

Bill Viola

Atzera begirakoa

GUGGENHEIM BILBAO

HITZAURREA.....	3
SARRERA. PENTSAMENDUA, GOGOETA, SINESMENA.....	5
LEHENENGO KAPITULUA. BIDEOAREN AURKIKUNTZA.....	11
BIGARREN KAPITULUA. 1970EKO HAMARRALDIA: NATURAZ ETA DENBORAZ GOGOETAN.....	21
HIRUGARREN KAPITULUA. 1980KO HAMARRALDIA: BIZITZAREN ETA OROIMENAREN IKUSPEGI ZABALDUAK.....	33
LAUGARREN KAPITULUA. 1990EKO HAMARRALDIA: ESPIRITUALTASUNAK BAT EGITEN DU ESTETIKAREKIN.....	47
BOSGARREN KAPITULUA. 1990EKO HAMARRALDIA: EMOZIOA BIDEOAN GORPUZTEN	60
SEIGARREN KAPITULUA. 2000KO HAMARRALDIA: HUMANISMO BAT GURE GARAIETARAKO	68
KODA. MARTIRIAK.....	79
KRONOLOGIA.....	82

HITZAURREA

KIRA PEROV

la berrogei urte izango dira Bill Viola Melbourneko (Australia) La Trobe Unibertsitateko nire bulegora sartu zenetik, 1977an egin nion gonbidapenari erantzunik, sormen-adierazpeneko formarik abangoardistenak abegi onez hartzen zituen campuseko lehendabiziko bideo-erakusketan parte hartzeko gonbitari, alegia. Bill duela gutxi murgildu zen bideoaren bitarteko berri honetan, baina garai hartan erakutsi zituen lanek bazeukaten jadanik gure bizitzaren muinean dauden funtsezko gaiez hark eginiko esplorazioaren zimendua —bizitza, heriotza, jaiotza, birjaiotzea, eraldatzea, antzaldatzea—, eta gai horiek izango ziren, aurrerantzean ere, haren obraren oinarria haren sormenezko bizitzan zehar. “Jaiotza ez da hasiera bat, heriotza ez da amaiera bat”¹, transkribatu zuen bere egunkarian.

Billen lanak oihartzun sakona izan zuen nigan; mundu ikusezin baten parte zen leku batetik zetorren, bizileku erraza iruditu zitzaidan barne-paisaien leku batetik. Paisaia horietan denbora infinituraino luzatzen da, argi-aldaketa sotilek betikotasun bat sortzen dute, eta soinua entzumenetik harago hedatzen da. Meditaziorako, kontenplaziorako, eta, beharbada, baita epifaniarako espazio bat da.

Adiskide egin ahala, Bill eta biok konturatu ginen gure bizi-esperientziek bide bera hartua zutela, eta, elkar ezagutu eta handik urtebetera, elkarrekin bidaiatzea erabaki genuen. Pribilegio hutsa izan da haren obra multzoaren lekuko ez ezik, parte-hartzaile ere izatea. Bidaiatzen eta materialak biltzen igaro genituen lehen urte haietatik estudioak eta lan talde espezializatuak eskatzen zituzten proiektu konplikatuagoetara igaro ginen; bitarte horretan zabalduz joan zen nire zeregina, harik eta, azkenean, neure burua Billen artearen enkargu, erakusketa, dokumentazio eta katalogoen alderdi guztiak kudeatzen aurkitu nuen arte. Eta Billen barne-ikuspenak munduratzen laguntzea zen beti xedea.

Thames & Hudson-ek Bill Violaren arteari buruzko liburu bat argitaratzeko egin zidan gonbidapenak aukera aparta eskaini zidan urte askoan pentsatzen aritua nintzen zerbait egiteko: erakusketa jakin bat ardatz gisa hartu ordez, Billen karreraren eta haren obra multzo zabalaren eboluzioaren isla izango zen liburu bat sortzea. Gainera, obra hari eta, orobat, arte garaikidean duen leku paregabeari tankera eman zioten ideien eta bizi-esperientzien ikuspegi sakon bat emango zuen azterlan horrek.

Libururako testua idatziko zuen pertsona egokia hautatzea zen lehen urratsa. Billek eta nik John Hanhardt-engana jo genuen, film eta ikus-entzunezko eremuetan arte arduradun entzutetsua baitzen, bideoarte museoetara ekartzen gogotik ahalegindua. Johnnek Billen pieza asko erakutsi eta enkargatu izan ditu, eta Billen lanaz duen ezagutza sakonagatik, bai eta film eta ikus-entzunezko artean duen erudizioagatik, bera zen liburu hori idazteko pertsonarik egokiena.

Atsegin handia izan da Johnekin lan egitea. Billen lanaren alderdi guztienganako haren hurbiltasunak, gu biokin hark egindako elkarrizketak, eta arte garaikidearen mundua ulertzeko haren senak balio ezin handiagoa ematen diote testu horri.

Bazen beste helburu bat ere: alde batetik, artelanak sortzeko prozesua, eta, bestetik, pieza bakoitza osotasun estetiko bati egokitzeko modua adieraziko zuen diseinua zeukan liburu bat egitea. Arrazoi horregatik, pieza banakoen argazki-dokumentazio hautatu bat, Billen koadernoetako orrialde batzuen aurkezpen bat, eta produkzio-prozesua zehazten duten nire argazkien artxibo zabaletik ateratako materiala ere gehitu nituen liburuan. Johnen testuan zehar txertatu nahi izan ditut elementu horiek guztiak, Billen bidaia pertsonala eta artistikoa irudi bidez irudikatzeko.

Liburu honen diseinua Green Dragon Office-ko Lorraine Wild-en eta Amy Fortunato haren kidearen sormen-elkarlan zoragarri bat izan da. 2003an lan egin nuen lehen aldiz Lorrainerekin J. Paul Getty Museum-entzat egin genuen katalogo sarituan, *Bill Viola: The Passions*. Lorrainek artelana ondo ezagutzeak eta sakon ulertzeak bideo-piezak liburu baten orrialdeetan irudikatzeko bide berriak aurkitzea ahalbidetu zigun. Gainera, Amy trebetasunez eta zertzelada guztiak kontu handiz zainduz aritu izana ezinbesteko laguntza izan zen liburua diseinatzeko. Eskerrik beroenak eman nahi dizkiet Bill Viola Studio-ko Elizabeth Steele Basile-ri, ikertzen arduratsu lagundu didalako, eta Stephanie Camu-ri, haren laguntza atseginagatik eta aholku baliagarriengatik. Eskerrak baita ere Echelon Color-eko Rusty Sena-ri eta Rick Legorreta-ri, Billen jatorrizko koadernoak eta marrazkiak kontu handi-handiz erreproduzitu dituztelako. Eskerdun natzaio Jacky Klein-i, Thames & Hudson-en lan egiten zuenari, liburu hau editatzeko gonbidapena egin zidalako, eta esker on hori luzatzen diet, baita ere, Jackyren ondorengo Roger Thorp-i eta argitaletxeko kideei —Johanna Neurath, Ginny Liggit, Mark Ralph eta Maria Ranauro— liburu hau egiteko prozesua izugarri errazten laguntzeagatik.

Proiektu hau garrantzi handiko zeregina izan da, eta hala iraganaz gogoeta egiteko nola aurrera begiratzeko aukera eman dit. Zorretan nago nire familiarekin, Blake eta Andrei semeekin, haien laguntzagatik, eta, bereziki, Billekin, haren ikuspegi sakonak bizitzak aberastu baitizkigu. Eta, azkenik, biziki eskertzen diot amari, Lucy Perov-i, Norberaren Ezagutzaren santutegian kandelak betierean piztu beharra erakutsi izana.

[Itzultzailea: Jon Muñoz.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Chuang Tzu (399–295 K.a.). [itzuli]

SARRERA. PENTSAMENDUA, GOGOETA, SINESMENA

JOHN G. HANHARDT; KIRA PEROV-EK EDITATUA

**Pertzepzioaren ateak garbi baleude, orduan, den bezalakoa agertuko
litzaioke gizonari den-dena, infinitua.**

—William Blake, hemen aipatua: Bill Viola, koadernoak, 1979

Irudimena, infinituarekiko lotura gisa.

—Bill Viola, idatziak, orri solteak, ca. 1976

[...] begiratu besterik ez duzu egin behar. Eta horixe egin genuen.

—Kira Perov, 2008

Irudi mugikorrek gaur egungo artean artista-baliabide gisa duen nagusitasunak historia luzea du, XIX. mende bukaeran zinema garatzearekin hasi eta XX. mendearen erdialdean jarraitu baitzuen, bideoaren baliabide elektronikoaren hazkundearekin. Gaur egun, ikus-entzunezkoen arteek, interneten eta askotariko plataforma digitalen bitartez, eragina dute irudi mugikorraren sormenean eta banaketan. Museoak, galeriak, nazioarteko arte-azokak eta bildumagileak aintzat hartzen ari dira bai historia luze hori eta bai bideoa arte garaikidearen formatzat tankeratu zuten artista nagusiak. Bideora eta telebistara lehenik jo zuten artista aitzindariak artean, inork ez zuen izan Nam June Paik (1932–2006) korearrak baino itzal handiagorik, haren idatziek eta irakaspenek, bideo-zinta multzo harrigarriak, eskulturek, instalazioek eta telebista-produkzioek izugarritzko eragina izan baitzuten. Ikus-entzunezko teknologia berriek XX. mende bukaerako eta gaur egungo artearen historian izan duten hazkundeak irudi mugikorraren presentzia zabaltzeko aukerak eskaini zizkien Paiken eredu goiztiarrak inspiratutako artista-belaunaldiei. Paik inspirazio iturritzat izan zuten artista-belaunaldientzat, teknologia berrien hazkuntzak aukera ematen zuen mugimendudun irudiak XX. mende amaierako eta gaur egungo artearen historian izan zuten presentzia zabaltzeko.

Bill Viola da Nam June Paiken ondorengo belaunaldiko artista nagusia. Haren lan multzo anbiziotsu eta eredugarriak inguratzen gaituen munduaren gainean dugun ulermena zabaltzeko bide gisa esploratzen du mugimendudun irudia. Viola mundu osoko artearen, kulturaren eta erlijioen historian inspiratu izan da, gure bizitzaren eta ingurunearen edertasuna, misterioa eta espiritualtasuna goraiatzeko duen obra multzo indartsu bat sortzeko. Enkarguekin, atzera begirako erakusketekin eta bakarkako erakustaldiekin ohoratu izan dute, hamaika diru-laguntza eta sari jaso ditu, eta galeria nagusiak dira haren ordezkariak. Haren obra museo eta galeria pribatu gailenetan dago. Kira Perov,

Violaren emaztea eta laguntzaile artistikoa, izan da zuzendaria haren artelanak gauzatzerakoan —asko eta asko eskala txit handikoak—, eta produzitu diren erakusketa eta katalogo ugarien ekoizpena gidatu du. Perov Australian jaio zen, eta 1978an New Yorken elkartu zen Violarekin, hura Melbourneko La Trobe Unibertsitatera bere obra erakustera gonbidatu eta handik urtebetera. Harrezkero, elkarrekin bidaiatu eta lan egin dute. Violak ezin izango zuen berak lortutakoa erdietsi Kiroven laguntza eta sormen-ekarpena gabe. Arte garaikideko bikote bikainenetako bat da.

Monografia hau Violaren lorpen artistiko paregabe eta bereizgarriaren aitorpen bat da: alde batetik, pertzepzioaren fenomenologiaren esplorazio bat gorpuzten du, eta, bestetik, giza izatearenganako sentiberatasun eta enpatia sen handia adierazten du. Haren koadernoetan islatuta dago hori, Violaren sormen-pentsaera gehiena bezala. Aipa nezake, adibidez, Rumi, XIII. mendeko poeta, teologo eta mistiko sufiaz Violak egiten duen aipamena: “BERE BAITARA BEGIRATZEN DUEN HAREN ZERBITZARIA NAUZU”¹. Norberaren aztertze aktibo hori da Violaren lorpena bereizten duena, besteen bizitzekiko erantzukizunaren eta haiek aintzat hartzearen dimentsio etikoarekin batera.

Nire gogoetek narrazio-hari bati jarraitzen diote; Violaren artegintzari atzera begiratu nionean, artistarekin elkarriketak izan, haren koadernoak berrirakurri eta haren pieza oraintsukoenak ikusi nituenean hasi zen hori tankera hartzen. Konturatu nintzen bazegoela pentsamenduaren eta haren azpian zetzan espiritualtasunaren jarraitasun bat, mugimendudun irudiaren lanketa ikuspegia blaitzen eta tankeratzen zuena. “Presence and Absence: Vision and the Invisible in the Media Age” testuan, Ryokan-en (1758–1831) aipamena egiten du Violak; *Zen* poeta hura aberastasunean jaio baina bizimodu hura utzi eta monasterio batera aldatu zen, eta, gerora, leku menditsu batera erretiratu eta han txabola batean bakarrik bizi izan zen hogeita hamabost urtez. Hark isolamenduan idatzitako poemen gaineko gogoetan, Violak hau dio: “olerki horien zerarik bereziena, eta behar bezala aintzat hartu ez dena, da inspirazioa eta ekintza, pertzepzioa eta gogoeta bat direla”². Bizitza sentSORIALA nahiz esperientzia elkarri estu lotuta irudikatzen du Violaren arteak. Haren arteari darion indarra iruditeria figuratibo sotil baina ikusgarri baten bidez azaleratzen da, zeinak Violaren inguruan existitzen den guztia hartzen baitu bere baitan: haren etxe, egunkari pertsonal (haren koadernoak) eta liburutegitik hasi eta kanpoaldeko naturaraino.

Argi dago niretzat Violaren azken kanal bakarreko bideo-zintek eta instalazioek haren hasierako obra dakartela gogora, munduaren ikuspen berriak sortzen dituen elkarren arteko interakzio etengabearen. Agertuz doan prozesu bat finkatzen du Violak bere artelanean, ikuslea mugimendudun irudiarekin elkarriketatzen erakartzen duena. Bere liburutegi pertsonala osatu eta transzendentzian sineste bat gorpuzten duten poeta eta mistiko bisionarioak islatzen ditu Violaren arteak. Aldi berean, bere obrak presentzia nabarmena ematen dio denborari, eta XX. mendeko fikzioa eta poesia modernoa eraldatu zuen kontzientzia-jarioaren estilo literarioaren itxuraldatze-taktikak gogorarazten ditu. Violaren arteak ez du iragana irudikatzeko xederik; aitzitik, kanal bakarreko haren bideo-zintek eta instalazioek orainaldian bizi izandako bizitza irudikatzen dute.

