

Bill Viola

Sculptor of Time



tempora[®]

Beelden in Beweging.

Bill Viola en film

DICK TOMASOVIC

Hoogleraar filmesthetica en audiovisuele kunsten
Universiteit van Luik

Dat Bill Viola en zijn werk naar Luik komen voor een overzichtstentoonstelling in La Boverie past in een interessant historisch perspectief. De stad is bijzonder gevoelig voor de audiovisuele kunsten en is de laatste decennia een belangrijk centrum geworden voor de productie, verspreiding en studie van film en bewegende beelden.

In 2010 werd Bill Viola door de autoriteiten van de Universiteit van Luik uitgenodigd om een prestigieus eredoctoraat in ontvangst te nemen voor zijn opmerkelijke bijdrage aan de wereld van de beeldende kunsten. Hij werd geëerd naast onder anderen Agnès Varda, William Klein en Victor Burgin, want de Luikse Alma Mater wilde voor die ceremonie een aantal kunstenaars bijeenbrengen die een diepgaand invloed hadden uitgeoefend op de beeldtheorie en -praktijk in de twintigste en eenentwintigste eeuw.¹ Die uiteenlopende en gerenommeerde figuren deelden hun inzet voor een multidisciplinaire aanpak met veelsoortige inspiratiebronnen, waarmee ze de codes, regels en geplogenheden van hun vakgebied door elkaar schudden om de door hen gekozen discipline opnieuw uit te vinden. In dit verband heeft Bill Viola vaak verklaard dat zijn videokunst niet los kan worden gezien van een lange artistieke traditie, waarbij hij die technologische drager ziet als laatste schakel in een lange creatieve keten die via de experimentele film, de fotografie, de schilderkunst en de beeldhouwkunst teruggaat tot de wortels van de kunstgeschiedenis.² Viola zegt trouwens dat hij zich ongemakkelijk voelt bij de term 'videokunst': die vindt hij te beperkend en hij ziet zichzelf liever met een algemene term als 'beeldend kunstenaar'.³

Aan de basis van de eerste uitwisselingen tussen Luik en Viola lag net het vermogen van die laatste om de audiovisuele praktijk grondig door elkaar te schudden. Het team achter *Vidéographie*, een baanbrekend Europees televisieprogramma gewijd aan audiovisuele experimenten, ging zich in 1976 voor videokunst interesseren en ontdekte Viola's vroege werk in New York.⁴ Het programma, opgericht en geleid door Jean-Paul Tréfois en Robert Stéphane vanuit de Luikse RTBF-studio's, zond heel wat werk van hem uit, onder meer de legendarische tapes *Return* (1975) en *Chott-el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* (1979). Daarnaast werd Viola's werk regelmatig besproken en bestudeerd in de masteropleidingen podiumkunsten aan de Universiteit van Luik en in de (historische) workshop videografie aan de Luikse Académie Royale des Beaux-Arts.⁵ Bovendien wijdde de vermaarde uitgeverij Yellow Now uit Crisnée (provincie Luik) een omvangrijke studie aan *The Reflecting Pool* (1977-9) in haar referentiecollectie *Coté films*.⁶ Als je dit alles in rekening brengt, ga je beseffen wat voor banden er wel bestaan tussen Luik en Viola's oeuvre, vooral ook omdat het een bijzondere plaats inneemt binnen de hedendaagse kunst en bekendstaat als bijzonder populair bij film liefhebbers.

