat nose and full, lush lips. It looks at you coyly but blankly, as if its owner has taken half a Klonopin and is considering asking you for a private-jet ride to Coachella. The face is distinctly white but ambiguously ethnic—it suggests a National Geographic composite illustrating what Americans will look like in 2050, if every American of the future were to be a direct descendant of Kim Kardashian West, Bella Hadid, Emily Ratajkowski, and Kendall Jenner (who looks exactly like Emily Ratajkowski). “It’s like a sexy ... baby ... tiger”, Cara Craig, a high-end New York colorist, observed to me recently. The celebrity makeup artist Colby Smith told me, “It’s Instagram Face, duh. It’s like an unrealistic sculpture. Volume on volume. A face that looks like it’s made out of clay”.²⁶

— *The Age of Instagram Face*, Jia Tolentino

Kim Kardashian met en zonder
make-up, bron: social media

Transformaties over de jaren heen
van influencers Kylie Jenner,
Bella Hadid, Gigi Hadid en Kendall
Jenner, bron: social media



Portrait of an Image (with Isabelle
Huppert) (2005), Roni Horn: dit
werk bestaat uit honderd foto's van
de Franse actrice Isabelle Huppert
die de filmrollen die ze in het ver-
leden speelde opnieuw verbeeldt.





DE ROLWISSEL: HET LICHAAM ALS MASKER

Persona (1966), een film van de Zweedse regisseur Ingmar Bergman, begint met het geluid van pellicule die door een projector loopt, gevolgd door een montage van de meest gruwelijke en gewelddadige beelden die via een camera kunnen worden vastgelegd: een spin, de blik van een schaap dat gekeeld wordt, ingewanden die door handen glippen, een nagel die door een hand wordt gehamerd, een rij opgebaarde lijken in wat lijkt op een mortuarium. Vervolgens zien we het beeld van een jongen die met zijn hand het gigantische geprojecteerde gezicht van een vrouw aanraakt.

Dat gezicht blijkt toe te behoren aan het hoofdpersonage Elizabeth Vogler (Liv Ullmann), een theateractrice die tijdens haar vertolking van Elektra plotseling haar spraak verloor. Na onderzoek wordt vastgesteld dat haar stilzwijgen eerder berust op een keuze, meer dan op een fysieke of emotionele aandoening. Elizabeth wordt toevertrouwd aan de zorgen van de jonge zuster Alma (Bibi Andersson), die maar wat graag de stilte van Elizabeth opvult met gepraat. Samen trekken ze zich terug uit het ziekenhuis naar een zomerhuis op een Zweeds eiland om daar de rust op te zoeken die Elizabeth hopelijk terug aan het spreken krijgt.

Alma vult de stilte van Elizabeth op met lange monologen waarin ook zij steeds meer van haar psychische kwetsbaarheid onthult. Er ontstaat een vijandigheid van Alma naar Elizabeth waardoor de mentale kracht die we eerst in Alma vermoedden uiteenvalt. Het lijkt alsof het stilzwijgen van Elizabeth Alma uitdaagt tot ze zichzelf niet langer in de hand heeft. In wat een droomscène lijkt, komt de blinde man van Elizabeth langs in het strandhuis. Wanneer hij zijn vrouw roept komt Alma bij hem en doet ze zich voor als Elizabeth. Ze neemt de rol van Elizabeth over en bemint de man voor de ogen van Elizabeth.

Het concept van een rolwissel wordt niet alleen in deze scène gebruikt, die ook gelezen zou kunnen worden als een droomsequentie, maar ook doorheen andere scènes gebruikt Bergman verschillende strategieën om zowel visueel als psychologisch de twee actrices van rol te laten veranderen.

In een vroege scène in de film wordt het gezicht van Bibi Andersson, die op dat moment in gesprek is met haar overste, vanuit twee hoeken gefilmd, waardoor we spiegelbeelden van hetzelfde gezicht lijken te zien. Dit bewerkstelligt Bergman door een aloude regel uit de cinema te schenden die dicteert dat de camera nooit over de denkbeeldige as kan gaan die tussen twee personages wordt gevormd. Daarom krijgen we het bevreemdende gevoel dat we naar twee verschillende personages kijken, gespeeld door dezelfde actrice.

Een andere strategie die Bergman gebruikt, zijn lichttechnieken. Hij slaagt erin de verschillen tussen de gezichten van Liv Ullmann en Bibi Andersson te laten verdwijnen door het gebruik van hard licht dat onder een scherpe hoek op de gezichten valt. Het gezicht

wordt gereduceerd tot een spel van licht en schaduw, als een soort projectiedoek. Ook het gebruik van identieke zwarte kostuums in combinatie met tegenlicht zorgt ervoor dat de twee lichamen van de actrices tot één verworden. Voor het meest akelige beeld in de film liet Bergman door middel van special effects de helft van elk van hun gezichten samenvloeien tot één nieuw gezicht.

In die cruciale scène, die eindigt in de visuele eenwording van de twee lichamen, wordt een monoloog door Alma tweemaal gespeeld. De ene keer met de camera op Elizabeth gericht, de andere keer op Alma. Het is een soort rolwissel die enkel door herhaling en de camerapositie wordt bewerkstelligd. Daarmee maakt Bergman, net zoals met de openingsscène, de film zelfreflexief. We kijken naar de constructie van fictie zelf.

Een bijzondere scène in de film is wanneer Alma haar eigen huid openkrabt en Elizabeth haar bloed opzuigt. Deze vorm van kannibalisme symboliseert de metaforische eenmaking van de twee personages. Ondanks dat Alma dit laat gebeuren, wordt ze daarna woedend en gebruikt ze geweld tegen Elizabeth.

Dat element van geweld zit al van bij aanvang doorheen de film vervlochten: via de montage van gruwelijke beelden, maar ook subtieler, in een foto die Elizabeth vindt van een kind dat door nazisoldaten onder schot wordt gehouden. Dit geweld lijkt onlosmakelijk verbonden te zijn met het verlies van de taal van Elizabeth en het verlies van identiteit.

“The film as a medium is well suited to destructive acts, to acts of violence. The paramount function of film is to ritualize violence.”²⁷

Hans Belting stelt in zijn werk *Face and Mask, a double history* (2013) dat, anders dan in niet-Westerse culturen, in de Westerse kunstgeschiedenis het portret de functie van een masker vervult. Het masker en het portret hebben met elkaar gemeen dat ze het gezicht tot een symbool maken en de tijd laten stilstaan. Toch lijkt dit een te beperkte opvatting van de vele functies die het masker kan vervullen. Maskers kunnen een rol spelen tijdens een ritueel, terwijl portretten enkel statisch zijn.

De insteek van zijn werk gaat verder dan de dualiteit tussen masker en portret, maar kijkt ook naar het gezicht dat tot masker wordt gemaakt. *“De geschiedenis van het masker”*, zegt Belting, *“heeft een nauwe verwantschap met de geschiedenis van het gezicht.”²⁸*

Los van elke afbeelding kan het lichaam met andere woorden ook zelf een masker worden. De mens speelt afhankelijk van de context altijd, bewust of onbewust, een rol om zich een identiteit aan te meten in onze samenleving.

“Everyone plays his role, carries his mask, but you know, somewhere in your face the mask doesn’t fit. And it’s beautiful if you can somehow see the contradiction between the mask and the real face.”²⁹

Mulholland Drive (2001), van de Amerikaanse regisseur David

Lynch, lijkt grotendeels geïnspireerd te zijn op *Persona*. Een onbekende vrouw (gespeeld door Laura Haring) met donkere haarkleur belandt in een auto-ongeval waarna ze haar geheugen verliest. Ze weet niet langer wie ze is of hoe ze in dat ongeval terecht is gekomen. Betty Elms (gespeeld door Naomi Watts), een jonge blonde vrouw die het wil maken als actrice in Hollywood, ontfermt zich over de donkerharige vrouw, die ze de naam Rita geven. Samen gaan ze op zoek naar de ware identiteit van Rita en komen ze in contact met een bizarre onderwereld vol criminaliteit en geweld.

Nadat de twee vrouwen hun liefde voor elkaar verklaren en er een beeld volgt waarbij de twee gezichten overlappen, letterlijk geleend uit *Persona*, verandert Rita van haarkleur en wordt ook zij blond. Samen bezoeken ze *Club Silencio*, waar de act het midden houdt tussen een muzikale goochelshow en foltering. “*Niets is wat het lijkt*” wordt er steeds verkondigd. Ondanks de muziek blijkt er geen band te zijn, de trompettist doet maar alsof. Een zangeres valt in het midden van haar lied bewusteloos neer terwijl haar stem doorklinkt.

Na een bizar parcours en diverse zijverhalen lijkt de film te herbeginnen. Naomi Watts speelt nu Diane Selwyn, een bekende actrice die een relatie heeft met Camilla, gespeeld door Laura Haring. Camilla heeft Diane verlaten voor de liefde van een mannelijke regisseur waarna Diane inhuurt om Camilla te vermoorden. Uiteindelijk pleegt Diane zelfmoord.

Mulholland Drive maakt gebruik van strategieën die Lynch vaker inzet. De werelden die hij creëert, functioneren nooit zoals de werkelijkheid die wij kennen. Het is geen wereld waarin je je eigen perceptie kunt vertrouwen. De relatie tussen tijd en ruimte kan op elk moment verstoord raken.

Het gebruik van veranderende haarkleuren als een manier om de verandering in iemands identiteit aan te duiden is een techniek die hij ook eerder, in *Twin Peaks* (1990), gebruikte. In deze serie dwaalt er een moorddadige geest door Twin Peaks, die bezit neemt van de bewoners in het dorp. De geest, Bob, is uit op moord en gruwel die onze perceptie te boven gaat. Als een parasiet zoekt Bob lichamen van nietsvermoedende dorpelingen om via dat lichaam zijn misdaden te plegen.

Leland Palmer, vertolkt door Ray Wise, is een van de slachtoffers van Bob. Om zijn transitie van Leland naar Bob te symboliseren verschijnt de anders donkerharige Leland van de ene op de andere dag ten tonele met wit haar. Binnenin het lichaam van Ray Wise leven op dat moment twee personages, Bob en Leland, vechtend om bestaansrecht.

Aan de rolwissels die hierboven beschreven worden, gaat steeds een vorm van geweld vooraf. In *Persona* krijgen we de meest gruwelijke beelden op het scherm te zien, in *Mulholland Drive* is er een autocrash, in *Twin Peaks* is er de gruwelijke moord op Laura Palmer. In *Mulholland Drive* leeft het geweld binnenin het verhaal tot verlies van identiteit. Bij *Persona* speelt het geweld zich in de introductie

van de film, en dus buiten het narratief, af. Door acteurs verschillende rollen te laten spelen, wordt er een spel met de perceptie van de kijker gespeeld. We worden plots geconfronteerd met de constructie die de film is. Met onze projectie van rollen op de lichamen van de acteurs. De film wordt zelfreflexief en verwijst naar zijn eigen make-believe.





In this way, confrontations with our doppelgangers inevitably raise existentially destabilizing questions. Am I who I think I am, or am I who others perceive me to be? And if enough others start seeing someone else as me, who am I, then? Doppelgangers are not the only way we can lose control over ourselves, of course. The carefully constructed self can be undone in any number of ways and in an instant — by a disabling accident, by a psychotic break, or, these days, by a hacked account or a deep fake. This is the perennial appeal of doppelgangers in novels and films: the idea that two strangers can be indistinguishable from each other taps into the precariousness at the core of identity — the painful truth that, no matter how deliberately we tend to our personal lives and public personas, the person we think we are is fundamentally vulnerable to forces outside of our control.³⁰

— *Doppelganger*, Naomi Klein

Verskillende personen blijken
elkaars dubbelganger te zijn





THE DEVIL'S DOUBLE

*“This weekend sees the UK release of *The Devil’s Double*, a \$20m action blockbuster set in the ‘lawless playground of excess and violence known as Baghdad, 1987’. The film is purportedly based on the true story of Latif Yahia (Dominic Cooper), an Iraqi army captain forced to work as a body double for the eldest son of Saddam Hussein, Uday.³¹*

During the late 1980s, I was working as an officer in the Iraqi Army when my commanding general received a letter that demanded I report to a palace in Baghdad within 72 hours. When I went to the palace, I was brought to see Uday Hussein, Saddam’s older son. ‘I want you to be my fiday,’ he said. In Arabic, fiday means body double or bullet catcher. I didn’t understand. ‘Do you want me to be your bodyguard?’ I asked. ‘No,’ he said. ‘Our intelligence service says we look like each other, and I want you to work as my double.’