Violarentzat garrantzitsuak diren hainbat kontu humanistiko eta teologikoren inguruan ardaztu dut saiakera hau, behin eta berriz agertzen baitira haren bideo eta instalazioetan. Egitura lineal bati jarraitu baino, haren obraren azterketan zehar espiralean ibiltzeko moduan antolatu dut saiakera hau, haren hasierako bideoak haren oraintsuenekoen artera ekarrita, eta behin eta berriz itzulita —Violak berak

egiten duen bezala— ideia giltzarri batzuetara. Horien artean daude giza gorputza, espiritualtasuna eta transzendentzia; naturako indarrak eta zikloak, jaiotza, bizitza, heriotza eta oroimena; eta, modu orokorragoan, Violak ideia horiek etengabe erabiltzeko modua, bideoak berak bitarteko gisa duen potentziala lantzeko. Liburuko koda *Martiriak (lurra, airea, sua, ura)* [*Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, 2014] artelanari eskainia dago; Londresko St. Paul katedralak enkargatutako lan horrek martiriak bere sinesmenaren sendotasunaren bitartez lortutako erredentzioa ikertzen du, eta Violaren beraren sinesmenaren estetika apartaren erredentzio-indarra gogorarazten digu.

Pentsamendua, gogoeta eta sinesmena berriz aipatuko ditudan hitzak dira, historian eta belaunaldietan zehar mintzatuko den estetika bat lantzeko artistaren nahia ikertzerakoan. Pentsatzeko eta ikusteko aurretikako moduak berreskuratzeari dagokio “pentsamendua”, artistak Berpizkundeko artean, Paleolitikoko haitzuloetako pinturetan, mistizismo kristauan eta islamikoan, eta Asiako poesian eta filosofian zehar egindako ikerketaren gidaritzapean. Prozesu hau “gogoeta”ren baitan kokatuta dago, norberaren gogoeta eta irekitasun espirituala gorpuzten duen arte-sorkuntzan, alegia. “Sinesmenak” biei eusten die, “pentsamenduari” eta “gogoetari”; horrela, sinesten dugunaren indar teologikoa adierazteko modu bat bilatzen du artistak. Garbi geratu zait nola egituratzen duen pentsamendu, gogoeta eta sinesmen prozesu horrek Violak artista gisa egin zuen agerraldia. Berarekin hizketan, gogoeta hau egin zuen: ibaiak historiaren jarioa eta jarraitutasuna adierazten du. Jakinduria, hark aditzera eman zidanez, “isurian doan ura” bezalakoa zen, “korronte nagusira jauzi egiten dugu eta harekin batera goaz”. Violak metafora bidez adierazten du ibaia dela “aurrera garamatzen bizi-indarra, baina ez dakigu nora [...] prozesu honen misterioa[гатik]”³.

Soinua funtsezko elementua da Violaren instalazioetan eta kanal bakarreko bideo-zintetan. Musika-tresnak eta konposizio-estrategiak asmatzea hasieratik izan zen Viola bideoartista gisa agertu izana tankeratu zuen arte-sormen prozesuaren adibide bat. Soinua sortzeko eta konposatzeko teknika berriak eta musika-tresnetarako baliabideak garatzea David Tudor (1926–1996) estatubatuar piano-jotzaile eta konposatzailearen lanaren funtsezko zati bat izan zen, eta horrek Violaren soinu eta bideoartista lana bera tankeratu eta inspiratu zuen. 1973an, Sirakusako Unibertsitatean ikasten ari zela, Violak Tudoren *Baso tropikala IV* (*Rainforest IV*) soinu-instalazio sonatuan parte hartu zuen Sirakusako Everson Museum of Art-en, New York estatuan. John Cagerekin batera, Tudorek funtsezko zeregina izan zuen musikaren ideia zabaltzen, audioa bere dimentsio guztietan esploratuz. Hona zer izan zen *Baso tropikala IV* instalazioan lan egin izanaren esperientzia Violarentzat: “ziur asko, izan dudan esperientziarik bikainena, nire begi-belarriak hotsaren mundu ikusezinera irekitzearen aldetik”⁴. Chocorua '73-n, New Hampshire-n, garatutako Tudoren performanceak/instalazioak eskuz egindako audio-ekipo multzo handi bat zuen, sintetizadoreak eta audio-analizagailuak, batetik, transmisoreak eta transduktoreak, bestetik, mahai eta objektu zintzilikatuen artean mugitzen ziren gizabanakoek manipulatzeko zituztenak. Performancea hedatu eta garatu egiten zen, seinale-konbinazioek transduktoreen eta objektu haien gainalde bibratzaileen interakziotik ateratako soinu-“baso” bat sortu ahala. Graduatu ondoren, Viola biran joan zen *Baso tropikala IV* instalazioarekin, eta askotan aritu zen bere soinu-lanekin, Festival d'Automne-en, Paris, eta *Für Augen und Ohren*-en, Akademie der Kunst, Berlinen. Kawaji Onsen-en, Japonian, soinu-ingurune bat sortu zuen mendialdeko ibai-uberka batean Fujiko Nakaya japoniar artistak egindako laino-eskulturarako. *Baso tropikala IV* eredu bihurtu zen Violak bideoa nola birlandu zuen sumatzeko, soinua eta irudia grabatzeko eta manipulatzeko ikusmen- eta entzumen-tresna gisa. Garrantzitsua da *Baso tropikala IV* gogoratzea ez bakarrik Violak bideoarekiko zuen hasierako

konpromisoan izan zuen inpaktuagatik, baita ere Violak gerora musikarekin eginiko lanagatik ere, besteak beste, Edgar Varèse frantses konpositorearekin (Violaren [*Basamortuak*, 1994]); Trent Reznor-ekin, Nine Inch Nails estatubatuar rock talde industrialekoarekin (Reznoren *Fragility Tour* v2.0, 2000, birarako); eta Richard Wagnerekin (Violaren lau orduko bideoa, *Tristan und Isolde*, 2004–05, operarako). Violak musika klasikoan eta modernoan zuen interesak Kira Peroven eragina jaso zuen hasieran, eta, Peter Sellars Wagneren produkzioaren zuzendariarena, gero.

Violak ibaia erabiltzen zuen denboraren, historiaren eta esperientziaren jario etengabea bistartzeko; metafora hori zabaldu egin zen berak “zurrumbiloetako ur geldia” deitzen ziona esploratzeko, hala izendatzen baitzituen erlijio eta kultura joera nagusietatik kanpoko ibaiadarrak eta mugimenduak. Hori argi eta garbi gelditzen da haren Koadernoetan, Proiektu-liburuetan eta Lan-liburuetan; unibertsitateko lehenengo urteetan hasi zituen horiek, eta gaur egun ere haiek betetzen segitzen du diagrama teknikoekin eta orobat era askotako pentsalari eta artisten aipamenekin, ikus-entzunezkoen bitartekoak eskaintzen dituen posibilitateei Violak duen begiratzeko modua argi eta garbi tankeratu duten haiekin, alegia. Violaren idatziak funtsezkoak dira haren sormen-prozesuan eta estetikarekin eta historiarekin duen konpromiso intelektualean.

Haren idatzien bitartez, jarraitu dezakegu nola tratatzen duen Violak, beranduko lan batzuetan, ibaia eta ura adimenaren eta gogo-aldartearen metafora bisualtzat hartzen dituen kontzeptua, hala nola *Lo daudenak* (*The Sleepers*, 1992), *Bidegurutzea* (*The Crossing*, 1996) eta *Bost aingeru milurterako* (*Five Angels for the Millennium*, 2001). Violaren idazkera arretatsu eta zehatzaren bidez emandako erreferentzien eta ideien mapa bat eskaintzen dute koadernoek. Marrazkiek eta planoek erakusten dute nola zertzen eta tankeratzen diren artelan jakin batzuen forma eta eduki bisuala. 1970eko urteetan bereziki, soinu-eskulturen marrazki ederrak sortzeari eman zitzaion batik bat Viola, eta haietariko batzuk, hala nola *Pasilloko nodoak* (*Hallway Nodes*, 1973), eta *Bertute misterioitsua* (*The Mysterious Virtue*, 1974), beranduago produzitu eta eman ziren jendaurrean.

Koadernoetako orrialdeetan zehar, aise segi daiteke zer-nolako interesa duen Violak familiako eta haurtzaroko oroitzapenen bitartez adierazten den tradizioan eta bizitzaren jarraitasunean. Violak maiz kontatzen du Ise-ko (Japonia) santutegi bikainaren historia, zeina antzinako jarraibide zehatzen arabera berreraikitzen baita hogeitau urtean behin, aldameneko leku batean, meditazio, berritze eta gordetze prozesu jarraitu baten baitan. Tradizioa arte-molde eta oroitzapen sakratu bat gordetzeko nahiz tankeratzeko bitartekotzat duen ikuspegia ondo islatzen du Iseko santutegi biziak. Santutegiaren hilezkortasuna haren etengabeko berreraikitzean datza, ibaia bere isuri jarraituaren indarrean bizi den bezalaxe. Violarentzat, aldaketak berak ematen dio bere jarraitutasuna denborari.

Violak bere artean gorputzaren esperientzia aditzera emateko eta barne sentimenduak adierazteko duen interesa munduko erlijioak eta haien testu espiritualak ikertu izanetik datorkio. Aldi berean, barne sentimendu espiritual eta narrazio teologiko horiek bisualki aditzera emateko eta adierazteko munduko arteak sortutako tradizio ugariak liluratuta zeukaten Viola. Denboraren gauzatzea eta arte eta historiako irudien tratamendua *Agurra* (*The Greeting*) bezalako instalazioetan nabarmendu zen lehendabizikoz. Pieza horretan, benetako denboran 45 segundo irauten duen ekintza bat taularatzen du, baina 10 minutu baino gehiagoz hedatzen du. *Agurra* Pontormoren *Ikustaldia* (1528–29) margolan manieristan inspiratuta dago; Violak arte-liburu batean erreproduzitua ikusi eta ezin izan zuen burutik kendu.

1995ean sortu zuen *Violak Agurra*; Veneziako 46. Bienalerako AEBko Pabiloirako bost instalazio berrietako bat zen. Antzezleak elkar besarkatzeko mugitu ahala, haien emozioak zabaldu egiten dira denboran zehar, haien keinu eta mugimenduak gradualki agertzen diren neurrian. Lorpen estetiko historikoez eta munduko kultura eta ideiez *Violak* eginiko gogoetaren adibide goiztiar bat da *Agurra*, eta ezaugarri ugari uztartzen ditu aldi berean: piktoria da konposizioan, eskulturala irudiei egiten dien tratamenduan, eta zinematografikoa haren presentzian.

Interesgarria da jarraitzea nola sortzen duen *Violak* obra espazioari erantzunez edo nola kokatzen dituen instalazioak ingurune desberdinetan. Bi kasutan, obraren esperientzia bisual sakonaren hala konplexutasuna nola gardentasuna nabarmentzen ditu artistaren ikuspegiak. *Violak* oreka bat lortzen du obraren estetikaren eta erakusketa-espazioaren eskari formalen artean; instalazioak oihartzun berri bat hartzen du espazioaren barruan eta obrak eraldatu egiten du espazioa. Lehenengo kasua 1986an gertatu zen, *San Joan Gurutzekoarentzat gela* (*Room for St. John of the Cross*, 1983) eta *Etxe huts batean atea jotzeko arrazoiak* (*Reasons for Knocking at an Empty House*, 1982) Frantzia erakutsi zirenean, La Chartreuse-n, Villeneuve-lez-Avignon-en. Beste adibide batzuk dira *Bidegurutzea*, 1996an Parisko Saint-Louis de la Salpêtrière-ko kaperarako sortua; *Mezularia* (*The Messenger*) instalazioa, urte berean Durhamgo katedralean, Ingalaterran; eta *Bost aingeru milurterako* piezaren bertsio handitu bat Alemaniako Gasometer Oberhausen-erako, 2003an; eta *Martiriak* (*Martyrs*) St. Paul katedralean, 2014an. Arte arduradun gisa betetzen zuen zeregin ezin baliotsuagoan, Perovek ekarpen bereziki garrantzitsua egin du obrak lekuekin sentiberatasunez kidetzerakoan. Leku bakoitzak kontakizun desberdin bat kontatzen du eta une desberdin bat markatzen du *Violaren* ibilbidean.

Artearen ideal humanistikoek dimentsio berri bat hartzen dute *Violaren* bideoartean: aintzat hartzen ditu munduko erlijio handiekin eta arte-forma eta kultura-jarduera tradizioletan adierazita dagoen humanismo sakonarekin lotura estua duten arte bisualaren eta musikaren tradizioak. Gizadiarentzat itxaropena eta herriaren berezko ontasunean sineste bat aditzera ematen du *Violaren* arteak, eta sineste hori giza irudimenaren tarte historikoan adierazita ikusten du berak, Lascaux-eko (Frantzia) haitzuloetatik italiar Berpizkundeko katedraletaraino.

Denboraren ikerketa honetara eta espiritualtasunez blaitutako estetika batera *Viola* nola iritsi zen XX. mende bukaerako artearen kontakizunik handienetako bat da. Bideoarenganako haren interesarekin eta gorputzaren fenomenologian oinarrituriko arte-jardunarekin hasi zen; fenomenologia hori mugitu egin zen pertzepzioaren eta errepresentazioaren ekintzatik denboraltasuna gogoratzerraino, denboraltasuna “gorputza” gorpuztek baliabide gisa ulertuta. *Violaren* iruditeria mugikorra mistizismoan oinarrituta dago, eta estrategia horrek Pierre Hadot frantses filosofoaren “gogo-jardunak” gogorarazten ditu. Hau idatzi zuen Hadotek: “Oraingo uneari arreta jartzeak kontzientzia-kosmikora iristea ahalbidetzen digu, une bakoitzaren balio infinituari erne egonarazi eta bizitzaren une bakoitza *kosmosaren* lege unibertsalaren ikuspuntutik onarrarazten gaituelako”⁵. Une bakoitzean ipiniz arreta, *Violak* estetika bat azera ematen du, zeinaren xedez nahi baitu igo “gizabanakoa bizi-baldintza aizun batetik — oharkabetasunak ilundua eta kezkak estutua egotetik— bizi-egoera benetako batera; bertan iritsiko du bere buruaren kontzientzia, munduaren ikuspegi zehatz bat, barne bakea eta askatasuna”⁶.

Bere artearen gogo-jardunen bitartez, *Violak* boladak igaro izan ditu monje budistekin, munduan zehar bidaiatu du, eta, batez ere, interes handi-handia izan du Rumi poetarengan eta Seyyed Hossein Nasr

adituaren mistizismo islamikoari buruzko idatzi zabaletan. Violaren 2002ko Proiektu- Liburuko Nasren aipamen batek honela dio: “Objektu materialak konkretua denarekin eta kontzeptu mentalak abstraktua denarekin identifikatzeak, plano fisikoan bertan formak materiarekiko duen garrantzia suntsitzea ekarri du, bai eta gorpuztasunak eta korporaltasunak jakintza-iturri gisa duten garrantzia ezereztu ere”⁷. Baieztapen horrek adierazten du Violak errepresentazioari buruzko tradizio eta diskurtso klasikoetan jarria duela arreta, modernitateak —psikoanalisian murgilduz— eta postmodernismoak —estrategia autoerreferentzialak azpimarratuz— arteaz gogoeta egiteko erari atxikia egoteari baino. Nasren tradizio klasikoaren barruan aurkitzen ditu Violak gure garaian oraindik ere garrantzia duten misterioak, haien urgentzia eta anbiguotasun osoan ezagutzera eman nahi dituenak.