In zijn werk verhoudt Bill Viola zich op openlijke en complexe wijze tot de praktijken, gedachten en motieven van de beeldhouwkunst, de schilderkunst⁷, de fotografie en het theater⁸ – wat overigens allemaal uitvoerig werd bestudeerd. Maar met de kwestie van bewegende beelden, waar hij gedurende zijn carrière aldoor vragen is bij blijven stellen, weet hij een breed en divers publiek te bereiken dat gevoelig is voor

filmische uitingen. Dat is des te opmerkelijker omdat de videokunst zich zoals bekend deels tegen de cinema (en de televisie) in heeft ontwikkeld, via een reeks botsingen met, protesten tegen, verdraaiingen of zelfs omkeringen van haar esthetische en narratieve codes, of het nu gaat om Hollywoodcodes of codes afgeleid van modernere, essayistische of zelfs undergroundwerken – alsof die nieuwe, elektronische audiovisuele taal in het reine moest komen met haar fundamentele anders-zijn.⁹ Als het al lijkt alsof Viola zijn werk tegen de cinema in heeft ontvouwd, dan heeft hij dat, om Sacha Guitry te parafaseren, helemaal ‘tegen zichzelf in’ gedaan, in een fascinerende dialoog waarvan we hier drie cruciale aspecten zullen aanstippen.

Tijd onder druk

Een werk van Bill Viola zien is een ervaring, in de sterkste zin van het woord, die vaak wordt beschreven in termen van overweldiging en bedwelming, zozeer gaat de toeschouwer erin op. Er zijn duizend redenen voor het fascinerende karakter van zijn installaties: zijn krachtig neergezette figuren, de diepzinnige allegorische motieven, het intense spel van licht en schaduw, de sterke thema's enzovoort. Maar de belangrijkste is wellicht de knappe en voelbare wijze waarop de kunstenaar de tijd weet op te rekken. Sinds zijn eerste tapes zijn opschorting, *freeze frame* en het extreem vertragen van bewegingen – tot op het punt dat de gehaaste, onoplettende bezoeker betwijfelt of de getoonde beelden wel bewegen – een fundamenteel principe van zijn werk en ook een van zijn herkenbaarste handelsmerken. We weten hoezeer zijn werk als ‘beeldhouwer van de tijd’ – om een intussen bekende uitdrukking te gebruiken¹⁰ – verbonden is met de boeddhistische spiritualiteit die hem diepgaand heeft beïnvloed.¹¹ Maar de tijdelijkheid van bewegende beelden omsmeden tot een echte grondstof – die de kunstenaar kneedt voor plastische, affectieve en reflexieve doeleinden – maakt ook deel uit van een lange dialoog met de geschiedenis van filmische uitdrukkingvormen. In Viola's werk horen we echo's van de grote experimenten van alchemistische cineasten, van de impressionistische avant-gardisten (meer in het bijzonder natuurlijk Jean Epstein, die in *Le tempestaire* [1947] via slow motion soms een poëtische verwantschap met sublieme natuurelementen uitdrukt¹² [FIG. 1] tot de Hollywoodmeesters van de speciale effecten, die hoge ogen gooiden door de chronofotografie van de begindagen van de cinema opnieuw uit te vinden (John Gaeta's beroemde 'bullet time photography', ontwikkeld voor *The Matrix* [1999] van de Wachowski's). De afgelopen jaren is Viola er trouwens niet voor teruggedeinsd om voor sommige werken samen te werken met hooggekwalificeerde Hollywood-technici.¹³ Uit Viola's beelden blijken ook dynamische banden met poëtische cineasten die de wetten van de tijd overtreden (van Jean Cocteau tot Chris Marker), lyrisch geïnspireerde formalistische regisseurs (van Sam Peckinpah tot Wong Kar-Wai), door ritme geobsedeerde cineasten-musici (van Dziga Vertov tot Stan Brackhage) en contemplatieve filosofen die via speelduur metafysische bressen trachten te slaan (van Michelangelo Antonioni tot Andrej Tarkovski).¹⁴ [FIG. 2]



[FIG. 1] Slotscène uit *Chanson d'Armor* (1934) van Jean Epstein naar Jean des Cognets



[FIG. 2] Andrej Tarkovski, *Stalker* (1979)