I felt like somebody had hit me in the head with a hammer. ‘Do I have a choice?’ I asked, thinking this was somehow a joke. ‘If you refuse,’ Uday said, ‘you can go back to the Army. We don’t have a problem with you.’ It was a lie. As soon as I left the palace, his guards threw me in the trunk of a car and took me to jail. Everything was painted red inside the cell to make you stressed and remind you of blood. A completely red room is also disorienting.

They kept me in this jail for a week before Uday asked to see me again; he was trying to torture me psychologically. This time he threatened to rape my sisters, who were only little girls at the time. ‘I’ll do it, but leave my family alone,’ I told him. And that’s when it all started.

After that, I often saw rape, torture, killings. The torture was really sick when Uday was doing it. One time I was sitting in the Iraqi Olympic Committee office, and the father of a girl Uday had raped was brought in. She was a beauty queen—Miss Baghdad. The father had tried to complain to Saddam, so Uday wanted to take revenge. He asked me to shoot the guy in the head, but I refused. He said, ‘I’m ordering you—shoot him!’ I went crazy. I grabbed a knife and cut my wrists in front of him. He was shocked. I was taken to the hospital, and Uday never asked me to shoot anyone again after that.

I escaped Iraq in the early 1990s. But I spent five years afterward in counseling and psychological treatment, dealing with the things I saw: torture and kidnapping of girls, rape, and all these things. Once I tried to commit suicide by taking tablets; another time I tried to hang myself. I was so depressed. I was taking a lot of Valium to calm down. Even now I don’t get to sleep until 5 or 6 in the morning. I always have nightmares. When you live in the West, you don’t see things like torture.

In 2003 I was watching the news in my office in Manchester, England, when I heard that Uday had been killed by American soldiers. I had a cup of coffee in my hand, and I smashed it straight into the TV. I was very angry. I didn’t want to see Uday get killed. I wanted him to be tried in court, to be tried for his crimes. I wanted to be in court to be able to say, ‘Look at what this guy did to me.’ I wanted justice. But it never happened.³²

There is a joke among journalists that some stories are 'too good to check.' But some are too weird not to. Yahia's falls into the second category. It was for that reason that, on a bright summer's day at a cafe on Kensington High Street, I met Haytham Ajmaya, a 48-year-old Iraqi expat.

Ajmaya defected from Iraq in 1998 with help from the British government, who gave him political asylum and financial assistance in return for information about Hussein's regime. Before that, he was a key member of Uday's inner circle — a group whose principal aim, he says, was to satisfy their master's every whim. Now, he runs an import business from West London.

'I didn't want to be friends with Uday, but I was,' Ajmaya says. 'You didn't choose. I used to get him cars and things — he called me a 'special assistant'. There were five or six of us from school who were friends with him. I can tell you, 100%, this guy, Latif, was not at school with Uday; 100%, he was not his body double ... His story is rubbish.

So who was Yahia? 'He was a middle-class guy from the same neighbourhood as us,' says Ajmaya.

Did Uday know him? 'Yes, but only because ... when Kuwait was invaded [in 1990], he kept hearing from these girlfriends of his, who said, 'You passed my house in your Mercedes, and you didn't say hello.' Uday used to have a blue Mercedes 560 at that time, which looked quite distinctive. This happened two or three times. Then Uday got a call from one of his father's bodyguards, saying the same thing — that he had seen him in the same area.

'So the bell was ringing at this time. Then, after that, we received a phone call from a military leader, very senior, in Kuwait, saying that Uday has come to his base, and he had helped him remove some stolen items from Kuwait. And, at this time, Uday arrested Latif for impersonating him. He was wearing the same suit, the same rings, everything.'

Ajmaya's story is given extra colour by a letter addressed to Uday Hussein, dated October 21, 1990, detailing Yahia's arrest for impersonating Uday, and the subsequent investigation into his odd behaviour. The letter was leaked to this newspaper by another member of Uday's inner circle (and a friend of Ajmaya) named Dhafir Mohammed Jabir. In it, an investigating officer explains to Hussein that Yahia 'confessed to impersonating you' in order to pick up women. The document also notes that Latif admitted to being "on the run from military service" for six months.

(...)

'To test the claims made by Uday's two former confidants, I spoke to Raad al-Sheikh, a private guard at Saddam's presidential palace from 1989 to 2003, who is now in exile in Amman. Al-Sheikh says he has only heard about Yahia through the media. Indeed, he never saw Uday's supposed fidai in the 14 years he worked as a bodyguard, even though his job involved guarding Saddam's sons. Uday, he says, didn't use body doubles, and moved about with relative freedom. "[Latif] was never, to my knowledge, employed in any official capacity to act as a body double for Uday Hussein, even if there

is a strong physical likeness between him and Uday,” says al-Sheikh.

*Meanwhile, Saddam’s former doctor, Ala Bashir — who now works as an artist in Britain, but who was formerly a plastic surgeon at the Ibn Sina hospital in Baghdad, where Yahia claims to have had his face reconstructed — says that he never performed any of the procedures described in *The Devil’s Double*. “I was a surgeon there from 1983/1984 to the fall of the regime,” says Bashir. “I should have known if someone had done this surgery. To my knowledge, no-one ever did. I performed surgery on Uday many times, and, to my knowledge, he never had a body double.”³³*

I was contacted by an Irish woman named Joanna Cunningham. She first met Yahia in a Dublin nightclub in 1997, when he introduced himself as Khalid al-Kubaisi, an Iraqi air force pilot.

It was only after their wedding that she heard about his claim to have worked as Uday’s body double, a claim she says she always found dubious. Cunningham took out a barring order against Yahia in 2000 and still lives in fear of him today. ‘It has been very hard for me over the years to see newspapers, TV and radio fawning over him,’ she told me. ‘Nobody ever thought to investigate his claims.’”³⁴

Begin 20e eeuw fotograferden Westerse fotografen de Inuït op Southampton Island, waar traditionele gezichtstatoeages belangrijk waren voor identiteitsvorming. De tatoeages verwijzen naar de stam waartoe ze behoren. Dezelfde vrouw keert op elke foto terug, maar op sommige foto's zijn haar tatoeages duidelijk zichtbaar, op andere volledig afwezig. Mogelijk werden ze nageschminkt op vraag van de fotograaf of verdwenen ze door verschillen in fotografische emulsie. De ene emulsie kan een welbepaalde kleur zichtbaar maken terwijl op een andere emulsie deze kleur helemaal onzichtbaar wordt.



DE KUNST VAN HET VERVALSEN

De Nederlandse schilder, kunsthandelaar en kunstvervalser Geert Jan Jansen werd in 1994 in Frankrijk opgepakt. Op zijn landgoed werden meer dan 1600 schilderijen in beslag genomen, onder meer van Karel Appel, Pablo Picasso, Joan Miró en Henri Matisse. De politie kwam de vervalsingen op het spoor, niet door de verdachte craquelé van een schilderij of een vreemde penseeltoets, maar door een spellingsfout in een echtheidscertificaat.³⁵

De Franse politie kan Jansen officieel zes maanden in het huis van bewaring vasthouden. Het verhaal van zijn arrestatie is te volgen op de televisieschermen in de gevangenis. Iedereen, ook de cipiers, bewonderen de misdaad die Jansen gepleegd heeft. De gevangenisdirecteur stelt hem een schildersatelier ter beschikking met alle nodige materialen om verder te werken aan zijn kunst. Hij wordt zelfs gevraagd om een muurschildering te maken op de koer.

Ondanks het diepgravende onderzoek komt de politie er maar niet achter welke werken, gevonden in het kasteel van Jansen, vervalst zijn en welke niet. De vervalsingen zijn van zo'n hoge kwaliteit dat ze niet te onderscheiden zijn van de originele doeken. Wanneer de onderzoekers hem op basis van een stapel foto's vragen welke van de bij hem gevonden werken vals zijn, blijft Jansen zwijgen. Het is duidelijk dat hij een meester is in de technieken van het vervalsen. Hijzelf had onmogelijk alle 1600 werken kunnen aankopen, maar toch slaagt de politie er niet in te bewijzen dat hij daadwerkelijk aan vervalsing heeft gedaan. Bij gebrek aan bewijs laten ze hem na zes maanden vrij.

Jansen, die nooit een kunstopleiding genoot, schildert naar eigen zeggen geen kopieën, maar onderzoekt de verftechniek grondig om dan een nieuw werk te maken in de stijl van een bepaalde kunstenaar. Hij voegt met andere woorden iets toe aan het oeuvre van de kunstenaar. Daardoor bestaat er geen mogelijkheid dat twee identieke werken, authentiek en kopie, gevonden worden. De catalogus van een bestaande kunstenaar wordt louter uitgebreid met nieuwe werken van Jansens hand.

Jansen begon als kunsthandelaar met een kleine galerie in Amsterdam. Hij kocht werk op via veilingen en verkocht het dan opnieuw. Hij regelde verkopen voor klanten en verkocht vanuit zijn eigen verzameling. Het was vanuit een liefde voor de kunsten (en de handel) dat hij aan deze job begon. Zo bouwde hij een enorme kennis op over de meesters en het reilen en zeilen op de kunstmarkt.

Via een doorgedreven kennis van de kunstgeschiedenis, een scherp oog voor detail en kleur en de toevoeging van schoensmeer en stof beweert Jansen haast elke kunstenaar te kunnen imiteren. Als kunsthandelaar weet hij exact hoe oud tekenpapier aanvoelt en kent hij de techniek om met spiritus het papier te verouderen. Eén van Jansens grootste uitdagingen was het namaken van litho's via een zeefdrukprocédé. Een zeefdrukprint blinkt net iets meer dan een lithodruk, dus moest hij op zoek gaan naar een manier om de

inkt matter te maken. Een verdunner die al een hele tijd over datum was, chemicaliën die de inkt matter maken en dwarrelend stof uit de schuur waar hij werkte, zorgden voor precies de juiste textuur. Later, na zijn arrestatie, bleef een Duitse expert in vervalsingen aandringen om de kennis voor dit huzarenstukje met hem te delen. Jansen hield het geheim voor zich. Door de toewijding en kennis van Jansen is het verschil niet te maken tussen bijvoorbeeld een authentiek werk van Karel Appel en een werk van Jansen. Toen Appel zelf gevraagd werd naar de herkomst van een werk van Jansens hand, benoemde Appel het werk meteen als het zijne.

“Wanneer ik nu die eerste schilderijen weer tegenkom, verbaast het me dat ze met zo veel succes verkocht werden. Het waren mooie schilderijen, dat wel. En Karel Appel zag het verschil niet. Zelf zie ik het verschil wel tussen wat ik twintig jaar geleden heb gemaakt en kortgeleden. Namaak is ook te dateren. In de loop van de tijd is het mij gelukt de Cobra-stijl steeds dichter te naderen. De laatste jaren heb ik heel wat schilderijen en tekeningen kunnen toevoegen aan deze interessante periode, die maar zo kort heeft geduurd.

(...)

Met de Cobra-periode worden de jaren van 1949 tot 1951 bedoeld. Dat is drie jaar. Misschien is het voor de kunstenaars een extra productieve tijd geweest. Het was ook een periode van armoede. Veel geld voor verfen schilderslinnen hadden de kunstenaars niet.

Twintig jaar geleden was een Cobra-werkje zeldzaam en het aantal verzamelaars beperkt. De herkomst van een tekening of een gouache was eenvoudig na te gaan. Een Cobra-schilderij dook maar een- of tweemaal per jaar op in de kunsthandel. Het was iets bijzonders, een gebeurtenis.