[Itzultzailea: Jon Muñoz.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Rumi, hemen aipatua: Bill Violak, Koadernoko sarrera, 1977ko martxoa. [itzuli]
2. (Koadernoa, 1977ko martxoak 2–1978ko urtarrilak 29), liburu honetan erreproduzitua (okerreko dataekin): Robert Violette eta Bill Viola (arg.), *Bill Viola, Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994*, Londres: Thames & Hudson Anthony d’Offay Gallery-rekin batera, 1995, 27. or.; jatorrizkoan letra larri. [itzuli]
2. Bill Viola, “Presence and Absence: Vision and the Invisible in the Media Age,” Tanner Lecture on Human Values, The University of Utah, 2007ko martxoak 7, transkripzioa, 21. or. [itzuli]
3. Bill Viola, egileak eginiko elkarriketa, Long Beach, Kalifornia, 2013ko abuztuak 9. [itzuli]
4. Bill Viola, hemen: *Bill Viola: Going Forth By Day*, erakusketako katalogoa, Berlin eta New York: Deutsche Bank eta The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2002, 100. or. [itzuli]
5. Pierre Hadot, *Philosophy as a Way of Life: Spiritual Exercises from Socrates to Foucault*, arg. Arnold I. Davidson, itzulp. Michael Chase, Oxford: Blackwell, 1995, 85. or.; jatorrizkoan azpimarratua. [itzuli]
6. *Ibid.*, 83. or. [itzuli]
7. S. H. Nasr, “Traditional Art as a Fountain of Knowledge and Grace”, hemen: *Knowledge and the Sacred*, Albany, New York: State University of New York Press, 1989, 262. or. [itzuli]

LEHENENGO KAPITULUA.

BIDEOAREN AURKIKUNTZA

JOHN G. HANHARDT; KIRA PEROV-EK EDITATUA

Nork bere burua nola antolatzen duen, huraxe da mundu osoaren forma.—Dogen Zen maisua, Bill Violaren testuan aipatua “Peter Campus: Image and Self”, 2010

Bere iruditerian, Violak emozioetatik, bere baitako leku katalitiko eta gogoetatsu batetik edaten du. Haren obra arte garaikide gehienetik bereizten da, eta edertasunaren idealekin konprometituta dago, arte-jarduera kontzeptual post-Duchamptarraren estrategietatik aldentzen den neurrian; horiek, artegintza garaikidean ez ezik, arte akademikoaren historian, kritikarien idazketan, eta arte arduradunen praktikan ere gailendu dira.

Violaren artearen eta haren eraginen ibilbidea marrazteko, Stan Brakhage-k 1961 eta 1964 artean egindako film batekin hasiko naiz: *Txakurra Izarra Gizona* (*Dog Star Man*). Filmen arte arduraduna eta horietan aditua naizenez, liluratuta naukate filmaren eta bideoartearen arteko loturek eta desberdintasunek. Oso artista gutxi dago anbizioz eta irudimen-eskalaz Violaren parekorik. Stan Brakhage, haren garaiko filmegilerik garrantzitsuenetako bat, izan zen artista horietako bat. P. Adams Sitney film-historialariak mitogintza-lan baten gisara deskribatu izan du *Txakurra Izarra Gizona*; poeta erromantikoen ondorengo gisa eta Estatu Batuetako literaturaren naturara itzultze transzendental bezala ikusten du filma. Charles Olson-en poetika modernista eta hizkuntzaren erabilera figuratiboarekiko haustura erabatekoa aipatzen ditu Brakhagek bere idatzietan. *Txakurra Izarra Gizona* interpretazioari zabalik dago, baina, Fred Camper film-adituak filmaren *Atarikoaz* (*Prelude*) idatzi zuen bezala, “Filmaren hasiera da, ameslariaren [...] ametsaren eta pertzepzioaren hasiera: unibertsoaren hasiera da”¹. Bere osoan ikusita, Brakhageren *Txakurra Izarra Gizona* filmak zerikusia du Violaren ikuspegi kosmikoarekin. Brakhage zeluloidean zuzenean urratutako abstrakzioek, bai eta objektibo anamorfikoak, *trackinga* eta motel eta azkar mugitutako eskuzko kamera erabili izanak zinema klasikoaren kodeetatik askatu zuten filma. Bideoaren propietateei Violak emandako hasierako tratamenduan du horrek isla, artistak areago bultzatzen baitzuen bideoaren baliabidea bera, bideo-tresna berarengana biratu zuenean, *Zinta I* (*Tape I*, 1972) bere lehen bideolanetako batean, adibidez. Honela deskribatzen du Violak *Zinta I* bideoaren prozesua:

Norberari begira-begira egoteko saio bat. Kamera batek ispilu batean islatua ikusten du bere burua, eta grabatzen duen irudia zuzenean ondoko monitore batean agertzen da; gizon bat gelan sartzen da. Ispiluaren aurrean eseri, ikuspen-lerroa hautsi, eta, hala, autoerretratu baten

subjektu eta objektu bihurtzen da. Objektiboari begira-begira geratzen zaio: ikusle ikusezinarengan begia tinko ipinia du eta kontzentrazioa erabat fokatua. Hots mehe eta zoli bat entzuten da, kameraren mikrofonoak bere bozgailuarekiko duen behe mailako feedback bat. Gizona luzaroan daukagu guri begira. Bat-batean, abisatu gabe, garrasi ozen eta bortitz bat botatzen du. Gero, altxatu, eta eskuarekin fisikoki gelditzen du grabagailuko zinta; irudi eta soinuaren eten bortitz bat sortzen du, pantaila elurretan murgiltzen duena².

Migrazioa (*Migration*, 1976) lan dotore eta iradokitzailean, Violak bideoaren baliabidearen propietate optikoekin jokatzeko forma mugikor batzuk hedatzen ari direla ikusten dugu, eta eszena bat agertzen dute; bertan, artista, irudira sarturik, mahai batera esertzen da. Mahai gainean natura hil bat antolatu da: zereal-kaxa bat, fruta eta katilu bete ur. Gong baten joaldi erregularrak denboraren igarotzea markatzen du. Kamerak kanila bat enfokatzen du, eta handik ateratako ura katiluan isurtzen da, tantaz tanta.

Pixkanaka-pixkanaka isurtzen ari diren ur-tantek pantaila bete, eta artistaren isla agertzen dute lehen planoan. Ur-tantaren itxuran ageri den aurpegiaren azken irudiak abiapuntura darama obra, bideoaren sistema elektronikoak grabatzen duena eraldatzen duen era berean prozesatzen baitu uraren isla naturalak irudia. *Migrazioa* obrari buruzko idatzi batean, Violak hau ohartarazten du: pieza “ur-tantaren propietate optikoen ikertze baten gisara garatzen da, berarengan erakutsirik gizabanakoaren irudi bat eta gizonak edo emakumeak beren barnean daukaten munduaren izate iragankorraren zantzu bat”³. Teknologiaren eta naturaren, prozesuaren eta denboraren arteko sormen-elkarriketa hori Violaren bideo-zinten eta instalazioen elementu giltzarri bihurtzen da. *Zinta I, Migrazioa* eta *Zugatik ari da negarrez* (*He Weeps for You*, 1976) instalazioan Violak egiten duen mugimendudun irudiaren esplorazioak lekuaren transzendentzia bat transmititzen du eta, orobat, kamera eta giza begia barnetik esploratzearen esperientzia bat ere bai, esperientziaren transmititzaile gisa eta geure buruenganako eta inguratzen gaituen munduarenganako leiho gisa ulerturik kamera zein giza begia.

Artelanen sekuentzia honek erakusten du, baita ere, nola artistak sormen-bide bati jarraitzen dion kanal bakarreko bere bideo-zintetan zehar *Zugatik ari da negarrez* instalazioko zirkuitu itxiraino; izan ere, lan horretan materia-partikula, Migrazioa bideo-zintan ikusitako ur-tanta, espazioan eta pantailan denbora errealean ikusarazten den gertaera bat da.

Handik hiru urtera, Violak *Chott el-Djerid (Argizko eta berozko erretratu bat)* [*Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, 1979] produzitu zuen. Naturari buruzko gogoeta sakon bat zen, mundu naturalaren eta haren adierazpen-indarraren kontenplazio bat; izan ere, Brakhagerearen antz gehiena duen Violaren obra da. Hau idatzi zuen Violak, Saharan zegoela: “hutsa arakatzen egon, hari begira, ezin duzu hori baizik egin. Han zaudela, ahalegin bizian ari zara urrunago begiratzeko, harago ikusteko, forma eta silueta ezagunak bereizteko. Azkenean konturatzen zara zu zeu zarela hutsa. Zure buruarentzako ispilu erraldoi bat bezalakoa da”⁴. 2008–09an, Erromako Palazzo delle Esposizioni-n Kira Perov arte arduradun izan zuen “Bill Viola: Visioni interiori” erakusketarako katalogoan, Perovek berak Violaren ikuspegiaren interpretazio argigarri bat eskaintzen du:

Beraz, nola agerrarazten ditu Billek bere barne-ikuspenak, gudan hain erantzun konplexuak eragiten dituzten ikuspenak? Nola sortzen ditu guretzat horren bizileku errazak diren ingurune horiek? Ez ziren horiek izan obra lehen aldiz esperimentatu nuenean gogora etorri zitzaizkidan

lehenengo galderak, baina Billek eta nik elkarrekin bidaiatzea erabaki genuenetik, erantzunaren parte izateko pribilegioa izan dut azken hiru hamarkadetan. Ikasi dut ez dagoela trikimailurik, ez eskujokorik —irudi guztiak errealitatetik eratorriak dira: su erreala, ur erreala, ekaitz errealak, uholde errealak—. Bill lehentxeago konturatua zen galderarik interesgarrienak norberaren aurre-aurrean egoten direla, mundu gizatiarretan nahiz ez-gizatiarretan daude: begiratu besterik ez duzu egin behar. Eta horixe egin genuen⁵.

Violaren lanean norberak sentitzen duenaren bereizgarri batez ari da Perov: “errealitasun poetiko”aren sentipena, “errealitatetik eratorria” eta, hala ere, errealitatea bera baino gehiago den gertaera bat ikustearen kalitate txundigarria.

Mugimendudun irudiaren mugez esplorazioan, pertzepzio sentsoriala zabaltzen eta komentatzen duten harraldi eta metaforen katalogo birtual bat sortzen du Violak. *Igarotzea* (*The Passing*, 1991) bideo-zintak irudimen handiz asmatutako paisaia batean zehar jaiotza eta bizitza eta amets egoerak modu iradokitzailean bisualizatzen ditu, eta lotura estua du *Ez dakit zeren antza duan* (*I Do Not Know What It Is I Am Like*, 1986) epikoarekin. 89 minutuko bideo-zinta hori bideoartista izateari buruzko Violaren gogoeta da; natura eta bizitzaren eta heriotzaren zikloak zentzumenen bidez atzemateari buruzko bideo-saiakera indartsu bat sortzen du lan horretan. Denborari, paisaiari eta izaki bizi guztiei buruzko amets-irudi mugikorren katalogo estasizko bat bihurtzen da. Mugagabeko ikastearen eta meditazioaren bilaketa espiritual global baten gisa ikusten du Violak bere artea, bai eta *Ez dakit zeren antza duan* obran eta paisaiak eta kulturak duten lekua ere. “Animalia-kontzientzia”ren bizitzaren bereganatze bat da, hori baitzen obraren behin-behineko izenburua. Violaren *Barne-pasabidea* (*Inner Passage*, 2013) oraintsuko obrak garunera eta haren baitako oroitzapenetara eta esperientzietara mugitzen du paisaian zeharreko giza ibilera, giza pertzepzioaren presentzia agertu ahala atzemanaz.

Violaren azken artelanek sentimenduaren giza adierazpena ikertzen dute, sentimendu horren kausa ikusten ez bada ere. Ez ditu editatzen bere lanak kausa eta efektuzko narrazio logiko bat sortzeko edo ikuslearen aldarte jakin bat manipulatzeko. Horren ordez, obra oso bat sortzeko elkarri lotuta dauden mugimendu grabatuz osatuta daude haren bideo-zintak, konposizio musikal bat bezala. Harraldi indibidualak, konposizioaren intentsitateak, mugimenduaren tratamenduak, hedatuz doan eszena bat sortzeak eta beste espazio irudimenezko eta narraziorik gabeko batera irekitze ustekabekoak ematen diote indarra.

1969an Sirakusako Unibertsitatean lehenengo ikasturtean sartu izana hazitoki goiztiar eta hezigarria suertatu zitzaion Violari artista gisa garatzeko. Publizitatea ikasteko asmoa zuen, hura karrera ona izango baitzuen haren aitaren ustez. Aspergarria iruditzen zitzaion, ordea, eta unibertsitateak garatu berria zuen arte-programaren berri izan zuen: “Ikasketa esperimentalak”. Estatu Batuetako giro akademikoaren garai hartako irekitasuna programan islatuta zegoen, eta Violari erronkaria, malgua, ez-konbentzionala eta ez-dogmatikoa iruditzen zitzaion. Jack Nelson irakaslea zen programaren zuzendaria, eta Violaren hitzetan “arnegatzaile” bat zen, “ezagutu dudana pertsonarik interesgarriena”⁶.

Bere estudioa sortu ondoren, Nelsonek bideo-kamerak eta ekipoak eskatu zizkion unibertsitateari, eta azkenean Synapse Video Center bihurtuko zena finkatu zuen, ikus-entzunezkoen baliabideen zentro garrantzitsu eta goiztiar bat, ikasleek osatua eta antolatua. Synapsek aurkikuntza-prozesua piztu zuen

Violarengan, bideo-tresneria erabiltzeko leku bat eman baitzion. Han sortu zituen *Zikloak* (*Cycles*, 1973) eta *Maila* (*Level*, 1973) bezalako lan goiztiarrak. Synapsen arte-ikaskide batzuen adiskide egin zen, eta haietariko askok funtsezko zeregina izan zuten ikus-entzunezkoen alor sortu berrian.

Horietako bat David Ross zen, Estatu Batuetako bideoarteko lehenengo arte arduradun bihurtuko zena, Sirakusako Everson Museum of Art-en. James Harithas museoan berritzaile gogoangarriaren zuzendaritzapean, Everson Museum-en eskutik Nam June Paik, Juan Downey eta Peter Campus bezalako artistak munduari erakusteko aukera izan zuen Rossek. Everson Museumen egin zuen Violak bere lehen banakako erakusketa, 1973an. Haren ondoren, bere bideoen eta instalazioen erakusketa bat egin zuen New Yorkeko The Kitchen-en, 1974an. Geroago, 1997an, hiri horretako Whitney Museum-go zuzendari gisa, Rossek Violaren obraren hogeita bost urteko ikuspegi orokor bat antolatu zuen, nazioarteko bost egoitzatara bidaiatuko zuena.