Het spel met stilstand, vertraging, opreking en omkering van de tijd in *The Greeting* (1995), *Anima* (2000), *Tristan's Ascension* (*The Sound of a Mountain Under a Waterfall*, 2005) en andere vallen strikt genomen niet onder een van de bovenstaande categorieën en net als al zijn tapes verkennen ze op unieke wijze de kneedbaarheid van de tijd. Maar met hun figuurlijke en affectieve insteek blijven ze wel hangen in het geheugen van film liefhebbers. In *The Quintet of the Astonished* (2000),

het meesterwerk van de Passions-cyclus, drukken acteurs verbazing uit. De scène duurt ongeveer 85 seconden, maar wordt vervolgens over meer dan vijftien minuten uitgesmeerd, een vorm van quasi-immobiliteit waarin de oorspronkelijke compositie toch verandert. Via slow motion wordt zichtbaar gemaakt wat *in real time* onzichtbaar blijft, waardoor het vluchtige karakter van emotionele mechanismen aan het licht komt.¹⁵ In zijn werk hanteert Viola op intieme en esthetische wijze het droombeeld van een tijd die kan worden begrepen, gemanipuleerd, overdacht en gevoeld, en niet langer alleen maar ondergaan, wat een van de opmerkelijkste verwezenlijkingen van de filmische ervaring was.

De toeschouwer-bezoeker

De andere cruciale rode draad door Viola's werk is die van de ruimte, vooral omdat de kunstenaar videoprojectie ziet als onderdeel van de

installatiepraktijk.¹⁶ Het beeld is niet langer een simpele afbeelding, maar wordt ook ervaren als een aanwezigheid, een puur blok ruimte-tijd dat zijn dialectische bijzonderheid vindt in het heen-en-weergaan tussen film en hedendaagse kunst, maar ook in de verstrengeling van projectie- en tentoonstellingsapparatuur.¹⁷ Dit soort werk onderscheidt zich van andere kunstvormen door de uiteenlopende uitdagingen en prikkels (een halfduistere ruimte die de bezoeker moet doorkruisen of doorlopen, aantrekkelijk lichtschijnsel, intrigerend geluid enzovoort), waardoor het een complex perceptueel fenomeen wordt.¹⁸ Viola's werken bestaan binnen een min of meer afgesloten ruimte en binnen een tijdelijkheid die min of meer gedefinieerd en opgelegd is, want de tapes hebben een duur – maar het staat de toeschouwer wel vrij om ze tot het einde uit te kijken, er fragmenten van te bekijken, vroegtijdig weg te gaan of zich helemaal over te geven aan hun loops. Viola borduurde voort op diverse, door Gene Youngblood en anderen ontwikkelde ideeën omtrent 'expanded cinema'¹⁹ (een cinema die nieuwe media omvat als de computer, video en televisie, stuk voor stuk mogelijke artistieke dragers) en op experimenten met 'exhibited cinema' (cinema die door een reeks kunstenaars naar een tentoonstellingscontext werd overgeplaatst).²⁰ Viola toont zijn werk in omstandigheden die vaak worden omschreven als *immersive*: ze geven je een dwingend gevoel dat je er fysiek, mentaal en emotioneel helemaal kunt in opgaan.²¹ De term 'onderdompeling' (*immersion*) vindt natuurlijk zijn perfecte visuele uitdrukking in de vele werken met ondergedompelde lichamen. In dit verband is *The Dreamers* (2013) waarschijnlijk een ultieme, fascinerende ervaring, op de grens tussen dagdroom en diepe slaap.