(...)

Je zou kunnen zeggen dat de Cobra-stijl in de loop van de jaren is veranderd. De kunsthandel zoekt en vindt de schilderijen waar de koper om vraagt. Wat tegenwoordig in de kunsthandel Cobra wordt genoemd, bestond vijftig jaar geleden in veel gevallen nog niet. Het verschil is misschien niet groot en voor een buitenstaanders moeilijk te zien. Maar een kenner begrijpt wat ik bedoel.”³⁶

De werken van Jansen worden vervalsingen genoemd, maar worden ook stevast gewaardeerd om hun kwaliteit. Jansen wijt dat aan de toevoeging van een tint magenta in zijn palet. *“Het roze van magenta laat de kleuren gloeien. Geel wordt geler of zelfs oranje, rood wordt dieper rood. Magenta is een mengkleur die ik overal bij kan gebruiken. Blauw wordt intenser. Je kunt het zelfs aan groen toevoegen. Wanneer de verf droogt, is niet meer te herkennen uit welk potje of tube de kleur afkomstig is. Met magenta gaat alles er een beetje ouder uitzien, maar de kleuren blijven helder.”³⁷*

Na Jansens arrestatie duikt hij op in meer dan vijftig radio- en televisieprogramma's. Hij neemt plaats in de drukst bekeken talkshows om daar bejubeld te worden omwille van zijn metier. In 2018

doet hij mee aan een theatervoorstelling rond zijn persona, getiteld *True Copy*, waarin hij opgevoerd wordt als een geniale meestersvervalser die als een ware Robin Hood de kunstmarkt belazert.

Bij elk media-optreden beweert Jansen dat in grote musea werk van hem te vinden is, ook al kan niemand dit bevestigen noch ontkennen. De mythe rond zijn persoon blijft maar aandikken tot zijn status van meestersvervalser bij iedereen bekend is. De titel van meestersvervalser duidt op het feit dat de maker kunst toevoegt aan het oeuvre van een artiest, terwijl een kunstvervalser louter kopieën van originele werken maakt. De autobiografie van Jansen gaat bijgevolg vlot over de toonbank. Ook schildert hij nu in zijn eigen stijl, abstracte doeken op groot formaat, en maakt hij daarmee carrière onder zijn eigen naam.

Daarnaast blijft Jansen openlijk vervalsingen maken, maar nu ondertekent hij die werken, naast de gekopieerde handtekening, ook met zijn eigen naam. In zijn kasteel nodigt hij het publiek uit om naar zijn indrukwekkende collectie te komen kijken en biedt hij de vervalsingen te koop aan. Het kasteel staat tot de zolder toe gevuld met doeken van Rembrandt tot Klimt. Alle stijlen lijkt Jansen perfect onder de knie te hebben én te produceren aan een razend tempo.

In 2024 verschijnt de podcast *De Meestersvervalser*. Podcastmakers Ieke Schout en Lieke Malcorps gaan in gesprek met kunstkenner, mediaproducers en mensen die bekend zijn met Jansen. Ze stellen hen de vraag of het mogelijk is dat iemand in al deze technieken meesterschap kan verwerven. En is het mogelijk om in één leven zoveel doeken te schilderen? Zelfs als iemand over de techniek beschikt om een werk van pakweg Gustav Klimt na te maken, dan nog is er enorm veel tijd nodig om zo'n werk te voltooien. Jansen heeft er zo een stuk of zes, naast alle andere werken in zijn catalogus. Het lijkt kunstkenner dan ook zeer onwaarschijnlijk dat iemand de hele catalogus van Jansen alleen bij elkaar zou hebben geschilderd.

Schout en Malcorps gaan op onderzoek uit en kunnen slechts weinig bewijs vinden van de claims die Jansen in zijn boek *Magenta* en in zijn media-interviews maakt. Ze stellen zich de vraag of Jansen zich mogelijk anders voordoet dan hij werkelijk is en suggereren dat hij zichzelf misschien een imaginaire identiteit heeft toebedeeld. Sommige beschreven gebeurtenissen uit zijn biografie kunnen, gezien de opeenvolging van data, niet kloppen, of ze worden weerlegd door mensen uit de Amsterdamse kunstkringen. Hij lijkt veel verhalen aan te dikken of elementen strategisch weg te laten. Ook lijkt er geen enkel bewijs te bestaan voor het feit dat Jansen honderden werken aan de kunstgeschiedenis zou hebben toegevoegd. Er zijn van hem wel een paar kopieën van Matisse en Appel bekend waar hij hier en daar, naar eigen smaak, een klein element aan heeft toegevoegd. Zijn bewering dat er doeken van hem in bekende musea te vinden zijn is moeilijk met absolute zekerheid tegen te spreken, maar lijkt volgens mensen in het veld ook niet al te waarschijnlijk. Menig andere vervalsers, die wel terecht de titel van meestersvervalser kreeg, zou ook met deze claim gedweept hebben. Het lijkt perfect te passen in een strategie en ambitie om tot de grote meestersvervalzers

gerekend te worden.

Wat de podcastmakers vooral opvalt is dat de doeken in het kasteel van Jansen letterlijke kopieën zijn, en dus geen variaties op het oeuvre van bekende meesters, zoals hoe Jansen zijn vervalsingen in zijn autobiografie beschrijft. Zo hangen in zijn kasteel *De Nachtwacht* (1642) van Rembrandt en *The Widow* (1998) van Fernando Botero, bekende werken die exact gereproduceerd werden. Het publiek dat naar zijn kasteel afzakt, wordt ingenomen door de fantastische doeken die er hangen en stelt geen verdere vragen. De doeken van grote meesters, door Jansen ondertekend, worden gretig gekocht door zijn bewonderaars. Diezelfde kopieën zijn echter ook te bestellen in Chinese fabrieken voor een veel lagere prijs, weliswaar zonder handtekening van Jansen.

En zo lijkt Jansen zijn verhaal rond te maken. Dankzij de bekendheid die hij verwierf door eigen vervalsingen met de handtekening van meesters te valideren, verdient hij nu geld door vervalsingen van anderen van zijn eigen handtekening te voorzien.

Lascaux II, een replica van de prehistorische grot van Lascaux met prehistorische schilderijen. De originele grot werd gesloten nadat de schilderijen beschadigd raakten door de adem en het zweet van de vele bezoekers.

Restaurator wijst de beschadigingen aan op het werk De Aanbedding van het Gouden Kalf (1633—1634) van Nicolas Poussin, na een aanval met een mes. Het aanbidden van het gouden kalf is een Bijbels verhaal waarin het Joodse volk een gouden beeld van een kalf maakt als symbool voor het Goddelijke wat een overtreding vormt van het eerste gebod. Mozes vernietigt uiteindelijk dit gouden beeld wanneer hij de aanbedding aantreft.

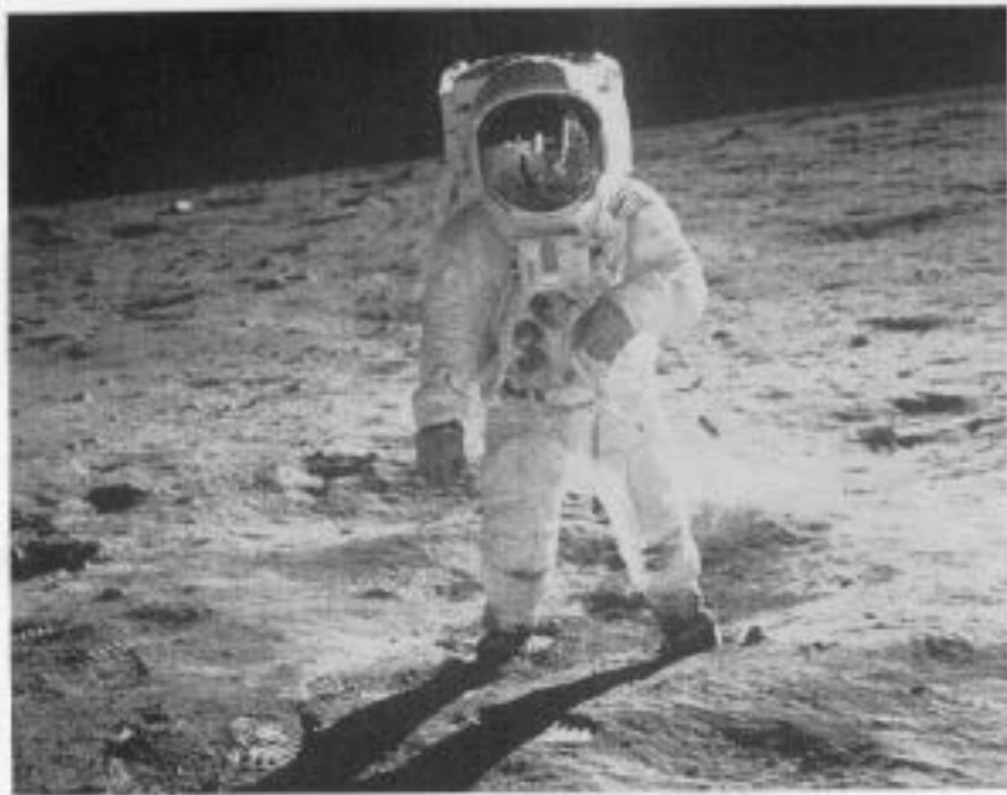


De Steenkloppers (1849), Gustave Courbet: dit werk bestaat na zijn vernietiging in 1945 tijdens het bombardement op Dresden enkel nog in reproductie.

Winterlandschap met schaatsers en vogelknip (1565), Pieter Bruegel de Oude (detail)



Buzz Aldrin on the Moon as photographed by Neil Armstrong, 1969



The Shining (1980), Stanley Kubrick: Danny loopt achterwaarts in zijn eigen voetstappen in de sneeuw zodat het spoor dat hij nalaat zijn vader, die hem achterna zit, kan misleiden.



Jong reekalf opgerold naast een
kapotgeschoten replica van een hert,
bron: social media



Beeldmanipulatie tijdens de
dictatuur van Jozef Stalin



Sweetie, een computergegeneerde
animatie van een jong meisje, is
ontwikkeld om online pedofielen op
te sporen.



Beelden gegenereerd door AI waar nazistische symbolen in verborgen zitten worden online verspreid



Beeldmanipulatie tijdens de dictatuur van Vladimir Lenin



CELMINS EN MAGRITTE: PERCEPTIE VAN GEWELD

Het werk *House #1* (1965) van Vija Celmins bestaat uit een sculptuur van een huis op schaal, zoals een poppenhuis, met daarop beschilderingen. Het dak is afneembaar en middenin is het huis bekleed met een dierenvacht. Het werk lijkt een verwijzing naar het surrealistische werk *Object* (1936) van Meret Oppenheim dat bestaat uit een met bont bekleed kopje, ondertasje en lepel; al ontkent Celmins die directe referentie.³⁸ De vacht geeft het huis het gevoel van tederheid en bescherming. De grauwgrijze schilderingen aan de buitenkant kunnen hier niet méér mee contrasteren: een pistool dat afgevuurd wordt, neerstortende vliegtuigen en ontploffende oorlogsschepen.

Vija Celmins, geboren in 1938, ontvluchtte met haar ouders vanuit de voormalige Sovjet-Unie de verwoestingen na de Tweede Wereldoorlog en de bombardementen van de geallieerde troepen. Na een periode in Duitse vluchtelingenkampen maakte ze samen met haar ouders de overstek naar de VS. Ze groeide op in Indiana, verhuisde later naar Los Angeles en volgde daar aan de kunstacademie haar opleiding.

In haar vroege schilderwerk schemeren nog nadrukkelijk haar jeugdherinneringen aan oorlog door. Verschillende werken beelden de gruwelbeelden van WOII af, telkens gebaseerd op krantenknipsels en andere mediabeelden. Vliegtuigen zijn een terugkerend element, een dreiging waarvoor ze als kind dekking zocht.