Rossen bitartez, Violak Gene Youngblood ezagutu zuen eta haren *Expanded Cinema* (1970) liburua irakurri. “Halako batean”, gogoan du Violak, “helburu bat genuen. Han geunden gauzak agertzen hasi zirenean”⁷. Youngblooden *Expanded Cinemak* diskurtso ireki baten gisara deskribatzen zituen filma eta bideoa, sormenezko esplorazioaren laborategi baten gisara. Liburuak artetileen hurrengo belaunaldiarentzat oinarriak jarri zituen, eta eragin handi-handiko testua da oraindik ere XX. mende bukaerako mugimendudun irudiaren eraldaketan. Youngblooden liburuak arte-forma berri bat sortzen ari zen artista aitzindaritzat zuen Nam June Paik. 1974an, artista horrek banakako erakusketa bat egin zuen Everson Museumen, eta Violak emanaldian lan egin zuen; laguntzaile aritu zen landare eta telebistaz osatutako *Telebista-lorategia* (*TV Garden*, 1974) obra gogoangarrian. Viola eta Paiken arteko adiskidetasunak urtetan iraun zuen eta bideoaren ahalmena ulertzeko Violak zuen era baldintzatu zuen. Paikekin *Telebista-lorategia* lanean eta David Tudorekin *Baso tropikala IV* (*Rainforest IV*) instalazioetan lan egitearen esperientziak eman zion prestakuntzak bere ikerketa propioa egiteko oinarriak eman zizkion Violari. Baina Peter Campusen bideo-lanak izan ziren Violak bideoa tratatzeko moduan eragin nabarmenena izan zutenak. Artistari Everson Museumgo bere erakusketa (*Peter Campus*, 1974) instalatzen lagundu zionean ezagutu zuen Violak Campus. Haren lorpenek zirrara eragiten zioten, eta “nire heroia” deitzen zion⁸. Instalazio eta bideo-zinta sail bikain baten bidez erakutsi zuen Campusek nola tratatzen zuen berak espazioa eta zer-nolako interesa zuen kontzientzia eta zientzia kognitiboan. Violaren *Zinta I* zuri-beltzean filmatutako bideoak gogoeta egiten du bi monitoreren artean berak okupatzen duen espazio birtualaren baitan duen presentziaz. Lan hori Campusen *Ikuspen bikoitza* (*Double Vision*, 1971) —bi kameraren kokalekua eta espazioaren dislokazioa esploratzen duen lan giltzarria— instalazioarekin alboratuta ikusten badugu, aise igartzen da zer-nolako eragina izan zuen Campusek Violaren formakuntzan.

Garrantzitsua da arte-jarduerako aldaketa horiek 1960ko eta 1970eko urteetan gertatu ziren transformazio instituzional sakonen testuinguruan ikustea. Asaldura politiko eta sozial handiko garaia izan zen hura, kulturaren finantzazio publikoaren kultura hedatu eta giro akademikoan belaunaldi aldaketa ekarri zuena. Telebista-emanaldiek telebista publikoaren bitartez izan zuten transformazioa eta kable bidezko telebistaren eta sarbide publikoko telebistaren garapena garrantzitsua izan ziren bideo independentearen presentzia handiagotzeko. Telebistaz baliatzeko aukera berriek iragartzen zuten telebista komunikaziorako benetako baliabide bihurtzear zegoela, ez zela telebista-kate bateko emanaldi komertzialetarako bide bakarreko kanalerara mugatzen. Bideo independentearen barruan ikus-

entzunezko kolektibismo-formak agertu ziren, baliabideak partekatze eta politika gaiei buruzko elkarriketa publikoa zabaltzeko. Videofreex produkzio talde aitzindariak baliabide-gida gisa argitaratu zuen *The Spaghetti City Video Manual* (1973); horrek, alde batetik, banatuta zeuden bideo-zintei eskainitako sail bat aurkezten zuen, eta bestetik, bideo dokumental berritzaileen nahasketa eklektiko bat, honelako gaiekin: gerraren aurkako iritziak, gay eta lesbianen eskubideak eta beltzen askapena, besteak beste; horrekin batera, irudien prozesamenduan eta kontzeptualtasunean eta performanceetan oinarrituriko lanak. Generoak ez zeuden bata bestearengandik bereizita; aitzitik, posibilitate eta interes multzo baten gisara begiratzen zitzairen.

Prestakuntzako aro hari atzera begiratzen zaionean, ez da behar bezainbat azpimarratzen nolako aldaketa ekarri zuten arte-jardunaren oinarrietara lankidetzaren nozioak berak, Paul Goodman-en *communitasek*, Herbert Marcuse-ren askapen politikek eta Norman O. Brown-en idatzi psikoanalitikoek, benetako aldaketa posible zirudien garaian. Artearen alorra finantziazio publikoak elikatzen zuen gehienbat: maila federalean, National Endowment for the Arts-etik zetorren finantziazio hori, eta estatuen mailan, berriz, New York State Council on the Arts-etik, Estatu Batuetako arte-agentzia estatalik sendoenetik eta aberatsenetik, alegia. Erakunde pribatuek ere laguntza ematen zuten, hala nola Rockefeller Foundation-ek, bideoartearen finantzatzaile nagusiak, eta MacArthur Foundation-ek, zeinak diru-laguntzak ematen zituen nazio osoan ikus-entzunezkoen arte-zentroetako tresneria finantzatzeko. Tokiko artistek kudeatutako espazio alternatiboak sortu ziren, hala nola, Steina eta Woody Vasulka bideoartistek sortutako The Kitchen, eta laster, gune horiek produkzioa eta exhibizioa konbinatuko zituzten plataforma berri eta berritzaileei leku egin zieten. Telebistaren alorrean, sarbide publikoak beren programa propioak sortzeko baliabideez hornitu zituen komunitateak, eta New Yorkeko WNET —non Viola artista egoiliarra izan baitzen 1976tik 1981era— eta Bostongo WGBH telebista-kateetako “TV labs”ek bideoartisten eskuetan jarri zituzten telebista-estudioetako baliabideak.

Oso garrantzitsua da Violaren lorpena arte munduaren zati batera ez mugatzea; aitzitik, kultura globalaren artxibotik edaten du ideien eta arte jardunaren gainean egiten duen ikerketak, eta hala begiratu behar zaio. Formula kontzeptual batetik ihes egin nahiak eta artea ikuslearekiko elkarriketa humanistiko baten gisara imajinatzeak inspiratzen dute haren obra. Violaren artean kamerak berregokitutako eta artistak sortutako narratibak itxuraldatutako mundua ikusten dugu. Artista jakitun da bere bideoek film baten anbizio narratibo handia dutela, baina bereganatu eta transzenditu egiten du orobat aurrekari hori, bideoaren berehalakotasunaren eta grabatzeko eta irudia eraldatzeko baliabide gisa bideoak duen potentzialaren jakitun.

Bere iragana eta gurasoak atzean utzirik bideo-kultura agertu berrirantz hurbiltzen ari zela, Violak 1960ko azken urteetan aurkitu zuen munduak bere heziketan izan zuen eraginaren oroitzapenak zirrara egin zidan. David Tudor, Nam June Paik eta Peter Campus izan ziren, Violaren esanetan, “nigan eragin handiena izan zuten hiru pertsonak”². Bideoartistaren bizialdiko arte-proiektuaren funtsezko alderdi batzuk gorpuzten dituzte hiru artista horiek: teknologia eraldatzea, mugimendudun irudiak egiteko bide berri bat sendotzea eta gure inguruko mundua ikusteko bide berriak urratzea. Jarraitu beharreko bidea bideoa zela igarri zuen artista gazteak.

Violaren arreta erakarri zuen baliabide berria eta berriki eskuragarria zen neurrian, abangoardiako zinemaren eta musika berriaren testuinguru kulturalaren baitan erreparatu behar zaio bideoari, bai eta

1969an, Viola Sirakusako Unibertsitatean sartu zenean, isurtzen ari zen aldaketa politiko eta kulturalaren testuinguruan ere. Bideoaren malgutasunak eta mugimendudun irudiaren presentzia bizi eta berehalakoak erakarri egin zuen Viola. Berarentzat, denbora errealeko prozesu hori zen baliabidearen posibilitateak edatzeko giltzarria. Viola erakartzen zuena ez zen obra bukatu bat sortzeko bitarteko bat ezartzea, norabide askotan aldi berean zerbait eraikitzeko posibilitate infinituek baizik. Telebistako zirkuitu itxiarekin egin zituen esperimentuei esker ulertu zuen Violak nola manipula zezakeen espazioa, hala nola, *Kokalekua* (*Localization*, 1973) eta *Bankuko irudi bankua* (*Bank Image Bank*, 1974) lanetan; lehena “espazio bat beste baten barruan sartzeko ideari lotuta” zegoen¹⁰, eta bigarren lanean, berriz, ikusleak zeudeneko espazioaren geometria aldatzeko, zortzi zuzeneko bideo-kamera erabili ziren. *Usaimena* (*Olfaction*, 1976) instalazioarekin denbora linealaren nozioa aldatzen saiatu zen Viola, eta, horretarako, alde aurretik grabatutako bideoa zuzeneko kamerarekin konbinatu zuen iraganaren eta orainaldiaren arteko “nahasketa” bat sortzeko; kontzeptu hori alde aurretik ikertua zuen 1975ean Everson Museum egindako *Rain—Three Interlocking Systems* erakusketan. David Tudor eta Nam June Paik funtsezkoak dira Violaren estetika ulertzeko, eta David Ross haren adiskide eta ikaskideak eskainitako adiskidetasuna eta aukerak ezinbestekoak izan ziren bideoaren bitartekoak arte-forma gisa zituen posibilitateak imajinatzeko Violak izan zuen gaitasuna garatzeko.

Garrantzi handia du gogoratzek Paik performancearen eta musikaren bidetik heldu zela bideora. Wuppertal-ko, Alemania, Galerie Parnass-en 1963an egindako *Exposition of Music—Electronic Television* bakarkako bere lehen erakusketan, bitarteko interaktibo eta objektu eskultural bihurtu zuen telebista-aparailua. Paiketik entretenimenduko kanal komertzialen testuingurutik indarka atera zuen telebista, eta, telebista-baliabidearen transformazio kontzeptual bat eginez, arte-forma gisa berregin zuen. Tudor entzumenezko adierazpide berri bat sortzen ari zen une berean, Paiketik bitarteko ireki gisa ulertu zuen bideoa, halaber, eta aldaketan oinarritua, produkzio-sistema arauemaile eta itxi gisa baino gehiago.

Violaren hasierako bideo-zintak zuri-beltzean grabatuta zeuden, eta gehienak Synapsen produzituak, eta norberaren bilaketan eginiko sarraldi esperimental gisa deskriba daitezke hobekien. Bideoaren baliabideari heltzeko zuen modua “unean unekoa” zen, eta haren metodoak aldatu egiten ziren¹¹. Violak berak zioenez, beretzat inspirazioa izan zen nola ulertu zuen Paiketik “ikuspen-makina hura, jakinik mendebaldera zetorrela”, eta “besteak baino aurreratuago” zegoela¹². Paiketik ikuspegi holistikoa bat zuen, baliabide bakar batera mugatua ez zegoena. Viola Paiken laguntzailea izan zenean Everson Museumgo haren erakusketan, eta, gerora, Paiken New Yorkeko Westbeth estudioan, “lotura garrantzitsu eta handi-handi bat” sentitu zuen artistarekiko eta Paik egiten ari zen bideoaren baliabidearen esplorazioarekiko¹³. “Erraia sentitu nezakeen”, gogoratu zuen, “hura hedatu egingo zen zerbaiten kristala zela”¹⁴. Geroago, Violak Salomon Uharteetara bidaiatu zuen Paiken *Guadalcanalgo requiema* (*Guadalcanal Requiem*, 1977) bideo-zinta gogoangarriaren bideoa grabatzera. Esperientzia hark inspiratuta sortu zuen Violak Salomon Uharteetako Moro Mugimenduaren bere bideo propioa. Bi bideo-zintetan —*Aintzinako boterearen oroitzapenak* (*Moro mugimendua Salomon Uharteetan*) [*Memories of Ancestral Power (The Moro Movement in the Solomon Islands)*] eta *Palmondoak ilargian* (*Palm Trees on the Moon*), biak 1977–78koak— Violak aukeratu zuen genero dokumentaleko kode tradizionalak ez erabiltzea, gertaerak zuzentzeko eta azaltzeko baliatzen zen off-eko ahotsa, adibidez. Aitzitik, haren bideo-zintek behaketa-teknika bat erabiltzen zuten, gaia errespetatu eta Moro herriari eta haren tradizioei ahotsa ematen ziena. Viola konturatu zen bideoa zela lehenengo bitarteko globala,

Europa, Asia eta Latinoamerika bere baitan biltzen zituena: “gauza bera aldi berean ikusten ari zinelako” azaldu zuen, “hura izan zen hasiera-hasieratik globala izan zen lehenengo baliabidea”¹⁵. Java-ra ere bidaiatu zuen, musika eta dantza tradizionalak grabatzera, eta Japoniara, non bere lana erakutsi ahal izan baitzuen eta bertako artistekin hartu-emanak izan.

Viola azkar hasi zen bideoaren bitartekoaren atzean zegoen teknologiaren inguruan ikasten. Ikasitako gaitasun teknikoekin, adibidez, kable bidezko telebista-sistema instalatzen lagundu zuen Synapsen, hura kafetegi bat izan baitzen lehenago. Halaber, lana aurkitu zuen Russell Connor telebista-produktore aitzindariaren laguntzaile gisa Cable Arts Foundation-en (1973an sortutako erakundea, New Yorkeko kable bidezko telebistan artea lantzeko), eta kameralaria izan zen *Siennarentzat, maitasunez* (*To Sienna with Love*, 1978) Connoren bideo-dokumentalean. Baina Violak estutu bat eman nahi izan zion bideoaren baliabideari, haren mugak aztertu eta hura non hautsiko zen jakin nahian. Araudia nola hautsi, itxura eta azal profesionala nola eten, esploratzen aritu zen Viola.