De kunstenaar weet dat de onbeweeglijke en zwijgende bioscoopbezoeker zich haast in een droomtoestand bevindt, waarin zijn/haar waarnemingsvermogen overbelast wordt, zoals Christian Metz vaak heeft beschreven.²² In Viola's slimme scenografie worden de bezoekers, minstens gedeeltelijk, tot toeschouwers getransformeerd²³: hij lokt ze naar zijn schermen, doet een beroep op hun visuele, auditieve en kinesthetische bewustzijn, ontnemt ze even hun motorische functies en bevrijdt ze dan uit hun verdoving. Viola combineert de zinsbegoochelende en rituele kracht van filmprojectie met een variabel gezichtspunt, waarbij de bezoeker-toeschouwer uiteindelijk zelf bepaalt waar precies hij/zij zich tegenover het werk opstelt.²⁴ Daarmee beproeft Viola een soort hogelijk individuele ontmoeting met het werk. Zo krijgt de toeschouwer-bezoeker van *Slowly Turning Narrative* (1992) [FIG. 3] en *Ocean Without a Shore* (2007), door de mobiele en noodzakelijkerwijs interactieve plaats die hij voor de diverse schermen inneemt, een intense en persoonlijke relatie met die werken – een relatie die potentieel vermoeiend is, omdat ze een beroep doet op alle zintuigen en destabiliserend van aard is. In Viola's installaties wordt de receptieve houding tegenover videowerken op een nieuwe leest geschoeid, want om de ontvanger beter te bereiken en interpelleren laat hij hem/haar weifelen tussen de functies van bezoeker-flaneur, bezoeker-acteur en bezoeker-toeschouwer; hij laat hem/haar aarzelen tussen mobiliteit en immobiliteit, verplaatsing en verstarring.



[FIG. 3] *Slowly Turning Narrative* (1992)

Ensceneren, inlijsten

Tot slot is er ook iets filmisch aan de wijze waarop Bill Viola zijn beelden construeert: het samenstellen van een shot (in de zin van een perfect uitgevoerde en gecontroleerde opname van een blok ruimtetijd), het gebruik van montage- en geluidseffecten (ook als ze onzichtbaar of onhoorbaar zijn), het regisseren van acteurs voor een cameralens en zelfs de aanzet van een verhaal (een lineaire vertelling mag dan uit den boze zijn, toch vertellen de videotapes altijd iets, soms noodlottig, maar vaker nog dramatisch van aard).²⁵ In de 'Bill Viola-stijl' is de cinema nooit ver weg, zoals Alain Masson schrijft.²⁶ Maar het gaat dan wel om een grondig gewijzigde en gedeconstrueerde cinema, zoals perfect blijkt uit de vignettes in *Catherine's Room* (2001), een reeks intieme inkijkjes in de dagelijkse activiteiten van een solitaire vrouw, terwijl we in een venster getuige zijn van de natuurlijke cyclus van de seizoenen en de verschillende dimensies van de wegtikkende tijd. Bij Viola is alles altijd in beeld, want anders dan in de cinema wordt het beeld nooit bepaald door wat eruit afwezig blijft, en staat het nooit onder druk van het *offscreen*.²⁷ Het is een volledig beeld, dat slaat op het beeldkader in plaats van op het afdekmasker (in de terminologie van Bazin), en in die zin is het meer schilderachtig dan filmisch.²⁸ Het geeft zich volledig en wekt bijgevolg geen enkele voyeuristische impuls op, want in deze beeldtaal ontbreekt niets: het beeld is vol van zichzelf.

Zijn cinema is er ook een die de camera doet vergeten. Al heel vroeg, meer bepaald begin jaren tachtig, vermoedde (en wenste) Bill Viola dat de camera zou verdwijnen. In de plaats kwamen opnamesystemen die minder afhankelijk waren van het licht en van de erfenis van de camera obscura: het gevolg van een nieuwe generatie computers waarmee je realistische beelden kon maken vanuit virtuele gezichtspunten, waardoor nieuwe conceptuele mogelijkheden ontstonden.²⁹ Toch gebruikt Viola nog altijd een (digitale of analoge) camera, maar dan alleen als opname-instrument. Zo draaide hij soms op film voor extreme slow-motioneffecten, en in een project als *Tristan's Ascension* combineerde hij zelfs verschillende opnamesystemen.³⁰ Bij hem bijvoorbeeld geen poëtica van de bewegende camera. In Viola's cinema is er even weinig buiten beeld (de materiële ervaring van de fysieke filmische elementen) als *offscreen* (het diëgetische verlengstuk van het beeld).