In 1968 schilderde ze het expliciete werk *Burning man*, waarop een man te zien is die uit een brandende auto wegvlucht, maar zelf vuur gevat heeft. Het zijn beelden waarvan Celmins in haar jeugd misschien zelf getuige was, of waarvan althans het beeldmateriaal haar op jonge leeftijd bereikte. “*My biggest nightmare was losing hold of my mother’s hand, and never seeing her again*”, beschrijft ze in een interview met *The New Yorker*. “*It wasn’t until I was ten years old and living in Indiana that I realized being in fear wasn’t normal.*”³⁹

Sculpturen nemen al vanaf het begin van Celmins’ carrière een unieke plek in binnen haar oeuvre, al vormen ze een minder grote constante dan haar schilderijen en werken op papier. Zo maakte ze het werk *To fix the image in memory*, dat een verzameling van elf stenen toont, aangevuld met elf replica’s van diezelfde stenen. De replica’s werden eerst gegoten in brons en daarna beschilderd met het patroon van de originele stenen, alsof het schilderijen waren. Ook haar driedimensionale reproducties van schoolborden spelen met de grens tussen sculptuur en schilderij. Elk krasje en stofpartikeltje op het zwarte krijtbord werd met een penseel gekopieerd.

Veel eerder in haar carrière, in 1970, maakte ze op eenzelfde manier een sculptuur van een kam, getiteld *Comb*. Anders dan haar latere sculpturen is de schaal van dit object gigantisch. De kam zelf heeft een lengte van 1,90 meter. Dat verschil in schaal leidt ons naar het werk *Personal values* (1952) van de Belgische surrealist René Magritte. Dat werk toont ons een slaapkamer met bed en kast

waarvan de muren bekleed zijn met een wolkenpatroon. Binnen in die kamer zijn een aantal gigantische objecten aanwezig die een andere schaal hebben dan de kamer zelf. Alsof de slaapkamer zich in een poppenhuisje bevindt, of de objecten aan een reus toebehoren. Zo is er een stuk zeep dat even groot is als het bed, een manshoog leeg wijnglas, een scheerborstel en een kam die haast het plafond raken. Die kam lijkt identiek, qua vorm, kleur en schaal (ten opzichte van de kamer), op de kam die Celmins in 1970 maakte.

Wanneer we terugkeren naar *House #1* vinden we op de zijkant van het huisje ook een muurschildering van een stoomlocomotief. Die locomotief is haast identiek aan de locomotief die Magritte in 1938 schilderde in zijn werk *La durée poignardée* dat een stoomlocomotief voorstelt die uit een schouwmantel komt gereden.

Misschien symboliseert de trein voor Celmins de migratie die ze zelf maakte of de deportatie van Joden tijdens de holocaust. Anderzijds brengt Celmins hier beelden uit het oeuvre van Magritte (die steeds een spel met perceptie speelt) in relatie tot de gruwel van de oorlog: een relatie die zelden wordt gemaakt. Nochtans was het net nadat WOII in België aan meer dan honderdduizend mensen het leven had gekost dat Magritte aan zijn schilderscarrière begon.

Magritte weigerde zelf elke interpretatie van zijn werk. Als hem gevraagd werd wat er achter een werk zat, antwoordde hij laconiek: verf en doek. Ook zijn titels hebben enkel als doel om een rechtlijnige lezing van zijn werk te ondergraven. In zijn werk zijn slechts een paar biografische elementen te vinden die ons een blik gunnen op de relatie tussen het privéleven van de schilder en zijn werk. Zo schilderde hij vaak een mannelijke figuur met een bolhoed wiens rug naar de schilder gekeerd is, of wiens gezicht door een vogel of appel aan het zicht wordt onttrokken. Die figuur zou verwijzen naar Magrittes afwezige vader, die het gezin verliet toen Magritte nog jong was. Het gezicht dat aan het oog wordt onttrokken komt terug in het thema van het gezicht dat met een doek wordt bedekt. Dit thema zou voortkomen uit de manier waarop Magrittes moeder werd gevonden toen ze zelfmoord pleegde door zichzelf in de Maas te verdrinken: met haar gezicht gewikkeld in haar eigen jurk.

Vaak wordt zijn werk onder de noemer surrealisme geplaatst, maar die indeling is enkel gebaseerd op een heel oppervlakkige lezing van zijn werk. Het gaat Magritte niet enkel om droombeelden of dat wat boven het reële uitsteekt. Zijn werk gaat, net als het werk van Celmins, aan de haal met thema's als representatie en de illusie van de waarneming. Het is een spel met het medium zelf, heel anders dan bijvoorbeeld Salvador Dali waarbij de verf louter een medium is om een imaginaire wereld te scheppen. Bij Magritte daarentegen vormt de verf, en met uitbreiding de schilderkunst, het onderwerp.

Bij het grote publiek staat Magritte nog steeds bekend als de grondlegger van het surrealisme in België. Dit lijkt echter eerder een marketingstrategie. Omwille van het spel dat hij speelt met de perceptie van het beeld wordt zijn werk, door biografen die zich

terdege hebben verdiept in het werk, eerder ingedeeld binnen de stroming van het magisch realisme.

In het latere werk van Celmins verlaat ze het gebruik van kleur en haar onderwerpen worden steeds abstracter: zeezichten, sterrenhemels, woestijnlandschappen.

Wat cruciaal is in het beschouwen van deze werken is dat ze alle gebaseerd zijn op foto's en niet op visuele waarnemingen van de werkelijkheid. De zeezichten werden zelf door Celmins gefotografeerd, de sterrenhemels zijn gebaseerd op wetenschappelijke documentaties. De fotografische onscherpte die ontstaat in het vastleggen van een sterrenhemel neemt Celmins mee in haar schildertechniek. Soms lijkt één van de sterren onscherp omdat de camera niet in staat was alle sterren, op verschillende afstanden van de lens, in één opname scherp vast te leggen. *"I always liked the scientific image, because it's sort of anonymous, and often the artist for the image had been a machine"*⁴⁰, vertelt ze zelf. Door daarna de foto te gaan reproduceren krijgt het machinale document opnieuw een menselijke toets.

Dit spel tussen twee en drie dimensies lijkt als een echo te refereren aan het werk van Magritte. In zijn werk is de verwarring tussen twee en drie dimensies een manier om de visuele perceptie van het doek te bevragen. Dit spel van perceptie stelt Magritte in de geschilderde pijp met daaronder de tekst *"Ceci n'est pas une pipe"* het meest scherp. We kijken naar de afbeelding van een pijp, maar ondanks de afbeelding blijft de afbeelding slechts een tweedimensionaal symbool voor het object in de realiteit. In Celmins woorden lijkt Margritte meer dan ooit in haar werk aanwezig: *"In a way, in your mind, you know, Je' that looks like an ocean, it is an ocean, but it's also an object in this room. And it's an object that is made by somebody."*⁴¹

Wat Celmins' uiteenlopende onderwerpkeuzes samenhoudt is dat het steeds om een oppervlakte gaat. De oceanen die ze schildert zijn geen oneindige dieptes, maar enkel de toplaag die als een spiegel de lucht reflecteert. De spinnenwebben die ze in grafiet tekent zijn flinterdunne platte vlakken, de woestijnlandschappen beschrijven enkel de bovenste laag zand en stenen, de hemels zijn geen dieptes maar reproducties van vlakke foto's.

Zelf beschrijft Celmins haar praktijk als *"redescribing the surface"*. Voor haar gaat het niet om het maken van een kopie, maar om de actie van het kijken, het opslaan in het geheugen, om het daarna te reproduceren op het canvas. De tussenkomst van het geheugen en de menselijke handeling lijken daarin centraal te staan.

Celmins' werk lijkt het onbevattelijke te proberen vastgrijpen. Of het nu de tijdelijkheid is van de golfbewegingen in de zee of het oneindige van een heelal. *"I went to events that were more than you could ever put in a painting, more, that were bigger, that were not paintable."*⁴² Het lijkt een poging om iets onbevattelijks vast te pinnen. Grip krijgen op iets wat je steeds lijkt te ontsnappen. *"I like big spaces, and I wrestle them into a small area and say, 'Lie down and stay there, like*

a good dog.’”⁴³

Celmins, nu een kranige tachtiger, heeft gezien haar lange carrière slechts weinig werken in omloop. Elk werk vroeg vaak jaren arbeid. Het lijkt een meditatieve act om golf na golf, ster na ster op het doek aan te brengen. De tijd die het werk kost, lijkt opgeslagen te zitten in de lagen verf die over elkaar zijn aangebracht. Celmins stelt dat wanneer je maar lang genoeg de tijd aan een werk spendeert, er iets anders begint mee te spelen: *“some subtlety that my brain was not capable of figuring out.”⁴⁴*



Flying Fortress 1966

Vija Celmins, Burning Plane, 1965

Vija Celmins, Burning Man, 1966

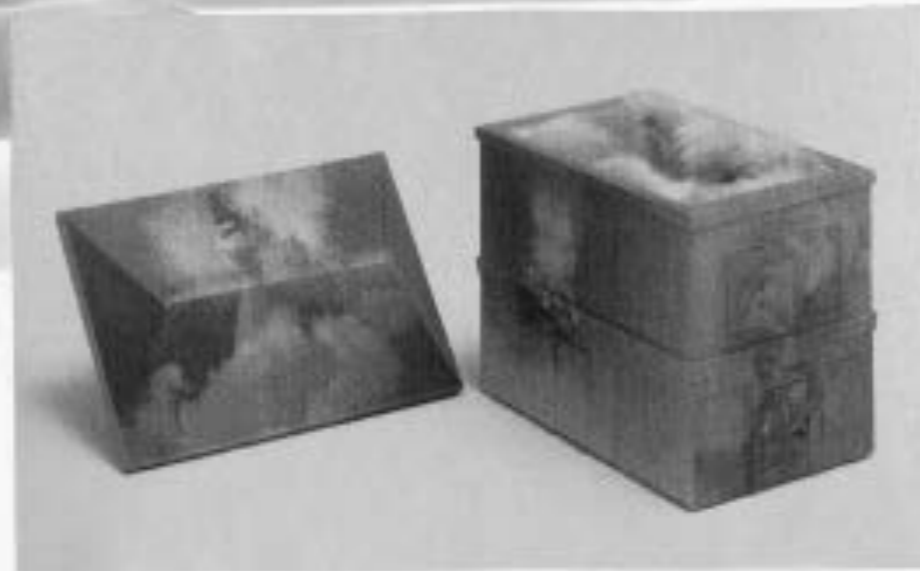
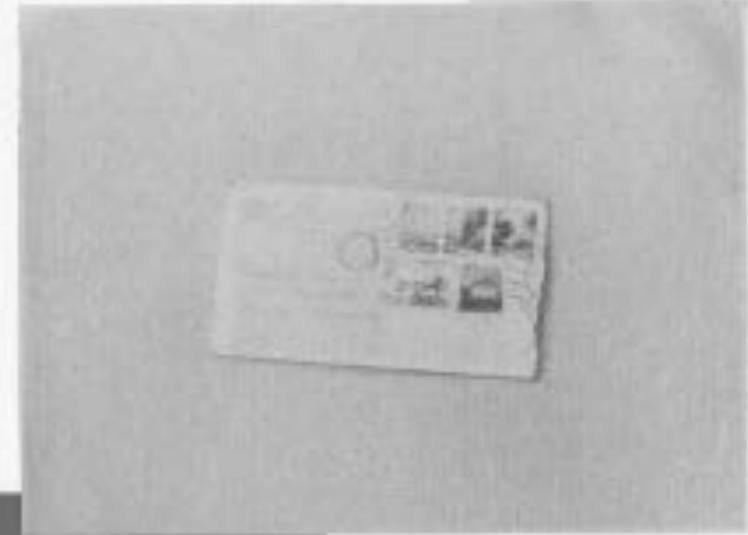
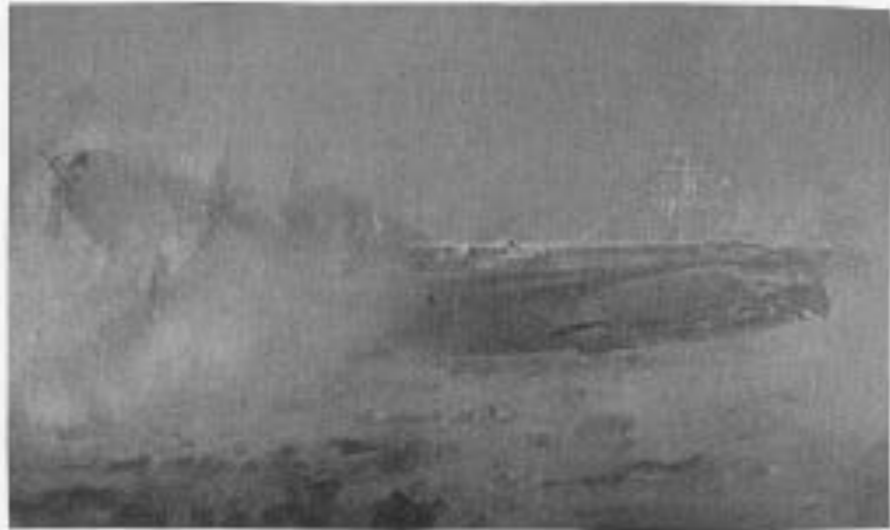
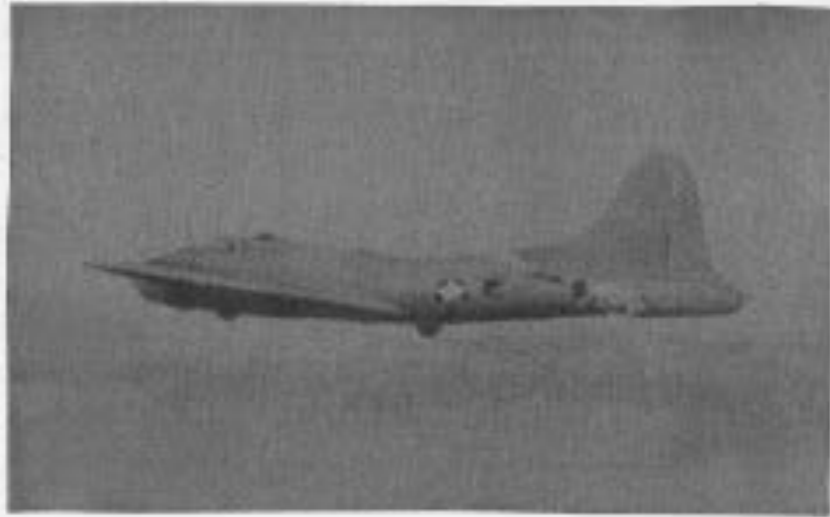
Vija Celmins, Bikini, 1968