Hasieran, Violak forman izan zuen interesa, alegia, nola tankeratu zitekeen bideoaren baliabidea leku desberdinak sortzeko eta kudeatzeko —literalki eta metaforikoki— eta nolako lotura zuen horrek bere izatearekin. *Zuhaitz-zarata* (*Tree Noise*, 1973) bideoan, Violak bolada bat igaro zuen zuhaitz baten adaburuan, haren adar eta hosto geruzaren artean, zentzumenak kanpoaldeko giro hartako ekologiari erne, bera haren barruan nola kokatuta zegoen esploratzen zuen artean. Gero, testuak eta adaburuan ateratako Polaroid-argazkiak instalatu zituen Sirakusako Unibertsitateko ikasleen erakusketa-aretoan. Polaroidak berehalakotasuna eman zieten irudiei Viola bere esperientziaz gogoeta egiten aritu zen artean. Irudien berehalakotasun zatikatuak ebidentzia fotografikoarekin eta norberak ingurunea denbora (iragan) errealean sumatzeko duen moduarekin jolasten zuen. Haren bideo-zinta batzuetan ikus dezakegun bezala —*Beste milioi bat gauza (2)* [*A Million Other Things (2)*, 1975], *Itzulera* (*Return*, 1975), *Hodi erdizirkularrak* (*The Semi-Circular Canals*, 1975), *Botere-gauaren ondoko goiza* (*The Morning After the Night of Power*, 1977), *Urmael islatzailea* (*The Reflecting Pool*, 1977–79), *Odol-ilargia* (*Moonblood*, 1979–80)—, kanpoko ingurunera maiz irteten da Viola ikuspegi bat finkatzeko. Hainbat ingurunetan eta espazioak bisualizatzen interesatu zen bideoartista, eta konturatu zen bideoaren irudi mugikor elektronikoak Polaroiden bat-batekotasuna eskaintzen ziola, beste maila batean, hark ere orainaldia ikus eta graba baitzezakeen, denbora “errealean”. *Zinta I* bezalako obra goiztiarretan, Violak sentitu zuen “jasotzen ari zaren irudia lehen geruza besterik ez d[el]a. Irudia manipulatzeko paleta bat hauts zezakeen. Hura zen giltzarria. Rumi irakurtzen hasia nintzen”¹⁶. Maisu sufiaren poetika bisionarioari atxikia zaion kontzientziarekiko irekitasun espiritualak beste dimentsio bat erantsi zion artista honen baliabide berriaren gaitasunari. Violarentzat, artearen eta ideien eta estetikaren eta esperientziaren arteko loturak gure garaiko artetzat izendatzen zituen ikus-entzunezko arteak.

Berehalako errepikapena (*Instant Replay*, 1972); *Arnasketako espazioa* (*The Breathing Space*, 1973), soinu-eskultura; *Pasilloko nodoak* (*Hallway Nodes*, 1973) soinu-pieza; Bankuko irudi bankua; *Itzulera* (*Return*); *Lurruna* (*Il Vapore*, 1975); *Lau abesti* [*Four Songs*, 1976, horren barruan daudelarik: *Lebitazioa txatartegian* (*Junkyard Levitation*) eta *Hortz arteko tarteak*], *Zugatik ari da negarrez* (*He Weeps for You*), *Botere-gauaren ondoko goiza* (*The Morning After the Night of Power*), *Bizitzaren zuhaitza* (*The Tree of Life*, 1977), *Chott el-Djerid*, *Urmael islatzailea* (*The Reflecting Pool*) eta *Hatsu-Yume* (*Lehen ametsa*) [*Hatsu-Yume (First Dream)*, 1981] obrek geroztik etorriko ziren bideo-zinten eta instalazioen oinarriak jarri zituzten. Viola unibertsitatetik ateratzearekin batera agertu zen haren asmoen eta ideien

metamorfosia taxutzen duen artelan-sekuentzia hori, eta 1970eko urteetako bideoartearen munduarekin bat egin zuen, jarraian denboran oinarrituriko 1980ko urteetako arte-mundu globalarekin bat egiteko. Viola gogotik ari izan zen arte-mundu horien eskalari eta anbizioari itxura emateko. Kultura herritar postmodernoa alde batera utzi, eta, horren orde, gure herentzia kultural globala, iragan klasikoa, eta naturaren eta ikuspegi espiritualaren indar ikusezinak transkribatzeko eta imajinatze moduak ikertu zituen. Hala eta guztiz ere, “gauza ikusezinak irudikatzeko bitarteko bisual bat nola erabili” jakiteko Violak zuen interesak erakarri zuen bera bideora eta ikusten ez dena bilatzera¹⁷. “Denbora guztian gauza ikusezinak erakusten zizkidan beti bideoak, bai teknikoki, kamera infragorri dagokionez, eta bai zirkunstantzialki, jadanik existitzen ez den une grabatu bati dagokionez”¹⁸.

Hortz arteko tartea bezalako haren lehenengo bideo-zintetan ikusi genuen bezala, Violak lekua egin zien paisaiari eta gorputzari, naturaren organismo biziaren gorpuzte biki baten gisa. Haren koadernoetan, forma naturalen eta giza gorputzaren marrazkiek Viola bere idatzien testuinguruan konposatzen ari den munduaren zantzuak eskaintzen dituzte; idatzi horiek gure izatean eta oparo imajinatutako ingurune natural batean kokatzen dute espiritualtasuna. Garrantzitsua da Violaren asmo teorikoaz jabetzea: irudi mugikor elektronikoaren bitartez esanahia bilatzea. Bere inguruan gertatzen ari zenari behatzea, hartatik ikastea, eta bideoaren bitartekoak ekintza irudikatzeko zuen gaitasun introspektiboaren ulermen intuitiboa eranstea, horra zer izan zen Violaren jenioa. Garai hartan bideoa erabiltzen ari ziren beste artista batzuen obran bezala, hala nola, Bruce Nauman-enean eta Richard Serra-renean, Violaren bideo-zintak etorkizuneko haren obraren oinarri bihurtu ziren. Halere, Violaren kasuan, haren obra subjektibotasuna esploratzeari eta esperientzia traszendente bat sortzeari eman zitzaion, edertasunaren estetika berri baten bitartez, asmo kontzeptual eta huts-hutsean formalak atzean utzirik.

Violak ez ditu iraganeko arteak kopiazen edo berrinterpretatzen; aitzitik, koadernoetan irakurtzen dugunez, horiek inspirazio iturri ditu Violak, bere adimena norabide berrietara eramateko eta ikergai dituen gaien bitartez iraganaren eta orainaren arteko loturak inspiratzeko. Erabateko adierazpena ikusten dugu, aukera narratiboen mundu bat okupatzen duen gorputza epistemologikoki irudikatzen baitu *Hortz arteko tartea* bideotik *Ez dakit zeren antza duan* bideora doan tarteko obretan.

Botere-gauaren ondoko goiza bezalako pieza goiztiarretan, ikusten dugu nola Violak bideoaren propietateetan interesatuta jarraitzen duen, aberastasun handiz imajinatutako espazio narratibo kontzeptual baten bitartez. Bideoaren izatean zehar egindako ikerraldi aktiboa garai hartan irakurtzen ari zen testu espiritualekin konbinatuta egotea da piezaren bereizgarria. “Aingeruak”, idazten du Violak “jainkozko inspirazioa ematera zeruetatik jaisten diren unea bezala deskribatzen da Koranean ‘botere-gaua’”¹⁹. Obra horretan, denbora-bitartea esploratzen eta luzaroan behatzen jarraitu zuen Violak; 1975ean hasi zen alderdi horiek aztertzen *Beste milioi bat gauza (2)* [*A Million Other Things (2)*] obrarekin, eta, hartarako, hainbat eguneko tartean gela bateko objektuen hots eta argi aldaketak grabatu zituen.

Artea zer bilakatuko ote zen aintzat hartzeko bitarteko bihurtu ziren, Violarentzat, bideoa eta audioa. Fluxus Artea, Arte Kontzeptuala, Prozesu-Artea, Performancea edo antzeko abangoardiako mugimenduetan harrapatuta ez zegoenez, Violak bere bidea aukeratu ahal izan zuen: bere buruaz gogoeta egitearena, alde batetik, berak obran zuen presentziari zegokionez, eta bestetik, munduko

kulturaz eta mistizismoaz ikasten ari zenari zegokionez. Arte-munduaren ertzetatik etorri izanak —New Yorkeko aldirietatik, Sirakusako Unibertsitatetik— aukera berriak esploratzeko abagunea eman zion.

Eskuzabala eta irekia zen Violaren munduaren ikuspegia. Posibilitateak ikusten eta esploratzen eta aintzat hartzen ari zen. Ez zen bideo-kolektiboko kide egin, baina bisitatu zituen haietariko batzuk eta ikusi zituen Nam June Paiken eta Peter Campusen, Juan Downeyren eta Frank Gilletteren bideoak, audio-performance esperimentaletan parte hartzen zuen artean. Violaren aitak Pan American World Airways-erako lan egiten zuen, eta horrek eman zion Violari Europara bidaiatzeko baliabidea, EXPRMNTL bezalako jaialdietara joateko, Belgikako Knokke Experimental Film Festival-era, alegia. Graduatu eta handik urtebetera, 1974–76 ezkerro, Florentziako art/tapes/22 bideo-ekimenaren produkzio-zuzendari teknikoa izan zen, eta horri esker nazioarteko artista-komunitate anitz batekin harremanetan egon zen, besteak beste, Giulio Paolini, Jannis Kounellis, Mario Merz, Vito Acconci, Joan Jonas eta Terry Foxekin. Aldi berean, mendebaldeko munduko arterik onena ikusteko aukera izan zuen, eta horrek gerora eragin handi-handia izan zuen haren obran. Baina arte-eskolatik edo mugimendu artistiko-historikotik independentea izateak bere bide propioa zertzeko kokaleku paregabe jarri zuen Viola. Posizio bai global eta bai idiosinkratiko batetik bideoartistak gai espirtualetan eta estetikoetan duen interesak definitzen du haren lan multzoa. Haren obra bi ardatz horietan tankeratu da 1970eko hamarraldia 1980ko hamarkada bukatu arteko hogeitaz urteko tartean, eta garatzen eta aldatzen jarraitzen du gaur egun ere.

[Itzultzailea: Jon Muñoz.

Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Fred Camper, hemen aipatua: Paul S. Arthur, “3. 1959–1963,” hemen: *A History of the American Avant-Garde Cinema* erak. kat., New York: American Federation of the Arts, 1976, 99–107. or. [itzuli]
2. Bill Viola, hemen: Lewis Hyde et al., *Bill Viola* erak. kat., New York: Whitney Museum of American Art, 1997, 40. or. [itzuli]
3. Bill Viola, hemen: Robert Violette with Bill Viola (arg.), *Bill Viola, Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994*, Londres: Thames & Hudson Anthony d’Offay Gallery-rekin batera, 1995, 44. or. [itzuli]
4. *Ibid.*, 54. or. [itzuli]
5. Kira Perov, hemen: Kira Perov (arg.), *Bill Viola: Visioni interiori* erak. kat., Florentzia: Giunti, 2008, 11. or. [itzuli]
6. Bill Viola, egilearekin elkarrizketa, Long Beach, Kalifornia, 2013ko abuztuak 9. [itzuli]
7. *Ibid.* [itzuli]
8. *Ibid.* [itzuli]
9. *Ibid.* [itzuli]

10. Bill Viola, *Kokalekua (Localization)*, 1973) piezaren deskribapen argitaragabea. [\[itzuli\]](#)
11. Bill Viola, egilearekin elkarrizketa, Long Beach, Kalifornia, 2013ko abuztuak 9. [\[itzuli\]](#)
12. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
13. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
14. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
15. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
16. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
17. Bill Viola, hemen: "A Conversation: Hans Belting and Bill Viola," hemen: John Walsh (arg.), *Bill Viola: The Passions* (erak. kat.), Los Angeles: Getty Publications, 2003, 219. or. [\[itzuli\]](#)
18. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
19. Bill Viola, hemen: Hyde et al., *Bill Viola*, 60. or. [\[itzuli\]](#)

BIGARREN KAPITULUA.

1970EKO HAMARRALDIA:

NATURAZ ETA DENBORAZ GOGOETAN

JOHN G. HANHARDT; KIRA PEROV-EK EDITATUA

Hasierarik ez/Amaierarik ez/Norabiderik ez/Iraupenik ez Bideoa, adimen
gisa —Bill Viola, Oharra, 1980

Lehenengo hogei urteetan, Violaren jardun artistikoak naturako indarrak atzemateko oinarri bat sortu zuen errealitatearen ikuspegirantz egin zuen aurrera. Irudi mugikorraren grabazio-teknologiaren ikuspuntutik, nola sortu ahal izan zuen Violak formarik gabeko “errealitatearen ikuspegi” bat? Hemen, Violaren hasierako obretako bat aztertu nahi nuke, *Informazioa* (*Information*, 1973), eta, sarrera moduan, honela deskribatzen du Violak bere sorkuntza bideratuko zuen grabazio-sistema batekin ustekabeen topo egitea:

Koloretako telebista-estudio normal batean bideo-kommutadoretik igaro eta bere bidean zehar hainbat puntutan berreskuratu egiten den ez-seinale elektriko aberrante baten adierazpena da *Informazioa*. Gau beranduan estudioan lanean ari nintzela gertatu zen hutsegite tekniko baten ondorioa da: bideo-grabagailuaren irteera ustekabeen estudioko kommutadorean zehar bideratu zen eta berriz atzera egin zuen bere sarrerara. Grabazio-botoia sakatzean, makina bere burua grabatzen saiatu zen. Horrek eragin zituen perturbazio elektronikoek estudioko gainerako guztian izan zuen eragina: kolorea agertu zen kolore-seinalerik ez zegoenean, soinua zegoen audiorik konektatuta ez zegoenean, eta bideo-kommutadorean sakatutako botoi bakoitzak efektu desberdin bat sortu zuen. Hutsegite hura aurkitu, eta haren arrastoari segitu ondoren, kommutadorearen aurrean eseri ahal izan ginen, hura musika-tresna bat balitz bezala, eta ez-seinale hura “jotzen” ikasi genuen. Oinarritzko parametroak ulertu orduko, bigarren bideo-grabagailu bat erabili genuen emaitza grabatzeko. *Informazioa* da zinta hori¹.

Bideo-zinta hori Violaren *urtext* da, jatorrizko testua da, zentzu askotan. Bere karrera osoan zehar artistaren obra markatu duten nolakotasunak erakusten ditu. Violak hain kidetasun handia du bideoaren baliabidearekin, non aintzat hartzen baitu “istripuak” gertatzeko posibilitatea, ikusi ez dugun zerbait erakutsiko dutelakoan. Baliabidearen musikalitateak interes handia sortzen dionez, Violak hura esploratzen du: nola erritmoek beren buruak konposatzen dituzten pantailan agertzen diren orduko, bai eta nola hotsek beste dimentsio bat eransten dioten obraren gure pertzepzioari.