Gene Youngblood ziet deze originele toe-eigening en herijking van de filmtaal als de synthese van vier experimentele tradities: de fantasyfilm in het spoor van Georges Méliès, de structurele film (in het bijzonder Michael Snow), de 'visionaire' film in de trant van Stan Brakhage, en de performancekunst (bijvoorbeeld de vroege videoperformances van Peter Campus).³¹ Viola zou dus zowel poststructuralist als fabeldichter zijn, zowel denker als goochelaar. In die optiek gaat hij in zijn werk een vruchtbare dialoog aan met cineasten als Godard, Syberberg, de Oliveira en anderen.

Maar wat zijn benadering zo bijzonder maakt, is dat Bill Viola zich in tegenstelling tot zijn tijdgenoten-cineasten niet interesseert voor bewegende beelden, maar voor de beweging van beelden. Zijn installaties, zo eenvoudig van opzet en zo geraffineerd qua effecten, zijn bedacht vanuit wat door de beweging van beelden in beweging wordt gebracht. Hij creëert met andere woorden een spiegelinstrument voor de beschouwing van onze transformaties, om zo een symbiose aan te gaan met de stroom van het menselijk bewustzijn. Kortom, Viola grijpt de filmtaal aan voor een copernicaanse wending: een verschuiving van het oog naar de geest.