Vija Celmins, Letter, 1968

Vija Celmins, T.V., 1964

Vija Celmins, House #1, 1965

Vija Celmins, Comb, 1970



DE MAGIE VAN TAAL EN GEWELD,
MARK MANDERS EN LUIS JORGE BORGES

De magische beelden van Mark Manders ontstaan, alvast volgens hemzelf, vanuit een simpel spel met woorden. Elk werk vertrekt vanuit een samenstelling van woorden. Een voorbeeld daarvan is *Fox/Mouse/Belt* uit 1992. Het bronzen werk stelt een muis voor die op de buik van een vos werd bevestigd met een riem. Het werk is exemplarisch voor hoe Manders' beelden vanuit een omgang met taal voortkomen. Zelf zegt hij daarover dat hij eerst schrijver wilde worden, maar dat hij zich met beelden beter kon uitdrukken. Zijn beelden functioneren voor hem dan ook op dezelfde manier als zinnen. Zo is één van de thema's die vaak in zijn werk terugkomt het gebruik van een rij theezakjes die op verschillende manieren worden neergezet. Met het label aan het zakje of met het label afgescheurd en op de grond geplaatst. Zo ontstaat er een soort binaire morse code, die niet meteen iets betekent, maar wel duidelijk naar taal refereert.

Dat aspect van taal komt ook terug in de kranten die hij soms deel laat uitmaken van zijn sculpturen. Voor een bepaald werk had Manders papier-maché nodig. Omdat hij zijn werken wil loskoppelen van tijd en ruimte, kon hij hier geen gewoon krantenpapier voor gebruiken. Daarom stelde hij kranten samen uit alle mogelijke woorden uit de Engelse taal. Deze woorden werden in een random volgorde gecombineerd tot een krant, bestaande uit betekenisloze zinnen, die puur het abstracte idee van een krant vertegenwoordigen.

Taal is een logisch systeem dat voortkomt uit ons menselijk brein. Taal is rechtstreeks verbonden met ons bewustzijn en daarom ook een afspiegeling van hoe onze gedachten functioneren. Ook een directe lijntekening (lijntekeningen vormen, naast zijn sculpturen, een groot deel van Manders' oeuvre) kan zo'n afspiegeling vormen. Wie speelt met taal, speelt ook een spel met onze geest. En daar is het Manders vermoedelijk om te doen.

Taal kan ook onbetrouwbaar zijn en een andere realiteit scheppen. Zo maakte Manders in 2023 het boek *All Words and One* rondom het woord *Skiapod* dat in één van zijn kranten opdook.

"This is a book about a single word: skiapod. What began as a task to select a single word from among all existing words, and to expand upon and alter the meaning and mythology of that word, soon became a fascinating journey through our human history and the strange workings of our minds. Discover how a concept can appear through different periods, crystallize in different makers' minds, and become recorded in various media: from cave drawings to a fax, and from Malevich to Guston. Arranged as a step-by-step process, the book raises questions as well. Why do we need to create images and meaning? What do we try to grasp by creating an image of a mythical figure?"⁴⁵

Skiapod is de naam voor een mythisch wezen dat al eeuwenlang opduikt in de kunstgeschiedenis. Het is een fictief wezen dat zijn

eigen voet, die van een verbijsterend formaat is, gebruikt als parasol. Zo geeft hij zichzelf schaduw op warme dagen. Manders creëerde een fictieve Wikipediapagina rondom deze figuur met daarop allerhande fictieve anekdotes. Om deze kracht bij te zetten voegde hij in talloze oeuvres van andere kunstenaars binnen de kunstgeschiedenis deze figuur toe, tot het niet meer duidelijk was welke skiapodes écht tot de kunstgeschiedenis behoren en welke Manders zelf toevoegde. Malevich, Basquiat, Beckett, Bellmer, Guston; ze kregen allen een nieuw werk met een afbeelding van een *Skiapod* aan hun oeuvre toegevoegd door Manders. Dit is niet het eerste project waarin Manders een uitwisseling aangaat met de kunstgeschiedenis. Veel van zijn werken vormen een antwoord op hiaten in de kunstgeschiedenis.

*“For example, these compositions with verticals. They fit exactly in the 1920’s. I really felt something was missing in that period. And that these pieces should have been made then. Because there are really some beautiful gaps in art history, I think.”*⁴⁸

Mark Manders heeft met eenzelfde strategie over de jaren heen een aantal alter ego’s ontwikkeld. Zo duikt de Britse kunstenaar *Angus Taggart* op in 2001, maar ook de Japanse *Oksana Pasaiko*. Deze laatste maakt blokjes zeep met gekrulde haren die “als gedichten functioneren”.

“By meticulously fixing human hair in lines onto pieces of hand soap, Oksana Pasaiko created a collection of ‘Short Sad Texts (Based on the Borders of Countries)’. She argues that the borders presented in this book did not arise from natural features such as rivers, mountains, seas, or lakes, but from human conflicts.”

Anderzijds is ook de figuur met de naam Mark Manders in zijn eigen werk een alter ego voor de persoon die het werk gemaakt heeft. Haast alle tentoonstellingen van de laatste jaren zijn getiteld “*The Absence of Mark Manders*” en tonen bijvoorbeeld zijn achtergelaten schoenen en opgevouwen kledij. Veel van zijn werken zijn onaf en tonen delen van een atelier dat net verlaten werd.

De beelden die voortkomen uit de logica van taal zijn magisch en berusten vaak op een visuele illusie. Een menselijke figuur balanciert schijnbaar op een fijne naald; een compositie die elk moment uit balans lijkt te vallen, is in wezen vastgelast en onwrikbaar. Veel van zijn figuren lijken doormidden gezaagd als in een goocheltruc. Zijn publicatie *La Scomparsa Degli Sciapodi (The Disappearance of the Skiapodes)* is een boek waarin reproducties van fictieve Skiapodes te vinden zijn. Door een inventief trucje kan je, afhankelijk van hoe je door het boek bladert, de afbeeldingen doen vervagen of verdwijnen tot je enkel een leeg boek overhoudt.

*“If you really want to make something really great, it doesn’t work. So you really have to be like ... You have to be very nonchalant and very ... You have this longing ... This longing is very important but also not too much. It’s something in-between. In a way it’s kind of a magic trick. You also have to trick your own mind. Otherwise you cannot make things I think.”*⁵⁰

Het spel dat Manders speelt met perceptie zet zich naast de onderwerpkeuze ook verder in de materiaalkeuze. De beelden van gedroogde klei, waarmee Manders het vaakst wordt geassocieerd, zijn in wezen bronzen afgietsels van kleimodellen die daarna opnieuw geschilderd worden met aardetinten om de illusie van klei te vervullen. Zelfs het hout dat deel uitmaakt van zijn kleisculpturen wordt afgegoten in brons en daarna zorgvuldig met nerven beschilderd.

Manders' beelden hebben vaak een schijn van gruwel en geweld. Een kat wordt doormidden gezaagd, een gigantisch gezicht verbrokkelt, een jong meisje is van armen en onderlichaam ontdaan. Er is een vreemde sereniteit te vinden in de lichamen die schade worden toegebracht. In het werk *Notional Cupboard (1989 — 2003)*, dat onder meer een trommel en twee aaneengebonden muizen voorstelt, plaatste Manders ook drie foto's uit het boek *De tranen van Eros* (1961) van Georges Bataille waarop lichamen publiekelijk ontdaan worden van hun ledematen.

In zijn werk vormt het misschien wel de meest expliciete verwijzing naar geweld tegen het lichaam, naar de gruwel die mensen elkaar kunnen aandoen. Als dit kleine detail in het oeuvre van Manders is opgemerkt, kan een toeschouwer niet meer onbezonnen naar de opgehakte sculpturen kijken zonder de connotatie van geweld te voelen.

Niettemin blijft zijn werk poëtisch en wekt het geen afschuw op. Wat het werk van Manders duidelijk lijkt te maken is dat magie en geweld twee kanten van dezelfde medaille vormen. Zoals in een goocheltruc waarin een assistente in twee gezaagd wordt. Geweld stelt onze realiteit en perceptie in vraag en andersom is magie of het imaginaire ook een uitweg uit datzelfde geweld.