David Tudorek *Baso tropikala IV* (*Rainforest IV*) piezan egin zuen hotsen eta musika-tresnen tratamenduaren eta Nam June Paiken zoriaz baliatzeko senaren konbinazio bat da, nolabait, *Informazioa* (*Information*). Paiketik 1960ko eta 1970eko hamarkadetan bideoa nola tratatu zuen, bideo-sintetizadorea garatuz eta izpi katodikoko hodia zuzenean imanekin tratatuz, ondo erakusten dute *Desimantzailea* (*Eratzun bizia*) [*Demagnetizer (Life Ring)*] eta *Telebista imana* (*Magnet TV*) obrek (biak 1965ekoak). Izpi katodikoko hodiaren propietateek, espazio elektroniko birtualek eta hartutako emisio-seinalearen distortsioek sortu zuten Paiken eta Jud Yalkuten *Bideo-zintaren 3. estudioa* (*Video Tape Study No. 3*, 1967–69) bideoan ikusten dugun iruditeria, non telebistako irudi grabatua “elur” elektronikotik irteten baita. Halaber, *Informazioa* bideoak Paiketik *Esperimentuak David Atwoodekin* (*Experiments with David Atwood*, 1969) bideoan egindako Paik-Abe Bideo Sintetizadorearen erabilera goiztiarra gogorazten du, bai eta *Bideo komuna* (*Video Commune*, 1970) WGBH estudiotik zuzenean eginiko lau orduko emanaldia ere. *Informazioa* bideoan Buckminster Fuller estatubatuar arkitektoa eta asmatzaile bisionarioa ikusi eta entzuten da, eta, gero, hura desagertu egiten da hotsaren eta irudiaren arteko zarata elektronikoan eta “berriketa” abstraktuan, beren buruen kanibalizaziozko kiribil aztoragarri batean elkar elikatzen duten ahala. *Informazioa* bideoa Violak unearen posibilitateetan jarria duen arretaz mintzo da. Irudi mugikorra denbora errealean eratzen denean bideoak duen leku zehatza da Violaren obraren giltzarria. Bideoak, zirkuitu itxiko bere modalitatean, irudia aktiboki eta lehen eskuz tratatzeko aukera sortzen du, denbora errealean grabatzen eta manipulatzeko delako, filma ez bezala: hura gerora errebelatzen eta muntatzen da.

Bideoak ikus-entzunezko konposizio koherente gisa duen denborazko eta entzunezko dimentsioa tratatzen du Violaren garai horretako bideo-obra guztiak. Haren lanaren osagai indartsua bihurtzen da denbora: irudia agertzen ikusten dugun ahala, areago konturatzen gara hura nola dagoen egina. Badago norberaren kontzientzia bat obra goiztiarrean, hura egiteko eran artistak duen presentziak indartua. Metaestrategia horrek irudia berregiten du eraikitze eta suntsitze prozesu etengabe batean. Fullerek *Informazioa* bideoan duen hizkera eta presentzia zatikatua —adibidez, hau dioenean: “Ez dut uste natura erabiltzen ari denik [...]”— bere burua desbideratzen duen sistemaren ausazko operazioak eragindako eraikitze eta zartatze erreakzioak osatzen du. Soinu-bandak lerro ildokatuak eta bideo-irudi berregina baliatzen ditu monitorearen pantailan. *Informazioa* bideoaren soinu-bandak proiektoreko gurpil artetik igarotzean filmak ateratzen duen zarataren antz izugarri handia du, eta bideo-zintari filmaren ezaugarriak ematen dizkio horrela. Obra hori erakusgai ipintzeko egileak emandako jarraibideek indartu egin zuten hori; izan ere, Violak esan zuen antzoki-egoera ilun batean erakutsi behar zela bideoa eta ez oinarri baten gaineko monitore batean, galeria bateko espazio ireki batean. Bere lehenengo bideo-zintetan eta instalazioetan irudi elektronikoak parekorik ez zuela jabetu ahala, Violak orobat ikusi zuen nola bere prozesuak bere zorizko operazio propioak sortzen zituen, bere aitzindari handiarenganako, zinemarenganako, erakarpena eta gaitzespena sentitzen zituen baliabide horren posibilitate instrumentalak agerian utzirik.

Informazioa bideoa osatzen duen prozesuaren eta zoriaren nolakotasun nagusiak eta piezaren esperientzia tankeratzen duen grabazio eta erreproduktzio-sistemaren arteko interakzioa dira obraren oinarria, eta haren gainean datza 1970eko urteetako kanal bakarreko bideo-zinten eta instalazioen poetika eta esperimentazio forma hedatu bat izango zena. *Lurruna* (*Il Vapore*, 1975) izan zen lehenengoetako bat, Violak Florentzian zegoen artean sortua.

Hemen deskribatzen ditu instalazioaren bi aldiak:

Lehenik, espazioa prestatu, eta burdinazko baldea, kamera, argiak, eta abar beren leku finkoetan ezarri ondoren, bideo-zinta bat egin zen ni baldearen aurrean belauniko nengoela, beste ontzi batetik ahoarekin ura hartu eta baldera isurtzen nuen bitartean. Mikrofono bat jarri zen gertu, uraren soinua hartzeko. Prozesu hori motela eta geldia izan zen, ordubete ingurukoa, eta jenderik gabeko performance baten gisara egin zen, espazioa itxita eta jendea barrura sartu ezinik, alegia. Gero, baldean eukalipto-hostoak jarri, eta ura irakiten hasi zen, aldeztu aurretik azpian jarritako kanping-labetxo batekin.

Ordubeteko bideo-zinta birbobinatu eta berriz erreproduzitu zen, eta audioa bideo-monitorearen azpiko bozgorailu txiki batean zuzenean monitorizatu zen. Bideoa SEG (efektu berezien generadorea) batera bidali eta kameraren argi-seinalearekin nahasi zen (%50 beste irudi batera aldatuta). Kamera eta objektuak batera mugitu ez zirenez, espazio grabatua eta espazio erreala zehatz lerrotatuta zeuden monitoreko irudi nahasian. Aldatu zen gauza bakarra, ni neu baldera ura isurtzen, alegia, monitoreko espazioan ikusi eta entzun zitekeen, baina gela errealean ez zegoen inor balde ketsuaren aurrean eserita. Bigarren pausoa: sartzen uzten zaio jendeari. Hasi da instalazioa.

Eukaliptoaren lurrunez menda-usain sarkor batez bete dute espazioa. Jendeak bere burua zuzenean ikus dezake balde atzean jarritako monitorean, eta, aldi berean, baldea urez betetzen ari den pertsonaren irudia ere ikusi eta entzun egiten da, haiekin batera espazio berean dagoela. Iragana eta oraina aldi berean existitzen dira².

Lurruna Zona-n, Florentziako irabazi asmorik gabeko arteleku batean, erakustea Violak Europan eginiko lehenengo erakusketen artean dago.

Lurruna artelanak geruzatan jartzen ditu denbora eta esperientzia, entzunezko, ikustezko eta entzumenezko instalazio bat sortzeko. Violak espazioan eta mugimenduaren pertzepzioan duen interesa erakusten dute beste obra batzuek. *Pareta zeharkatuz* (*Walking into the Wall*, 1973) artelanean, adibidez, zirkuitu itxiko kamera bat erabiltzen du Violak, ikusleak espazio batera sartzen eta ustez pareta zeharkatzen dutela erakusteko, irudi proiektatuaren bitartez; horrela, parte-hartzaileak eta ikusleak desorientatuta gelditzen dira kamerak irudi proiektatuarekiko duen ikuspuntuagatik, bai baitirudi irudi proiektatu horrek leku desberdin batean agertzen duela ikuslea. Ikuslea eta espazioa lekualdatzen dituzenez, ikuspuntua eta espazioaren eta ekintzaren birorientazioa lantzen duten bideo-zinten analogia interesgarri bat da *Pareta zeharkatuz*, Bruce Naumanen *Bideoan zuzenean grabatutako pasilloa* (*Live-Taped Video Corridor*, 1970) bideoarena, esate baterako. Obra horretan, espazio estu eta txiki bat kameraren ikuspuntutik monitore batean ikusten da, bai eta aldeztu aurretik grabatutako bideo-zinta bat ere, oraina eta iragana nahasiz horrela. *Lurruna* berrikuntza teknologikoaz baliatzen da tea prestatzeko prozesu meditatiboa orainaldira bideoan ekartzeko.

Orainaldia hautemangarri bihurtzeko trebetasuna estu-estu lotuta dago bideoak ezaugarritzat daukan zirkuitu itxiaren gaitasunarekin. Bideo-kamera zerbait grabatzeko eta denbora errealean hura bera

monitore batean agertzeko gai izateak irudi mugikorraren eraikuntza birdefinitu zuen. Lehenago, artistek filma prozesatu behar izaten zuten, kamerarekin zer filmatu zuten ikusteko gai izan aurretik, eta, hala, asmo-oreka delikatu bat sortzen zen, alde batetik, artistak filmatu bitartean zer imajinatu ote zuen, eta, bestetik, filmak azkenean zer-nolako itxura ote zuen pantailan proiektatuko zenean. Alde ontologiko hori sormen-prozesuaren azpitu bihurtzen da. Violak berehala ulertu zuen irudi mugikor elektronikoa ezin egokiagoa zela, sormen-baliabide gisa, bere posibilitate infinituetan. *Usaimena* (*Olfaction*, 1974), bere bideo-zintan, adibidez, iraganeko eta orainaldiko ekintzen grabazioak aldi berean agertzen zituen.

Violaren obrari ez zaio irudiak prozesatu ondorengo produktua interesatzen, bideo zirkuitu sistema itxiarekin zoriz zer gerta daitekeena denbora errealean deskubritzea baizik. Violak ezustekotasunari dion atxikimendua haren sormen-bizitzan igartzen da. Haren azken obra aztertu ondoren, eta Kira Perovekin behin baino gehiagotan hitz egin izanaren ondorioz, garbi geratu zitzaidan zoriak — basamortuan grabatzen edo beste edozein kulturatan, agertzen den ezusteko aukera esate baterako— gerora obra berri baten ardatz bihur zitekeen zerbait ekar zezakeela. Bideoa ez da Violaren arte-jardunaren pieza soil bat, haren sormen-bizitzako erdiguneko pieza baizik.

Zirkuitu itxiaren sistemak irudi mugikorrak egitearen inguruko ulermena nola zabaltzen digun bizitasunez eta berehalakotasunez agertzen du Violaren *Zugatik ari da negarrez* (*He Weeps for You*, 1976) obrak; Jack Nelson Sirakusako Unibertsitateko haren irakasle eta mentoreari eskaini zion lana Violak. Hura izan zen nazioartean aitortua izan zuen artistaren lehen instalazioa, eta hark honela deskribatzen du: “‘espazio egokitu’ bat gogora dakarren elementu multzo bat, non, dena kadentzia erritmiko soil batean trabatuta egoteaz gainera, sistema interaktibo dinamiko bat sortzen baita; bertan, elementu guztiek (ur-tanta, bideo-irudia, soinua, ikuslea eta gela) modu gogoetatsu eta bateratu batean elkarrekin funtzionatzen dute musika-tresna handi baten gisara”³. Violak bere Koadernoetan instalazioaz egin zituen marrazkiek eta kontzeptualizazioek erakusten dute nola imajinatu zuen hasieran pieza.

Denbora errealeko bideo-irudia ardatz nagusia da *Zugatik ari da negarrez* instalazioan eta, hedaduraz, Violak sortu duen guztian. Elementu guztiak barruan itxiz tresna interaktibo, gogoetazko eta bateratu bat sortzeko, irudiak pantailan duen boterea definitzen du Violak, ur-tanta txiki-txiki bat gelan zintzilikatutako kobrezko hoditik isurtzen erakusten baitu eskala handi batean irudi horrek. Tanta handituz joan ahala, aldi berean gailenagoa eta hauskorragoa bihurtzen da.

Ikuslea argi-izpi batean zutik geratzen denean haren irudia ur-tantaren barruan harrapatuta gelditzen da eta pantailan ikusgai bihurtzen da tanta handituz doan heinean. Ur-tanta lurrera erortzen denean, azpian mikrofono bat daukan danbor-azal bat jotzen du, eta, hartara, gelako bozgorailuetatik anplifikatzen da zarata; hala, handitu egiten du tantaren eskala eta garrantzia. Denboraren dimentsioa faktore giltzarri bat da, ur-tanta geldiro eratzeak aurkikuntzazko, ikusminezko eta ezusteko narratiba bat finkatzen baitu ikuslearen mesedetan, erortzen ari den tantari zer gertatuko ote zaion begira baitago ikuslea, harik eta, amaieran, tantak danbor-azala jotzean egiten duen zaratak shock bat sortuko duen arte, gainerakoan isila den prozesu horretan.

Kobrezko hodia agerian egoteak eta bideo-kameraren presentziak piezaren instrumentaltasuna aitortzen dute. Era horretara, kameraren eta uraren arteko interaktibitate-prozesuak ez dirudi hain determinista; ekintza berez agertzen da. Estimulua/erantzuna —ekintzaren ondoren erreakzioa dator— erabiliz jarduten duten artelan interaktiboak ez bezala, agertu eta lurrera erortzen den ur-tantaren logikaren bitartez dihardu Violaren piezak. Pantaila baten gisarakoa da ur-tanta, ikuslea islatzen baitu, eta ikuslearen denbora errealeko presentziak uraren bideoproiekzioarekin jokatzeko du.

Violak idazten duen bezala, “une oro mundu bat jaiotzen eta hiltzen da, eta jakizu, zuretzat, une orok heriotza eta berpiztea dakartzala”⁴. Instalazioa Mendebaldeko Alemanian erakutsi zen 1977an, Kassel-go Documenta 6 arte-erakusketan. Wulf Herzogenrath izan zen erakusketa hartako arte arduraduna; gizon hura bideoartearen lehenengoetako bultzatzaileetako bat izan zen eta Violaren adiskide mina izango zen.

Zugatik ari da negarrez obrak aurreratu egin zituen Violak geroagoko lanetan landuko zituen hainbat gai; *Jakinduriaren zuhaitza* (*The Tree of Knowledge*, 1997) lana da horietako bat, artistak ordenagailu bidezko grafikoz egindako lehen instalazio interaktiboa, hain zuzen. *Jakinduriaren zuhaitza* Karlsruhe-ko, Alemania, Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) zentroan produzitu zuen Bernd Lintermann artista eta programatzailearekin batera, eta denboran oinarrituriko proiektio bat da: ordenagailuz sortutako zuhaitz bat hazi egiten da eta bere urtaro-zikloak igarotzen ditu, pasillo estu batean ikuslea harengana hurbildu ahala; ikuslea pantailara zenbat eta gehiago hurreratzen den heinean, zuhaitzak hostoak galtzen ditu, zahartu egiten da eta hil. Ikusleak pasilloan atzera egiten duenean, zuhaitzak atzera egiten du denboran, eta kimu bihurtzen da berriz. Edozein unetan, geldirik egotea aski du ikusleak zuhaitzaren garapenaren une batean irudia gerarazteko. ZKMko webgunearen arabera, “Zuhaitzak bizitzako aldi desberdinak sinbolizatzen ditu, urtarotako marka guztiak bereganatuta dauzkan diseinu baten bidez”. Gizakiak bizitzan zehar egiten duen bidean dauzkan murrizteen eta betebeharren metafora gisako bat da pasilloa⁵.