- 1 Pierre Alechinsky, Santiago Calatrava en Jacques Perrin waren de andere kunstenaars van die lichting, gewijd aan 'Het beeld in alle staten'.
- 2 Bill Viola, 'Video as Art', in *Journal of Film and Video*, Winter 1984, vol. 36, nr. 1, pp. 37-38.
- 3 'Interview with Bill Viola', in David Elliott & Akio Obigane, *Bill Viola, Hatsu-Yume, First Dream*, Mori Art Museum, Tokio, 2006, p. 179.
- 4 Dick Tomasovic, 'Il suffit d'ouvrir les yeux: le cas de l'émission *Vidéographie* (1976-1986)', in Priska Morrissey & Éric Thouvenel (eds.), *Les Arts et la télévision. Discours et pratiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, pp. 270-281.
- 5 Opgericht door de Luikse kunstenaar Jacques Louis Nyst, een belangrijk voorloper van de videokunst.
- 6 Jean-Paul Fargier, *The Reflecting Pool* de Bill Viola, Crisnée, Yellow Now, 2005.
- 7 Zie o.m. Catherine Elwes, *Installation and the Moving Image*, New York, Wallflower Press, 2012, pp. 28-30.
- 8 Bill Viola, 'The sound of one line scanning' in Dan Lender & Micah Lexier (eds.), *Sound by Artist*, Toronto, Art Metropole, Walter Phillips Gallery, 1990, pp. 39-54.
- 9 Cf. Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, Parijs, Ed. du Regard, 2001.
- 10 Zie bijvoorbeeld Jérôme Neutres, *Bill Viola, l'album de l'exposition au Grand Palais*, Parijs, Réunion des Musées nationaux, 2014, p. 5 of Laurence Debecque-Michel, 'Sculpter le temps, Bill Viola', in *Ligeia*, nr. 133-136, 2014/2, p. 98-108 (waar Viola uitlegt hoe slow motion centraal kwam te staan in zijn werk).
- 11 Jamie Jewett, 'Seeing the mind, stopping the mind, the art of Bill Viola', in *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 4:1, 2008, pp. 81-94.
- 12 Het begrip 'subliem' duikt vaak op in beschrijvingen van Viola's werk. Zie Cynthia Freeland, 'Piercing to Our Inaccessible, Inmost Parts, The Sublime in the Work of Bill Viola', in Chris Townsend (ed.), *The Art of Bill Viola*, New York, Thames & Hudson, 2004, pp. 25-45.
- 13 Jean-Paul Fargier, *Bill Viola, au fil du temps*, Cherbourg, De l'incidence éditeur, 2014, p. 147.
- 14 Meer specifiek over die laatste cineast, zie Marco Tonelli, 'Tempo e tempi: l'opera di Bill Viola e il pensiero filmico di Andrej Tarkovskij' in *MOZART*, nr. 9, 2016, pp. 50-73.
- 15 Zie Jonathan Thonon & Jeremy Hamers, 'Bill Viola, l'espace d'un instant', op de Culture-website van de Université de Liège: https://culture.uliege.be/jcms/prod_734412/fr/bill-viola-l-espace-d-un-instant.
- 16 'Het cruciale punt in heel zijn oeuvre is de ruimte. En niet de tijd, zoals vaak wordt beweerd uit theoretische luiheid (een beter woord is er niet) en zoals hij trouwens zelf beweert, waarna hij het tegendeel bewijst.' Jean-Paul Fargier, 'L'espace retrouvé, conte d'effets', in *Cahiers du Cinéma*, hors-série nr. 13 ('Où va la vidéo?'), 1986, p. 74.
- 17 Zie Philippe Dubois, *La Question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 107.
- 18 Zie Monique Maza, *Les Installations vidéo, 'œuvres d'art'*, Parijs, L'Harmattan, 1998, p. 103.
- 19 Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, E.P. Dutton, 1970.
- 20 Zie Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.
- 21 Bernard Guelton (ed.), *Les Figures de l'immersion*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 15.
- 22 Christian Metz, 'Le film de fiction et son spectateur', in *Communications*, nr. 23 ('Psychanalyse et cinéma'), 1975, p. 110.
- 23 Zie de analyses van Manon Blanchette, 'Bill Viola ou la mise en scène de la déroute' in *L'Annuaire théâtral*, nr. 26, 1999, pp. 46-56.
- 24 Chiara Cappelletto, 'Bill Viola ou l'image sans représentation', in *Images Re-vues*, nr. 8, 2011. URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/497>.
- 25 Viola geeft zelf toe dat zijn werk verhalend is. Zie Bellour Raymond, 'La sculpture du temps. Entretien avec Bill Viola', in *Cahiers du Cinéma*, 1986, januari, nr. 379, pp. 35-42.
- 26 Alain Masson, 'Exposition Bill Viola', in *Positif*, nr. 640, juni 2014, p. 68.
- 27 Jean-Paul Fargier had het al perfect verwoord: 'Er is geen *offscreen*. Nog een fundamenteel verschil tussen video en film.' Jean-Paul Fargier, *The Reflecting Pool* de Bill Viola, op. cit., p. 29.
- 28 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Parijs, Éditions du Cerf, 1985 [1958], p. 188.
- 29 Raymond Bellour, 'An Interview with Bill Viola', in *October*, vol. 34, Autumn 1985, p. 115.
- 30 Viola combineerde een Wilcam 35mm-camera (die hij al gebruikte voor *The Greeting* en andere producties) met een Sony HDW-F950. Met die laatste, hypermoderne HD-camera draaide Aleksandr Sokoerov in één ononderbroken opname zijn beroemde speelfilm *Russian Ark* (2002). Over het door elkaar gebruiken van film en video in Viola's werk zie Ji-hoon Kim, 'Manipulated Surface and Time: Digital Video and the "Film-Video Hybrid" in Bill Viola's 21st Century Work', in *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 30:2, 2013, pp. 140-158.
- 31 Gene Youngblood, 'Metaphysical Structuralism: The Videotapes of Bill Viola', in *Millenium Film Journal*, nr. 20-21, Fall/Winter 1988, p. 83.