*“Writing and language became very important. It also has something to do with my youth. My mother and my father had a very difficult time in the war. They lost their son. My mother became psychotic, many times. That made a very big impression on me that I could see ... I had the feeling that I could see how complex the brain was, and how fragile the brain is ...”*⁵¹

Notional Cupboard (1989—2003),
Mark Manders (detail)



“This philosopher observed that all the books, however different from one another they might be, consist of identical elements: the space, the period, the comma, the twenty-two letters of the alphabet. He also posited a fact which travellers have since confirmed: In all the Library, there are no two identical books. From those incontrovertible premises, the librarian deduced that the Library is “total” — perfect, complete and whole — and that its bookshelves contain all possible combinations of the twenty-two orthographic symbols (a number which, though unimaginably vast, is not infinite) — that is, all that is able to be expressed, in every language. All — the detailed history of the the future, the autobiographies of the the archangels, the faithful catalogues of the Library, thousands and thousands of false catalogs, the proof of the falsity of those false catalogs, of proof of the falsity of the true catalog, the gnostic gospel of Basilides, the commentary upon that gospel, the commentary on the commentary on that gospel, the true story of your death, the translation of every book into every language, the interpolations of every book into all books, the treatise Bede could have written (but did not) on the mythology of the Saxon people, the lost books of Tacitus.”⁴⁹

— *The Library of Babel*, Jorge Luis Borges

“It’s Borges, the other one, that things happen to. I walk through Buenos Aires and I pause — mechanically now, perhaps — to gaze at the arch of an entryway and its inner door; news of Borges reaches me by mail, or I see his name on a list of academics or in some biographical dictionary. My taste runs to hourglasses, maps, eighteenth-century typefaces, etymologies, the taste of coffee, and the prose of Robert Louis Stevenson; Borges shares those preferences, but in a vain sort of way that turns them into the accouterments of an actor. It would be an exaggeration to say that our relationship is hostile — I live, I allow myself to live, so that Borges can spin out his literature, and that literature is my justification. I willingly admit that he has written a number of sound pages, but those pages will not save me, perhaps because the good in them no longer belongs to any individual, not even to that other man, but rather to language itself, or to tradition. Beyond that, I am doomed — utterly and inevitably — to oblivion, and fleeting moments will be all of me that survives in that other man. Little by little, I have been turning everything over to him, though I know the perverse way he has of distorting and magnifying everything. Spinoza believed that all things wish to go on being what they are — stone wishes to be stone, and tiger, to be tiger. I shall endure Borges, not in myself (if, indeed, I am anybody at all), but I recognize myself less in his books than in many others’, or in the tedious strumming of a guitar. Years ago I tried to free myself from him, and I moved on from the mythologies of the slums and outskirts of the city to games with time and infinity, but those games belong to Borges now, and I shall have to think up other things. So my life is a point-counterpoint, a kind of fugue, and a falling away — and everything winds up being lost to me, and everything falls into oblivion, or into the hands of the other man.

I am not sure which of us it is that’s writing this page.”⁴⁷

— *Borges and I*, Jorge Louis Borges

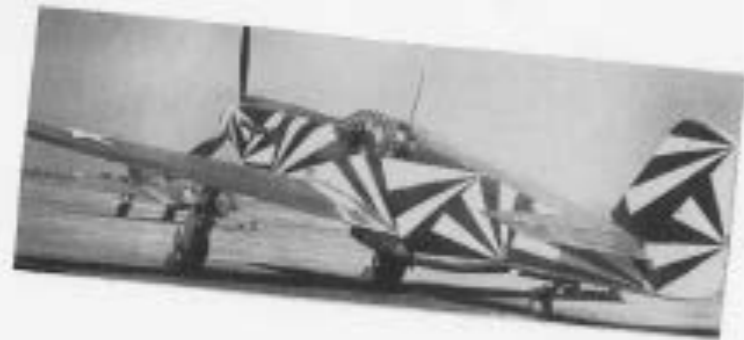
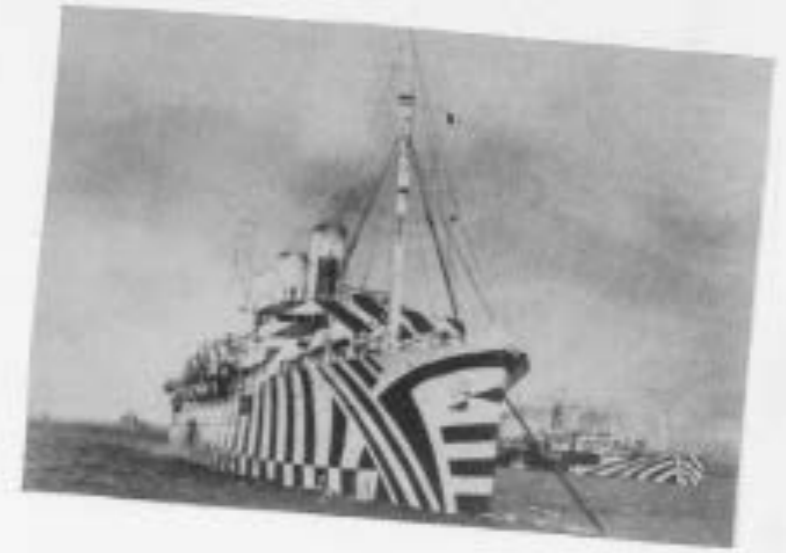
This anticipatory anxiety in public speaking situations and fear of embarrassment often translates into speech block. Borges's fiascos in this respect became legendary. There is evidence of his incapacity to speak in public (even reading from a text) at least as early as the 1920s. One of the most notorious of those situations of public humiliation occurred in 1936 when he was unable to read a speech especially prepared for the celebration of the Fourth Centennial of the foundation of the city of Buenos Aires that was to be broadcast (...)

(...)

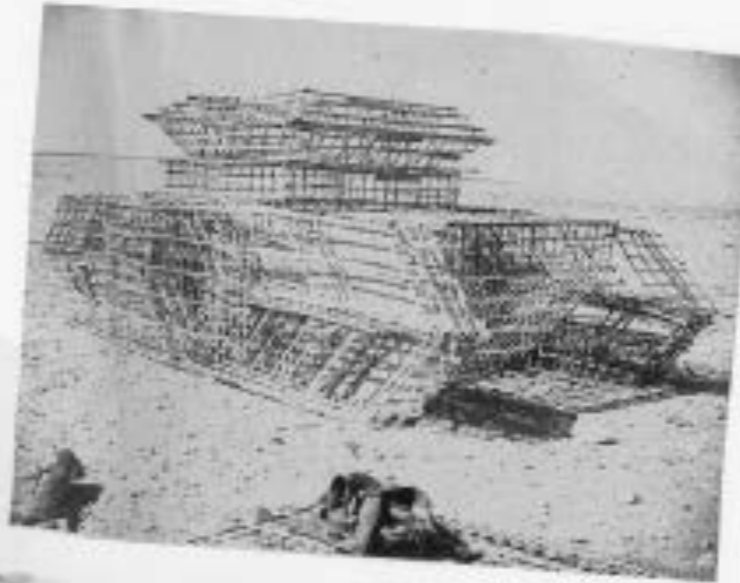
According to some students of Borges's life and work, he apparently considered committing suicide at least once, probably between the 1930s and early 1940s, a situation that he seems to have fictionalized in his short story "Veinticinco de agosto, 1983" (1983). An attentive look at Borges's personality and behavior, then, shows that they fit well in the profile proposed by recent research on adult stutterers who suffer social anxiety disorder.⁵²

— *Borges, Desire, and Sex*, Ariel de la Fuente

Dazzle camouflage werd in de Eerste Wereldoorlog ontwikkeld door de Britse zeemacht. Door het drukke patroon is het moeilijk de positie, snelheid en richting van een beschilderd vaartuig in te schatten.



Geknutselde replica's van leger-voertuigen, gebruikt door het Britse leger tijdens WOII met als doel de vijand te misleiden



Verschillende vormen van camouflage





Our most surprising finding was a white spot in the left frontal lobe of the cortex, in a region called Broca's area. In this case the change in color meant that there was a significant decrease in that part of the brain. Broca's area is one of the speech centers of the brain, which is often affected in stroke patients when the blood supply to that region is cut off. Without functioning Broca's area, you cannot put your thoughts and feelings into words. Our scans showed that Broca's area went off-line whenever a flashback was triggered. In other words, we had visual proof that the effects of trauma are not necessarily different from — and can overlap with — the effects of physical lesions like strokes.

All trauma is preverbal ... Under extreme conditions people may scream obscenities, call for their mothers, howl in terror, or simply shut down. Victims of assaults and accidents sit mute and frozen in emergency rooms; traumatized children "lose their tongues" and refuse to speak. Photographs of combat soldiers show hollow-eyed men staring mutely into the void.

Even years later traumatized people often have enormous difficulty telling other people what has happened to them. Their bodies reexperience terror, rage, and helplessness, as well as the impulse to fight or flee, but these feelings are almost impossible to articulate. Trauma by nature drives us to the edge of comprehension, cutting us off from language based on common experience or an imaginable past.⁵³

— *The Body Keeps the Score*, Bessel Van Der Kolk

The process and the artistic medium by which the traumatic imagination realizes the fictional image has been known, for more than half a century now, as magical realism. Through magical realist writing, the traumatic imagination transfers to narrative memory events that have been precluded from narrativization by trauma. This postmodernist writing mode does not copy reality (in the tradition of mimetic representation) but reconstructs it by reshuffling all of its familiar elements. The magic in magical realism — flagrantly unreal images produced by the imagination — can help integrate events from seemingly impossible (originally unimaginable) experiences into more or less coherent realities within the literary text.⁵⁴

(...)

The traumatic imagination uses the artistic suggestiveness of magical realism in order to turn what resists representation (trauma) into an accessible reality.

I believe that magical realism has the ability not only to evoke emotions by re-creating them through imagination, but also to silence them — in quite the same way trauma would. Magical realism re-presents the unrepresentable by simulation; however; even if its simulacra might resemble the lack of emotions (psychic numbing) usually induced by trauma, at the same time they acknowledge the otherwise unacknowledgeable existence of trauma.

On the other hand, magical realism attempts to bear witness to the unexplainable, to histories which have marred human consciousness and raised questions about our identity and overall psychological makeup; on the other hand, magical realism introduces the language of trauma, as a mode of expression of the traumatic imagination, in order to create a hyperreality which may be felt as if it were experienced for the first time, at or around the initial traumatic moment(s).⁵⁵

— *The traumatic imagination*, Eugene L. Arva

Kelder van Marc Dutroux met
achter een rek de verborgen ruimte
waar hij verschillende jonge meisjes
vasthield en vermoorde



Hypnotiseur en illusionist Rasti Rostelli.
An Marchal en Eefje Lambrecks, slachtoffers
van Marc Dutroux, werden het laatst op
een optreden van Rostelli gezien waarna ze
verdwenen.



NAWOORD

“I’ve absolutely no idea of what I’m doing anymore and I’m totally sure of it.” Deze zin was het antwoord dat fotograaf John Gossage gaf op een vraag die in kunstdocumentaires vaak een dooddoener uitlokt: welke raad kun je meegeven aan studenten? Tijdens het samenstellen van dit boek kwam een variatie daarop vaak in mij op: *“ik kan niet benoemen wat ik doe, maar ik ben er helemaal zeker van”*.

In mijn praktijk als beeldmaker binnen de context van de huidige beeldcultuur doken vragen op over identiteit en perceptie binnen beeldvorming. De lichamen die we te zien krijgen, zijn steeds vaker digitaal gemanipuleerd. Soms krijgen we een portret te zien waar nooit een mens model voor heeft gestaan. Beelden vormen steeds meer een illusie waarin ons huidige begrip van identiteit geen plaats meer heeft. Ik las talloze teksten over dit onderwerp, maar vaak misten ze de complexiteit die ik zelf ervoer en grepen ze steeds terug naar dezelfde theoretische canon. Ze reduceerden de poëzie van beeldperceptie tot oppervlakkige lezingen die willen categoriseren en vastleggen. Het dynamische, intuïtieve en complexe idee dat bij iedere lezer en lezing anders kan zijn, bleef afwezig. Vanuit mijn honger naar een vorm die vat kon krijgen op dit onderwerp ontstond dit onderzoek, dat ook ver buiten de grenzen van beeldperceptie trad. Zo kwam ik, vertrekkende vanuit een beeldend onderzoek, onvermijdelijk terecht in een ruimere vraagstelling rond identiteit, perceptie, psychologie en geweld.

Wanneer je een abstract idee wil concretiseren, weet je exact wat je wil, maar tegelijk blijft het een blinde vlek. Je kunt wel de contouren vermoeden: je herkent ze in een tekst die je ooit las of in een foto die in de krant stond. Om die reden stelde ik, vanuit mijn positie als beeldmaker, deze publicatie samen uit tal van fragmenten. Naast mijn eigen werk dat inhaakt op deze spanning tussen beeld en betekenis, ontstond er een beeldarchief waarin combinaties en de ruimte ertussen iets raakten van wat ik ervoer. Ook de teksten functioneren zo: geen theses die verklaring geven, maar juxtaposities van fragmenten waartussen iets gemeenschappelijks zichtbaar wordt. Bij elke poging het onderwerp in één enkele tekst te definiëren ging de complexiteit waar het mij om ging op in rook. Het was als vissen met een net: je bakent het gebied af, je sluit de vis in, maar net wanneer je denkt je vangst binnen te halen, schiet ze erbovenuit en vang je bot.