Jakinduriaren zuhaitza obrak bizi-ziklo bat irudikatzen du, Violak denbora nola irudikatzen duen argitzen duen ekintza performatibo bare baten bitartez transkribatua. Orobat zahartzearekin eta denboraren iragatearekin denbora errealean eginiko interakzio bat da, ikuslearen mugimenduaren arabera hedatzen baita pieza. *Bizitzaren zuhaitza* (*The Tree of Life*, 1977) obran, Violak berak egindako deskribapena aipatuz, “laurehun metrora kokatutako indar handiko proiektore baten argi sortak zelai zabal batean bakarrik zegoen haritz bat argitzen zuen. Proiektorea arratsean piztu zuten. Egun-argia itzaltzen ari zen heinean, argi sorta gero eta nabarmenagoa egin zen, eta zuhaitzak argi intentsitatez distiratzeko zuen gauean. Haren forma ilunaren itzal negatiboa haranean zehar hedatu zen, eta hainbat kilometrora ikus zitekeen. Ilargia ere ikus zitekeen batzuetan, zuhaitzaren atzean hodeien artetik ageri. Ilunabarretik ordu batzuetara itzaltzen zen argi sorta”⁶. Ikus dezakegu Violak nola esploratzen zuen zuhaitza, objektua *in situ* bakartuz. Denbora errealeko gertaera bihurtzen da: proiektorearen argiak eta eguzkia sartu ahala egunaren iluntzeak zuhaitza mugitzen dute, inguruneke argi naturaletik argi sortaren argi kontzentratu eta artifizialera.

Egunsentiaren alderik ilunena (*The Darker Side of Dawn*, 2005), horma batean proiektatutako zuhaitz baten irudi handi bat da, eta honela deskribatzen du Violak:

Los Angelesen iparraldeko mendien hegalean dagoen Kaliforniako haritz zahar baten azterketa da, egunsentiko lehen argitik argi beteko tartera eta hurrengoetara. Kamera finko batek egun argitik erabateko ilunperainoko argi natural aldakorren margo eta argi-aldaketa sotilak erregistratzen ditu, hainbat egunetan zehar. Grabazioak editatu egin ziren ondoren, kamera azkarreko teknikaz kondentsatutako dokumentu bat sortzeko; horrek denboraren iragate jarraitua erakusten zuen, egunsentitik gauera poliki aurrera eginez, itxuraz argi-mugimendurik edo itzalik ez sumatzeko xedez. Argi aldakorra eta irudiaren margo aldaketa sotilak sentitu egiten dira ikusi baino areago, eta noizbehinka adarrak astintzen dituzten haize-boladak dira zuhaitzari bizitasuna ematen dioten bakarrak. Obra etengabeko zikloan dabil gauetik egunsentira eta egunsentitik gauera, eta ziklo bakoitzaren artean argialdi eta ilunaldi gorenak iristen dira⁷.

60 minutuko proiektio konplexu hori galeria ilun bateko horma batean erakusten da. Baretasunezko eta mugimenduzko konposizio baten gisara aurkezten da denbora, argiaren distirak eta egunaren iragateak markatua. Violaren editatze etengabearen ondorioz, obra ezin ederrago bat sortzen da, ikuslearen eta obraren arteko transakzio intimoa bat dakarrena.

Bai *Jakinduriaren zuhaitza* lanak eta bai *Egunsentiaren alderik ilunena* obrak behatzearen eta meditazioaren arteko nahastura konplexu bat deskribatzen dute gai hauen inguruan: naturaren izatea, denboraren hedatzea eta naturako zikloen aurkezpena, proiektore artifizialaren eta eguzki-argi naturalaren bitartez. Bi piezek frogatzen dute zer-nolako konfiantza duen Violak bere ikuspegiaren eta mundu naturala argitzeko —literalki eta metaforikoki— gaitasunean. Violaren obra ez da ulertu behar munduko fenomeno bat esploratzeko estrategia kontzeptual baten gisara, intentsitate liriko batekin hedatzen den prozesu baten gisara baizik. Miragarritasuna, lilura eta edertasuna ospatzeko haren ikuspegi estetikoan datza haren belaunaldiko beste artista batzuekiko Violak duen aldea. Izan ere, artista ez da ari gure ustez erreala denaren errepresentazio artifizial bat sortu nahian; aitzitik, hura errealtzat ikusia izatea nahi du Violak, errealaren eta “errealaren” arteko interakzio ironikorik gabe. Violaren irudiek bizitza gauza arnasdun gisa atzeman nahi dute, ez zeinu artifizial gisa: ahalegin horretan datza artistaren irudien zintzotasuna.

Violak irudi mugikorra hots eta irudi aldaketak katalogatzeko eta transkribatzeko baliabide bihurtu izana 1970eko azken urteetan sortutako kanal bakarreko bideo-zintetan gauzatu zen, eta haren bi maisulan hauetan iritsi zuen goia: *Chott el-Djerid (Argizko eta berozko erretratu bat)* [*Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, 1979] eta *Hatsu-Yume (Lehen ametsa)* [*Hatsu-Yume (First Dream)*, 1981]. Bideoa bere oinarritzko printzipioetara dekonstruitzen ari zen neurrian, Violak onartu zuen tradizio zinematografiko eta teatralak bere zintei ematen dien indarra. Pieza gogoangarri horien aurreko bideo-zintak multzotan bildutako sailak ziren: *74ko abuztua (August '74, 1974)*, *Bideo-zinta gorria (Lan bilduak)* [*Red Tape (Collected Works)*, 1975], *Lau abesti (Four Songs, 1976)*, *Oroimenaren gainaldeak eta otoitz mentalak (Memory Surfaces and Mental Prayers, 1977)*, eta *Urmael islatzailea—Lan bildumak 1977–80 (The Reflecting Pool—Collected Work—1977–80)*. Obra horiek “album”ekin konparatzen ditu Violak: bakarkako izenburu-bildumak, elkarrekin erreproduzitzen direnean osotasun bat eratzen dutenak. Obra horiek Violaren probalekua izan ziren, bere ideiak garatzeko lekua; aipamen bisualen katalogo bihurtzen dira, ondorengo instalazioetan baliatuko dituenak. Kanal bakarreko haren bideo-zinta guztietan zehar atzeman daitekeen praktika bat da hori, eta zinta horiek eta instalazioekiko duten harremana ulertzea

funtsezkoa da, Violaren obra eta haren aldaera sotila ezagutzeko, bai eta bere pieza guztietan ezartzen duen arreta handia ere. Zinta horien katalogo deskribatzaile bat eman baino, Violaren lan-bizialdian arrastoa utzi duten izenburu eta gai jakin batzuk bereiziko ditut. Segidan datorrena denboran zehar aurrera-atzera sigi-saga dabilen uhin bat da; Violaren ibilbidea esploratzeko helburua du, hark hasieratik artearen eta irudimenaren botere gisa sentitu zuen hartara berriz itzultzeko ahalegin berariazko bat balitz bezala. Denboraren adierazpen forma berri baten gisa ikusita, bideoaren baliabideak dituen aukera poetikoak ezustean hartu eta aditzera emango dituzten esperientziak gogoraraztea eta irudiak sortzea izan da Violaren asmoa.

Kamerak bideoan hartzen duen posizioak ikuslearena islatzen du, irudi mugikor elektronikoa ezaugarritzen duen berehalakotasunarekin. Lehenago azaldu dudana bezala, zirkuitu itxia garrantzitsua da orainaldia aditzera ematen duen aldetik, telebista zuzenean deneko sentipenaren islatzen duelako. Garrantzia horren zentzua Bruce Naumanen eta beste batzuen hasierako bideo-zintetan adierazita dago; editatu gabeko lanak dira, zintaren iraupen osoa hartzen dutenak. Kameraren ikuspuntua agertu baizik ez dute egiten, kamera eskuan grabatutako lana izan —Charlemagne Palestinerekin *Leherketa etengabea* (*Running Outburst*, 1975) lana, adibidez—, nahiz tripodean grabatutakoa —William Wegmanen *Lan hautatuak: 1 zinta* (*Selected Works: Reel 1, 1970–2*)—. *Bideo-zinta gorria* (*Lan bilduak*) bildumaren barruan zegoen *Esnekirik gabeko krema* (*A Non-Dairy Creamer*, 1975) zintan, Violak kikara betetzen duen kafean erakusten du bere isla; kafea hartu ahala, desagertu egiten da isla. “Bere buruaren ahitze hutsez gizabanakoa deusezte”⁸: hala deskribatu izan du Violak zinta hori, artista eta ikuspuntua gauza bera direla onartzen duen taktika, alegia⁹. Violak grabatutako irudia isla bihurtzen da; islatzen du, hain zuzen, artistak zein kamerak denbora errealean ahitzen dutela artista.

Hodi erdizirkularrak (*The Semi-Circular Canals*, 1975) da bilduma bereko beste adibide bat; oreka ematen digun giza belarriko zatia aipamena egiten du obraren izenburuak. Pieza honetan, artista ikusten dugu harraldiaren erdian eserita. Berari begira dauka kamera, bera eserita dagoen plataforma berean jarria. Plataforma jiraka ari da, eta atzealdeari mugimendu azkarraren sentipena ematen dio, lausotu egiten baita. Artista eserita dago, eta batzuetan ura edaten du edalontzi batetik; geldirik dago, eta bere presentzia markagailu gisa ipini du ikusizko eta entzunezko ingurune mugikor eta aldakor batean.

Berriz ere perspektiba eta ikuspuntu finko bat dago: kamerak kontrolatu eta eraldatu egiten du guk ikusten duguna, gure ikuspen periferikoak ezin baitu gure ikuspegia osatu eta zuzendu. Monitoreko pantailak munduari zabalduak leihotxo baten eginkizuna du, eta ezin du espazioaren pertzepzio zabalago bat eman. Kamera artista bezalakoa bihurtzen da —aurrera begira dagoen begi bat, mugiezina eta estatikoa—. Pantaila beltz batek edo koloretako barrek eteten dute noizbehinka bideoa, eta, amaiera aldera, horitu egiten da pantaila. Eten horiek oinarri materiala eta prozesuaren hauskortasuna aitortzen dute eta haren jatorri elektronikora itzultzen dute irudia.

Hodi erdizirkularrak piezan abstraktu bihurtzen den paisaiaren ordean, *Beste milioi bat gauza (2)* [*A Million Other Things (2)*, 1975] obran aintzira zabal baten ertzeko eszena bat agertzen da: eguna eta gaua behin eta berriz igarotzen dira bertan, harik eta gauetz amaitzen den arte, lanpara elektriko batek pertsona bat argitzen duen artean. Obra hori *Bideo-zinta gorria* bildumakoa da, eta ZBS Media-n produzitu zen —Fort Edward, New York— Bob Bieleckiren laguntzaz, zeina baitzen Violari haren

hasierako soinu-piezetan eta bideoetan lagundu zion soinu-ingeniari bat. Violaren lan multzo osoaren testuinguruan, bideo- zinta esanguratsu bat da hau; izan ere, gizabanakoa naturan atzematen du bertan, hura denboran grabaturik eta kameraren ikuspuntuak zehaztutako espazio bat okupatzen duela. Ur masa baten bitartez imajinatutako denbora- kronika bat da, non, edizio-prozesuan aldaketa txiki batzuk eginez, artistak argi eta mugimendu aldaketak atzeman baititu, eta, hala, denboraren joanaz haraindiko denbora-konposizio bat sortu du. Ilunabarra iristean argi artifizialak argituta dago oraindik ere giza irudia. Giza irudia kai txiki batera oinez joaten da eta aintzirara harri bat jaurtitzen du; horrek markatu egiten du une hori.

Hasierara itzultzeko sentipenarekin amaitzen da bideo-zinta. Naturaren ziklo amaigabeek denbora eta espazioa markatzen dute gorputza egonean eta mugituz atzemateko koordinatu gisa. Haren sinpletasunean datza bideo-zinta honen garrantzia: Violaren paisaia erromantikoaren adibide bat da; izan ere, kontzeptu hori ondorengo obra osoan ageriko da. Violak paisaia naturalari dion maitasuna denboraren haren idealizazioan kokatzen da. Violarentzat, paisaiak eta denbora ez daude adierazpen-sistema semiotiko zurrin bati lotuta; aitzitik, izatearen egoerekin eta bizitzaren erritmoekin lotzen dute haren artea. Zortzi orduz baino gehiagoz grabatutako obra honetan erabili zuen lehendabizikoz Violak *time-lapse* deritzon teknika, hurrengo urteetan bere arte-jardunean maiz erabiliko zuena.

Denbora, zeina funtsezkoa baita irudi mugikorrean eta haren harreran, giltzarria da Violaren arteaz jabetzeko. Haren bideo-zinta goiztiarretan, denborak ardazten du galdera nagusia: zer esan nahi du izateak, zer existitzeak? Teologiaren, pintura klasikoaren, naturalismoaren eta hizkuntzaren nahasketa batek tankeratzen du Violaren denboraren nozioa eta haren bideo-piezetan denborak duen eragina, eta horietako bakoitzak taxutzen du artistaren esperientzia eta haren arte-jarduna. Nahiz eta Violak artean duen interesa XX. mende bukaerako mugimendu modernoetan eta abangoardiakoetan oinarriturik egon, musikan eta bideoan bereziki, Violak egiten duen gorputzera itzultzea hasierako pentsamendu eta mistizismo kristauaren mintzaira espiritualetan islatzen da. Iturri desberdinen txirikordatze konplexu hori aurrerago argitu zen 1980ko eta 1990eko urteetako haren obran, eta milurteko berriaren lehenengo hamarraldietan iritsi zuen apoteosia. Hori agerian geratu zen artistarekin haren estudioan denbora pasatzen hasi nintzenean, estudioan baitauka Violak bere liburutegia eta han idazten baititu bere koadernoak. Espazio hori artxibo bizi bat da, eta, bere koadernoetan oharrak idatziz, bisualizatzeko ahaleginean ari den ideiak argitzeko edo hobeto gauzatzeko lagungarri gisa baliatzen baitu artistak.

Badago, Violaren garai hartako artean, munduaren gogoetari buruzko ontologia eta teologia bat sortzeko desira gero eta handiago bat. Hori lortzen du, aldez, arteak estastik daukana sentsorialtasunetik ateraez. Hala erakusten dute *Bideo-zinta gorria (Red Tape)*, [*Lau abesti*](#) eta [*Urmael islatzailea*](#) piezek.