Taal schept orde en categoriseert ervaringen tot symbolen. Het abstracte woord “liefde” bijvoorbeeld, staat symbool voor een ervaring die zich nauwelijks in een definitie laat vangen. Elke keer dat je het woord gebruikt, krijgt het een nieuwe nuance door de ervaringen die je hebt opgedaan. Elke poging tot een sluitende definitie van een complex en meerlagig concept lijkt te falen: de enige manier om zoiets te benaderen, is eromheen te cirkelen, anekdotes te verzamelen of de confrontatie met de visie van een ander aan te gaan. Op die manier probeerde ook Roland Barthes in *A Lover’s Discourse* (1977) de liefde te beschrijven. Hij koos bewust

I'm nothing.
I'll always be nothing.
I can't want to be something.
But I have in me all the dreams of the world.⁵⁶

— *The Tobacco Shop*, Álvaro de Campos, heteroniem
van Fernando Pessoa

voor een fragmentarische vorm, puttend uit zichzelf en uit anderen. Uiteindelijk bleek, en zoals door hem voorzien, zelfs deze opzet te falen: de liefde verstrikt zich in het jargon waarvan ze gebruikmaakt en ontsnapt tegelijk aan elke definitie.

Telkens opnieuw ervaar ik dat waar taal faalt het beeld als uitdrukkingsvorm een oplossing kan bieden. Sommige zaken zijn op geen andere manier te benoemen dan in beeld. Vanuit dat standpunt heb ik deze publicatie samengesteld waarbij ik zowel tekst als beeld inzet en deze twee talen volgens hun eigen logica gebruik.

Ik hoop dat ik de verwondering en het associatieve plezier dat ik zelf ervoer tijdens mijn onderzoek via deze publicatie kan doorgeven aan de lezer. Het doel van dit boek is om, naast het aanreiken van enkele handvatten, vooral nieuwe vragen op te roepen. Volgens een oude traditie bij de verdediging van een academisch proefschrift schrijft de promovendus op een los vel papier een aantal stellingen die tijdens de verdediging aan bod kunnen komen. Eigen aan veel van deze stellingen is dat ze nooit kunnen leiden tot een sluitend antwoord. Tot slot formuleer ik graag zelf enkele kwesties die tijdens dit onderzoek opdoken. Ze leverden mij geen antwoorden op, maar ik koester ze en put er telkens opnieuw inspiratie uit:

Als alle planken van een schip vervangen worden, kunnen we dan nog spreken van hetzelfde schip?

Ben je nog de persoon die je gisteren was? Of ben je net die verandering?

Wordt de ik die je bent ooit ouder?

Als twee mensen exact hetzelfde uiterlijk hebben, delen ze dan ook psychologisch iets met elkaar?

Wie is diegene die jezelf kan horen denken?

VOETNOTEN

1. William Bronk, "At Tikal," *Your Imaginary Theatre Series*, University of New Mexico, geraadpleegd op 14 augustus 2025, https://www.phys.unm.edu/~tw/fas/yits/archive/bronk_atikal2.html.
2. Plinius de Oudere, *Natural History*, 25.15 en 35.43, geciteerd in Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow* (Reaktion Books, 1997), 11.
3. Plato, *The Republic*, 598, geciteerd in Stoichita, *A Short History of the Shadow*, 27.
4. Plato, *The Republic*, 602d, geciteerd in Stoichita, *A Short History of the Shadow*, 28.
5. Plinius de Oudere, *Natural History*, 25.15 en 35.43, geciteerd in Stoichita, *A Short History of the Shadow*, 29.
6. Paolo Sorrentino. *La Grande Bellezza*. Geregisseerd door Paolo Sorrentino. Italië: Medusa Film, 2013.
7. Ibid.
8. Federico Fellini, regisseur, *8½* (Cineriz, 1963).
9. "Penn & Teller Fool Us: Kostya Klimlat's IMPOSSIBLE Card Trick // Season 5," YouTube-video, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Lx1P1YA2rIA>
10. Haruki Murakami. "Barn Burning." *The New Yorker*, 25 oktober 1992.
11. Paul Repts. *Zen Flesh, Zen Bones*, 121, geciteerd in Douglas Hofstadter. *Gödel, Escher, Bach*. Olympus, 2016, 295.
12. Douglas Hofstadter. *Gödel, Escher, Bach*. Olympus, 2016, 816.
13. *Zen Buddhism*. Mount Vernon, Peter Paper Press, 1959, 31; geciteerd in Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, 295.
14. David Zwirner, "Christopher Williams," geraadpleegd 14 augustus 2025, <https://www.davidzwirner.com/artists/christopher-williams>.
15. Ibid.
16. Ibid.
17. Bennett Simpson. "What Does the Jellyfish Want?: The Art of Christopher Williams." *Artforum*, April 2005. <https://www.artforum.com/features/what-does-the-jellyfish-want-the-art-of-christopher-williams-173767/>.
18. Sri Nisargadatta Maharaj, *I Am That: Talks with Sri Nisargadatta Maharaj*, vert. Maurice Frydman (Bombay: Chetana Publications, 1973), 200.
19. Gabor Maté. *The Myth of Normal: Illness, Health and Healing in a Toxic Culture*. Vermilion, 2022, 408—409.
20. "Blade Runner 2049 and the VFX behind Rachael," *BBC Click*, YouTube-video, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=rDx3WwWR6y4>.
21. "More Joi: How the Giant Blade Runner 2049 Hologram Shot Was Pulled Off." *VFX Blog*, 24 oktober 2017. <https://vfxblog.com/2017/10/24/more-joi-how-the-giant-blade-runner-2049-hologram-shot-was-pulled-off/>.
22. Dirk Lauwaert. "The Classic Film Body." *Sabzian*, 14 december 2022. Geraadpleegd 14 augustus 2025. <https://www.sabzian.be/text/the-classic-film-body>.
23. Ashley Robinson. "Scarlett Johansson on the Sexualization of Black Widow." *Collider*, 15 juni 2021. <https://collider.com/black-widow-movie-scarlett-johansson-interview-sexualization/>.
24. Emily Ratajkowski, *My Body* (Quercus, 2021), 153.
25. Terry Gross, "Emma Stone," *Fresh Air*, NPR, podcast, 31 januari 2024, <https://www.npr.org/2024/01/31/1197962259/emma-stone-poor-things>.
26. Jia Tolentino, "The Age of Instagram Face," *The New Yorker*, 12 december 2019, <https://www.newyorker.com/culture/december-2019/the-age-of-instagram-face>.
27. *Bergman on Bergman*, 227; geciteerd in Paisley Livingston. *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*. Cornell University Press, 1982, 59.
28. Hans Belting. *Face and Mask: A Double History*. Princeton University Press, 2017, 6.
29. Bernard Weinraub. "Ingmar Bergman in Exile." *New York Times*, 17 oktober 1976, sec. 2, 3; geciteerd in Livingston, *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*, 64.
30. Naomi Klein, *Doppelgänger: A Trip into the Mirror World* (Farrar, Straus and Giroux, 2023), 28.
31. Eoin Butler. "The Devil's Double: Tangled Tale." *The Guardian*, 13 augustus 2011. <https://www.theguardian.com/global/2011/aug/13/devils-double-tangled-tale>.
32. Latif Yahia. "My Life as Uday Hussein's Body Double." *Newsweek*, 17 juli 2011. <https://www.newsweek.com/my-life-uday-husseins-body-double-68475>.
33. Ed Caesar. "Double Dealer." *The Sunday Times*, 23 januari 2011. <https://edcaesar.co.uk/2011/01/23/double-dealer-sunday-times/>.
34. Butler, "The Devil's Double: Tangled Tale."
35. "True Copy," *Berlin Berlin*, geraadpleegd 14 augustus 2025, <https://berlinberlin.be/products/true-copy>.
36. Geert Jan Jansen. *Magenta. Avonturen van een meestervervalser*. Uitgeverij Prometheus, 1998, 31—32.
37. Ibid., 128.
38. Calvin Tomkins. "Vija Celmins's Surface Matters." *The New Yorker*, 26 augustus 2019. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/09/02/vija-celmins-surface-matters>.
39. Ibid.
40. Tateshots. "Vija Celmins, Painting Takes Just a Second to Go In." YouTube-video, 4 april 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=S-sbkzSrCdIg>.
41. San Francisco Museum of Modern Art. "Vija Celmins: Saying the Unsayable." YouTube-video, 15 december 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=TVbiY1DDfvo>.
42. The Museum of Modern Art New York. "Vija Celmins." Vimeo-video, 30 oktober 2015. <https://vimeo.com/144157110>.
43. Tomkins, "Vija Celmins's Surface Matters."
44. Tomkins, "Vija Celmins's Surface Matters."
45. Roma Publications. "Roma Publications." Geraadpleegd 14 augustus 2025. <https://romapublications.org/Roma251-500.html>.
46. Jorge Luis Borges, *Collected Fictions*, vertaald door Andrew Hurley (Penguin Books, 1999), 115.
47. Jorge Luis Borges, *Collected Fictions*, vertaald door Andrew Hurley (Penguin Books, 1999), 324.
48. Griet Teck. "The Absence of Mark Manders — commissioned by The Museum of Contemporary Art Tokyo (MOT), 2021." Vimeo-video, 26 april 2021. <https://vimeo.com/541508666>.
49. Roma Publications, "Roma Publications."
50. Teck, "The Absence of Mark Manders."
51. Ibid.
52. Ariel De la Fuente, *Borges, Desire, and Sex* (Liverpool: Liverpool University Press, 2018), 20—21.
53. Bessel van der Kolk, *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma* (Viking Press, 2014), 50-51.
54. Eugene L. Arva, *The Traumatic Imagination* (Routledge, 2011), 281.
55. Ibid., 284.
56. Fernando Pessoa, *Fernando Pessoa & Co.: Selected Poems*, ed. en vertaald door Richard Zenith (Grove Press, 1998), 173.

BIBLIOGRAFIE

- Antonioni, Michelangelo, regisseur. *L'Avventura*. Cino del Duca, 1960.
- Arva, Eugene L. *The Traumatic Imagination*. Routledge, 2011.
- Asher, Rodney, regisseur. *Room 237*. Highland Park Classics, 2012.
- Aviv, Rachel. "How a Young Woman Lost Her Identity." *The New Yorker*, 2 april 2018. Geraadpleegd 13 mei 2019. <https://www.newyorker.com/magazine/2018/04/02/how-a-young-woman-lost-her-identity>.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press, 2021.
- Belting, Hans. *Face and Mask: A Double History*. Princeton University Press, 2017.
- Bergman, Ingmar, regisseur. *Persona*. Svensk Filmindustri, 1966.
- Besson, Luc, regisseur. *Lucy*. Universal Pictures, 2014.
- "Blade Runner 2049 and the VFX behind Rachael." *BBC Click*, YouTube-video, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=rDx3WwWR6y4>.
- Boer, Basje. *Pose*. Nijgh & Van Ditmar, 2022.
- Borges, Jorge Luis. *Collected Fictions*. Vertaald door Andrew Hurley. Penguin Books, 1999.
- Bronk, William. "At Tikal." *Your Imaginary Theatre Series*. University of New Mexico. Geraadpleegd op 17 augustus 2025. https://www.phys.unm.edu/~tw/fas/yits/archive/bronk_atikal2.html.
- Butler, Eoin. "The Devil's Double: Tangled Tale." *The Guardian*, 13 augustus 2011. <https://www.theguardian.com/global/2011/aug/13/devils-double-tangled-tale>.
- Busch, Akiko. *How to Disappear: Notes on Invisibility in a Time of Transparency*. E.P. Dutton & Co. Inc., 2020.
- Burgin, Victor. *The Camera, Essence and Apparatus*. Mack, 2018.
- Caesar, Ed. "Double Dealer." *The Sunday Times*, 23 januari 2011. <https://edcaesar.co.uk/2011/01/23/double-dealer-sunday-times/>.
- Casati, Roberto, en Patrick Cavanagh. *The Visual World of Shadows*. MIT Press, 2004.
- Cauvin, André, regisseur. *Bwana Kitoko*. Century Pictures, 1955.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Reis naar het einde van de nacht*. Vertaald door M. D'Hane-Scheltema. Uitgeverij Van Oorschot, 2016.
- Contis, Sam. *Deep Springs*. Mack, 2017.
- Cortázar, Julio. *Reis om de dag in tachtig werelden*. Meulenhoff, 1991.
- Deboutte, Melanie. "Tussen verlies en verlangen: Het verhaal van Mark Manders gelezen vanuit een lacaniaans discours." Masterscriptie, Universiteit Gent, 2011.
- De Graef, Peter. *Wie ben ik? En Gij?*. Borgerhoff & Lambergts, 2021.
- De Graef, Peter. *Zitten*. Borgerhoff & Lambergts, 2023.
- De la Fuente, Ariel. *Borges, Desire, and Sex*. Liverpool University Press, 2018.
- Draguet, Michel. *Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images*. WPG Uitgevers, 2007.
- Dyer, Geoff. *The Ongoing Moment*. Canongate Books Ltd, 2012.
- Elkins, James. *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*. Simon & Schuster, 1996.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Grove Press, 1963.
- Fellini, Federico, regisseur. *8½*. Cineriz, 1963.
- Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. University of Chicago Press, 1989.
- Garrels, Gary. *Vija Celmins: To Fix the Image in Memory*. Yale University Press, 2018.
- Geronimi, Clyde, Wilfred Jackson, Hamilton Luske en Jack Kinney, regisseurs. *Peter Pan*. Walt Disney Productions, 1953.
- Glazer, Jonathan, regisseur. *Under the Skin*. BFI, 2013.
- Gross, Terry. "Emma Stone." *Fresh Air*, NPR, podcast, 31 januari 2024. <https://www.npr.org/2024/01/31/1197962259/emma-stone-poor-things>.
- *Het geheim van de meestervervalser*. Televisiedocumentaire. AVROTROS. Gepresenteerd door Ivo Niehe. Uitzending 5 januari 2025 op NPO 1.
- Hofstadter, Douglas. *Gödel, Escher, Bach*. Olympus, 2016.
- Hofstadter, Douglas. *Ik ben een vreemde lus*. Atlas Contact, 2008.
- Jansen, Geert Jan. *Magenta: Avonturen van een meestervervalser*. Uitgeverij Prometheus, 1998.
- Jenkins, Barry, regisseur. *Moonlight*. A24, 2016.
- Kaufman, Charlie, regisseur. *Synecdoche, New York*. Sony Pictures Classic, 2008.
- Kim, Ki-duk, regisseur. *Bin-jip*. Chunggeorahm Film, 2004.
- Kim, Ki-duk, regisseur. *Spring, Summer, Fall, Winter ... and Spring*. LJ Film Co. Ltd., Pandora Film, 2003.
- Klein, Naomi. *Doppelganger: A Trip into the Mirror World*. Farrar, Straus and Giroux, 2023.
- Kubrick, Stanley, regisseur. *2001: A Space Odyssey*. MGM, 1968.
- Kubrick, Stanley, regisseur. *The Shining*. The Producer Circle Company, 1980.
- Lauwaert, Dirk. *Dromen van een expeditie: Geschriften over film, 1971—2001*. Uitgeverij Vantilt, 2006.
- Lauwaert, Dirk. "The Classic Film Body." *Sabzian*, 14 december 2022. Geraadpleegd 14 augustus 2025. <https://www.sabzian.be/text/the-classic-film-body>.
- Levinas, Emmanuel. *Het menselijk gelaat*. Ambo, 2003.
- Livingston, Paisley. *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*. Cornell University Press, 1982.
- Lynch, David, regisseur. *Mulholland Drive*. StudioCanal, 2001.
- Lynch, David, en Mark Frost, makers. *Twin Peaks*. ABC en Showtime, 1990—2017.
- Manders, Mark. *All Words and One*. Roma Publications, 2023.
- Manders, Mark. *Les études d'ombres*. Roma Publications, 2012.
- Manders, Mark. *Reference Book*. Roma Publications, 2012.
- Maté, Gabor. *The Myth of Normal: Illness, Health and Healing in a Toxic Culture*. Vermilion, 2022.
- Maté, Gabor. *When the Body Says No*. Vermilion, 2019.
- Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want?*. University of Chicago Press, 2005.
- "More Joi: How the Giant Blade Runner 2049 Hologram Shot Was Pulled Off." *VFX Blog*, 24 oktober 2017. <https://vfxblog.com/2017/10/24/more-joi-how-the-giant-blade-runner-2049-hologram-shot-was-pulled-off/>.
- Murakami, Haruki. "Barn Burning." *The New Yorker*, 25 oktober 1992.
- Nanay, Bence. *Perceiving the World*. Oxford University Press, 2010.
- Nanay, Bence. *Aesthetics as Philosophy*. Oxford University Press, 2016.
- Olsson, Göran, regisseur. *Concerning Violence*. Louverture Films, 2014.
- Ovidius. *Metamorfosen*. Vertaald door M. D'Hane-Scheltema. Atheneaeum — Polak & Van Genneep, 1993.
- Penn & Teller. *Penn & Teller: Fool Us*. The CW, 2015.
- Pessoa, Fernando. *Fernando Pessoa & Co.: Selected Poems*. Vertaald door Richard Zenith. Grove Press, 1998.
- Pessoa, Fernando. *The Book of Disquiet*. Vertaald door Richard Zenith. Penguin Books, 2015.
- Pisters, Patricia. *Lessen van Hitchcock: Een inleiding in mediatheorie*. Amsterdam University Press, 2007.
- Plinius de Oudere. *De wereld: Naturalis historia*. Vertaald door Joost van Gelder, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters. Athenaeum — Polak & Van Genneep, 2004.
- Ratajkowski, Emily. *My Body*. Quercus, 2021.
- "Roma Publications 251—500." *Roma Publications*. Geraadpleegd 14 augustus 2025. <https://romapublications.org/Roma251-500.html>.
- San Francisco Museum of Modern Art. "Vija Celmins: Saying the Unsayable." YouTube-video, 15 december 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=TVbiY1DDfvo>.
- Sanders, Rupert, regisseur. *Ghost in the Shell*. Paramount Pictures, 2017.
- Saramago, José. *The Double*. Vertaald door Margaret Jull Costa. Vintage, 2005.
- Schout, Teke, en Lieke Malcorps. *De meestervervalser*. podcast. Dag en Nacht Media en Podimo, 2024.
- Scott, Ridley, regisseur. *Blade Runner*. Producer Michael Deeley, 1982.
- Shortland, Cate, regisseur. *Black Widow*. Marvel Studios, 2021.
- Simpson, Bennett. "What Does the Jellyfish Want?: The Art of Christopher Williams." *Artforum*, april 2005. <https://www.artforum.com/features/what-does-the-jellyfish-want-the-art-of-christopher-williams-173767/>.
- Sorrentino, Paolo, regisseur. *La Grande Bellezza*. Medusa Film, 2013.
- Stoichita, Victor. *A Short History of the Shadow*. Reaktion Books Ltd, 1997.
- Stoichita, Victor. *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*. University of Chicago Press, 2008.
- TateShots. "Vija Celmins, Painting Takes Just a Second to Go In." YouTube-video, 4 april 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=SsbkzSrCdlg>.
- Teck, Griet. "The Absence of Mark Manders — Commissioned by The Museum of Contemporary Art Tokyo (MOT), 2021." Vimeo-video, 26 april 2021. <https://vimeo.com/541508666>.
- Tolentino, Jia. "The Age of Instagram Face." *The New Yorker*, 12 december 2019, <https://www.newyorker.com/culture/december-2019/the-age-of-instagram-face>.
- Tolentino, Jia. *Trick Mirror*. 4th Estate, 2019.
- Tolle, Eckhart. *De stilte spreekt*. AnkhHermes, 2024.
- Tomkins, Calvin. "Vija Celmins's Surface Matters." *The New Yorker*, 26 augustus 2019. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/09/02/vija-celmins-surface-matters>.
- "True Copy." *Berlin Berlin*. Geraadpleegd 14 augustus 2025. <https://berlinberlin.be/products/true-copy>.
- Tucker, Jennifer. *Brought to Light: Photography and the Invisible, 1840—1900*. San Francisco Museum of Modern Art, 2008.
- "Tunniit/Tattoos: The Complicated History of Photographing Inuit Tattoos." 14 januari 2021. <https://thediscoverblog.com/2021/01/14/tunniit-tattoos-the-complicated-history-of-photographing-inuit-tattoos/>.
- Turnbridge, Laura. *Scarlett Johansson's Body and the Materialization of Voice*. Cambridge University Press, 2016.
- Van der Kolk, Bessel. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. Viking Press, 2014.
- Verhaeghe, Paul. *Intimiteit*. De Bezige Bij, 2018.
- Verschaffel, Bart. *Ik of een ander: Zelfportretten van Belgische kunstenaars*. Dexia Bank, 2002.
- Villeneuve, Denis, regisseur. *Blade Runner 2049*. Alcon Entertainment, 2017.

- Weinraub, Bernard. "Ingmar Bergman in Exile." *New York Times*, 17 oktober 1976.
- Weir, Peter, regisseur. *The Truman Show*. Paramount Pictures, 1998.
- Williams, Christopher. *The Production Line of Happiness*. Yale University Press, 2014.
- Yahia, Latif. "My Life as Uday Hussein's Body Double." *Newsweek*, 17 juli 2011. <https://www.newsweek.com/my-life-uday-husseins-body-double-68475>.
- Yoshiyuki, Kohei. *The Park*. Radius Books, 2019.

COLOFON

Tom Callemin
Double Reality
2025

Promotoren

Anouk De Clercq
Koenraad Jonckheere

Doctoraatsbegeleidingscommissie

Hilde D'Haeyere
Hannes Dereere
Bram van Oostveldt

Grafisch ontwerp

Ine Meganck

Proeflezing

Lies Poignie

Dit proefschrift werd ingediend aan de
Universiteit Gent ter gedeeltelijke vervulling
van de vereisten voor het behalen van de graad
van Doctor in de Kunsten.

Universiteit Gent — Faculteit Letteren en
Wijsbegeerte — KASK & Conservatorium, de
school of arts van HOGENT en Howest.

Met dank aan

Eline Van Meervenne, Pauline Tahon,
Bieke Depoorter, Jens Burez,
Hannes Dereere, Yves Kerckhoffs,
Lukas Dhont, Aslan Goisum,
Hilde Vanhuele, Hans Callemin,
Herman Van Meervenne,
Kris Van Oudenhove, Frank Merckx,
Robbert Goyvaerts

Al mijn collega's en studenten aan
KASK & Conservatorium: Ik dank in
het bijzonder Katrien Vuylsteke Vanfleteren,
David Depestel, Kristien Buyse,
Pat Vermeulen, Frederik Le Roy,
Lars Kwakkenbos, Annelies De Mey

Ann Vincent, Simon Van Meervenne,
Eddy Van Langenhove, Eden Dambrine,
Quinn Vereecke, Christine Vermeire-
Verbiest, Luc Vermeire, Marieke Bontinck,
Lieve Lieckens, Luc Lens

Pietje Tegenbosch, Martin van Vreden,
Patrick Ronse, Valerie Verhack, Griet Teck

Tom Callemin is als artistiek onderzoeker
verbonden aan KASK & Conservatorium,
de school of arts van HOGENT en Howest.
Het onderzoeksproject *Hidden in Plain Sight*
werd gefinancierd door het Onderzoeksfonds
Kunsten van HOGENT.

© 2025, Tom Callemin

www.tomcallemin.com