Bilduma horietako bakoitza munduarekiko lotura bat berreskuratzen saiatzen da, zuzenean edo zeharka. Bideo-zinta gorria bildumaren parte den *Itzulera (Return)* bideoak egitura soil eta xume bat du. Ate ireki batetik Viola ikusten dugu, zuriz jantzia, lorategi batean, kanpai bati eutsiz. Urrats batzuk egiten ditu poliki-poliki, eta, gero, kanpaia jotzen du. Violak hau idazten du: "Bideo-zintak aurrera egin ahala, kanpaia jotzen den bakoitzean, sekuentzia azkar editatu batek atzera darama pertsona, kanpaia jo aurretikako posizio bakoitzean zehar. [...] Bere helmugara iritsita, heldu da gizona kameraraino, eta han

haren gorputzak une batez blokeatzen du kamera”². Piezak sekuentzia multzo bat garatzen du, non kanpai-joaldi bakoitzak leku bat markatzen baitu, eta haren ondoren datoz Viola aurrera mugitzen duten zati editatuak. Viola bera harraldian kokatzen da, denborazko bide batean zehar espazio sakonetik kameraruntz mugitzeko. Haren posizioak elkarrekin editatzea teknika bat eta espazioa konposatzeko estrategia bat da aldi berean. Violaren beste bilduma goiztiar batzuetako bakarkako lanetan ere —*Urmael islatzailea* eta *Lau abesti*— aurki ditzakegu gorputza espazio zehatz batzuen barruan areago lantzeko saioak.

Urmael islatzailea mugimenduaren gelditasunari buruzko meditazio bat da. Hemen, bideoak begirada zuzen-zuzena eskaintzen du bere ibilbidearen lausotasunean gorputzak hartzen duen posizioaren gainean. Kameraren ikuspegitik, urmael bati begira gaude, eta artista hostotza artetik irteten da uraren ertzean gelditzeko. Bat-batean, Violak jauzi egin, oihukatu, eta, hankak bere bularrari besarkatuta, fetu-jarrera hartzen du. Une horretan, bideoaren eta argazkigintzaren edo irudi mugikorraren arteko alde nabarmena azpimarratzen eta ustiatzen du Violak. Eadweard Muybridge ingeles argazkilariaren hasierako argazki-sekuentziek animalien eta gizakien lokomozioa deskonposatzen dute; atzealde laukidun eta neurtu baten aurrean hartuta daude, eta denboran izoztutako puntu batzuen sekuentzia enpiriko eta zehatz bat ematen dute.

Sekuentzia horiek folioskopioak bezalakoak dira: “une” bakoitza argazki finko bat da, orrialdeak bizkor-bizkor pasatu ahala mugitzen hasten dena. Zinemaren forma goiztiar bat iradokitzen da horrela; bertan bakarkako fotograma “finkoak” proiektagailuan zehar mugitzen dira, guk sekuentzia mugimendu etengabearen sumatzeko moduan. Violak urmaelera egindako jauzia izozten duen lausotze elektronikoa, bestalde, kolore eta forma-zipriztin bat da. Une atzeman baten sentipena adierazten duen pintzela batek bezala, bideo-sistemak neurri zehatzak lausotzen dizkio siluetari, eta mugimendua iradokitzen du egonean. Haren gorputz zintzilikatuaren azpian, ura mugitu egiten da haren murgiltzeak ireki balu bezala, eta gero berriz ixten dela dirudi. Urmaelak bere kasa hartzen du bizia, eta iraganeko eta etorkizuneko mugimendua islatzen eta atzematen duen pantaila baten gisara dihardu. Birsorturik, Viola biluzik irteten da urmaeletik, eta, etorritakoan eginiko bide berari jarraiturik, inguruko hostotza artean desagertzen da. Motibo giltzarri bat da ura Violaren obran. Berarentzat, gorputzak espazioan, ur gainean eta ur barnean duen mugimendua gorputz mugikorraren poetika irudikatu eta hura areago aditzera emateko baliabide bihurtzen da. Ikusiko dugun bezala, ideia horiek *Mezularia* (*The Messenger*, 1996), *Bidegurutzea* (*The Crossing*, 1996) eta antzeko bideo-instalazioetan errepikatuko dira, bai eta haren oraintsuko obran ere.

Estasiaren eta mugimenduaren arteko tentsioaren esplorazioa, oraindik ekinean dirauena, *Hortz arteko tarte*a —*Lau abesti* bildumaren zati bat— bezalako obra goiztiar eta guztiz adierazgarrian ikus daiteke; bertan, Viola pasilloaren amaieran agertzen da baso bat ur edaten, eta, gero, aulki batean eseri, eta kamerari begira gelditzen da. Oihu egiten du bat-batean, eta kamera ziztu bizian mugitzen da atzera pasilloaren beste muturreraino. Hurrengo oihu bakoitzean, kamera harengana mugitzen da, harik eta haren hortzetan bukatzen duen arte. Hurbiltzen ari den heinean, bideo-zintak sukaldeko eszena bat txandaka agertzen du, harik eta pasilloko harraldia desagertu egiten den arte; urez betetako harraska baterantz mugitzen da kamera. Viola sukaldera doa, eta plater batzuk garbitzen ditu harraskan. Kanilatik ura isurtzen utzirik, eszenatik ateratzen da. Kamerak mugitzen jarraitzen du, eta minutu batez ura isurtzen ikusten dugu. Halako batean, oihua entzuten dugu berriz ere, eta pasilloaren irudia berriz

agertzen da. Gero ohartzen gara zuri-beltzeko argazki bat dela, izatez: zubi batetik erori, eta ontzi bat igarotzen denean uretan murgiltzen dena.

Urmael islatzailea bideoan artistak uretara jauzi egin eta segidan desagertu egiten denekoa gogorarazten du sekuentzia horrek. Hemen, argazki finkoa airean jaurtizen du, ur azalera iritsi eta, besterik gabe, ur azpian murgiltzeko. Transzendentziarako mugimendu funtsezko bat esploratzen ari da artista, erakusten ari baita unea atzematen duen irudi finkoa hauskorra eta behin-behinekoa dela, azken batean. Era horretara, obra *Mezularia* eta *Bidegurutzea* piezak aurreratzen ari da zeharka; horietan ikuskizunak harridurari eta txundimenari leku egiten die. *Mezularia* instalazioan murgilduta eta agerian den gorputzaren bitartez gertatzen da hori, eta *Bidegurutzea* piezan, berriz, sua eta ura funtsezko elementuen bitartez. *Hortz arteko tarte*a ezingo zen egin azkenaldian bakarrik garatu diren ordenagailu bidezko edizio-teknikak gabe.

Sukaldetako, jangeletako, garajetako, lorategitako, belarditako eta zelaitako Violaren eszena etxekoak ez dira ironikoak; aitzitik, lanerako eta bizitzeko espazioak erretratatzeko dituzte. *Botere-gauaren ondoko goiza* eta *Argi ezia* (*Sweet Light*) bideozintek —*Oroimenaren gainazalak eta otoitz mentalak* (*Memory Surfaces and Mental Prayers*, 1977) bildumakoak, biak 1977koak— Violak kamerarentzako sortutako espazioen beste ezaugarri bat agertzen dute, hau da, lantokia edo idazmahaia. Espiritualtasuna lehen planoan ezarri eta Rumik bere estetikan duen garrantzia azpimarratzen du Violak, bere koaderno goiztiarretan argi eta garbi agertzen den bezala. Violak espiritualtasunean duen interesak inspiratzen du artista, eguneroko une oro eta eskuz landutako objektua giza irudimenaren botereaz blaitzeko. Produkzioaren gauzatzea prozesu industrial hutsera murriztu ordez, gure sorkuntzetan gizatasunaren sena berreskuratu nahian dabil Viola. Ohartu da *Botere-gauaren ondoko goiza* bideoan agertzen den loreontzi urdinak argia, itzala eta mugimendua islatzen dituela: “Iraupen hutsaren gelditasun kondentsatua ekintza bihurtzen denean, gertaerak kontzientziaren ertzean biltzen dira, harik eta azken buruan gorengo ekintza bat edo askapen transzendente bat gertatzen den arte”¹⁰. Violak Rumirekiko eta beste mistiko batzuekiko duen atxikimendua ulertzeko, jakingarria da Karl Rhaner teologo alemanaren hitzak gogoratzea.

Haren otoitzetako batean, hau idazten du: “Halako une erabakigarri batean Zure isiltasunari ‘arimaren gau iluna’ deitzen diote teologoei, eta esperientzia hori bizi izan dutenak ‘mistikoak’ dira. Arima handiak dira horiek, eta, gizaki guztien antzera, ordu erabakigarri hori ‘bizirauteaz’ gainera, gai izan dira beren buruak prozesuan ikusteko, *beren erreakzioen lekuko izateko nolabait*”¹¹. Nik hemen azpimarratu ditudan azken hitzek Violak kamerakin egiten duen gogoeta atzematen dute, kamera bere buruarengana eta beraren inguruan aurkitzen duenarengana jiratzen duenean. Loreontzia ez da dirudiena. *Botere-gauaren ondoko goiza* bideoak *Ez dakit zeren antza dudan* (*I Do Not Know What It Is I Am Like*, 1986) bideoa eszena gogorarazten du, non idazmahaia eta bideo-monitorea irudimenaren lantokia baitira, Violak bideo-zintak ikusi eta testuak irakurtzen dituen lekua, alegia. *Botere-gauaren ondoko goiza* bideoan agertzen den mahaiko taula objektu zehatz batzuk atzemateko argitua dago, eta, horien artean, loreontzia erdigunean dago.

Argi ezia bideoan, paper puska bat bezala lurrean utzita dago hizkuntza. Hitzak gaueko argitan aireratzen dira, esperientziara doazen bideak balira bezala, ez esanak edo idatziak, ikusiak baizik. Viola idazmahaian dagoela hasten da obra; altxatu, eta paper puska zimurtu bat jaurtitzen du lurrera, eta

paper gainean intsektu bat lurreratzen da. Hemen, ikusgai dagoena eta ikusezina dena nahasten dira. Violak idazten duen bezala, “Sits bat ateratzen da gutun baztertu batetik, pentsamendu hil baten espiritua balitz bezala, eta —askatasunera hegan egiten saiatu ondoren— gizabanako bat agertzen da, argi-iturriak ezinbestean erakartzen du, eta han ahitzen da”¹². Sitsaren hegaldiak espazio ilunean uzten dituen arrastoek argiz, argiztapenez eta bizitzaz betetzen dute hutsunea. Sitsaren hegaldian atzemandako aire mugikorra, paper puskan idatzitako hitzak: Violaren artean forma eta ideia bihurtzen da dena. Oreka bat dago haren estetikan: barrura begiratzeko eta izatearen osotasuna igartzeko trebetasunaz mintzo zaigu haren artea. Ikuspegi horretatik, osotasunaren ikur bihurtzen da giza gorputza. San Agustin, kristau teologo goiztiarrak idatzi zuen bezala: “Kontu handiz begiratu eta ikusi nuen, izaki gorpuzdunetan, gauza bat dela osotasuna eta, beraz, edertasuna, eta beste bat, berriz, beste zerbaiti ondo egokituta dagoelako harmoniotsua dena, hala nola gorputzaren zati bat osotasunari edo oinetakoa oinari”¹³.

Argi ez piezak bideoarekiko intimitate bat eta haren ahalmenak aurkitzeko atsegin bat erakusten du Violarengan —nola kontrola daitekeen tresneria eta nola sor diezaiokeen ezustekoa ikusleari—. Bideoak Violaren mundu-ikuspegia nola ahalbidetu duen gogora ekartzen digu, bai eta nola azkenean bera modernitate inbertsonal bat gaitzestera bultzatu zuen, gizadiaren, naturaren eta sinestearen ikuspegi holistiko baten mesedetan. Viola bere burua orainaldian kokatzeko borrokan ari da, zesura bat, eten bat, sortuz kameraren begira egote ahalguztidunean. Zinemaren aparatuaren mesedetan bere gorputzari uko eginez egiten du hori, eta horrela jardunez gogorarazten digu zein hauskorra den norbera irudiaren gainazalean. Violaren arteak plano piktorikoa hausten du, jaiotza eta heriotza berreraikitze ahalmen humanista besarkatzen baitu, izatea ulertzeko giltzarri gisa. Lehenik, nolanahi ere, Violak bere obraren erdian kokatu beharra dauka bere gorputza, etorkizuneko lanetan beste batzuek beteko dutelarik espazio hori.

Violaren hasierako bideo-zintek eta instalazioek, gorputzean ardaztuta badaude ere, nolakotasun inbertsonal bat daukate, eta ez dute aditzera ematen geroago etorriko zen obraren zirrara eta sentimendua. *Mezularia* bideoan sakonetatik agertzen den gorputzak eta *Bidegurutzea* piezako gorputzaren eraldaketak eten iradokitzaile bat dira emozioen esplorazioan. Antzeko trantsizio bat gertatzen da 1970eko erdialdeko eta azkeneko urteetako bideo-zintetan; izan ere, denbora eta izate fisikoa artistaren beraren gorputzaren eta ahotsaren bitartez irudikatzeko bideoaren baliabideak zer pertzepzio-gaitasun duen esploratzen dute, artistak rol bat antzezten baitu horietako zinta bakoitzean. Viola agertzen da, ez hainbeste bere burua erakusteko, geroagoko bideo-zintetan eta instalazioetan aktoreek egingo duten bezala, bere burua eta bere baliabidea probatzeko baizik. Bideoaren baliabidean garapen teknologikoarekiko eduki duen harrera zabal, sarkor eta erabatekoak markatzen du Violak bere lanarenganako duen ikuspegiaren eta garai hartako artearen estrategia kontzeptual eta performatibo erreduktionistaren arteko aldea.

Bideo-zinta goiztiar horietan, performancea eszenaratzen eta esperientziaren eratze narratibora denbora eramaten ikasten du Violak. Transzendentziaren nozioa agertzen hasi da, bai eta estasiarena ere. *Hortz arteko tarte* (*The Space Between the Teeth*) bideoan, oihua pertsonaren adierazpen organiko bihurtzen da, munduari deika ari baitzaio, pasilloko arkitekturan zehar aurrera egin nahian ari denez mundu naturalera heltzeko; mundu natural horrek ur masaren tankera du, eta hara jaurtia da azkenean Violaren irudi finkoa pasilloan. Artean ikusgarri denaren paradoxaz Jean-Luc Marion frantses

filosofoak idatzi zuen bezala, azken batean “[arteak] ikusgarri egiten du norbera ikusteko gai ez litzakeena eta norbera txundidurarik gabe ikusteko gai ez dena”¹⁴.

[Itzultzailea: Jon Muñoz.
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Bill Viola, hemen aipatua: Robert Violette with Bill Viola (arg.), *Bill Viola, Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994*, Londres: Thames & Hudson in association with Anthony d’Offay Gallery, 1995, 30. or. [\[itzuli\]](#)
2. *Ibid.*, 38. or. [\[itzuli\]](#)
3. *Ibid.*, 42. or. [\[itzuli\]](#)
4. Rumi, Bill Violak *Zugatik ari da negarrez (He Weeps for You, 1976)* bideoan eginiko adierazpena, hemen: Violette eta Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, 42. or. [\[itzuli\]](#)
5. Zentrum für Kunst und Medientechnologie, “[Bill Viola: The Tree of Knowledge](#)” The Tree of Knowledge (2015eko apirilean begiratua). [\[itzuli\]](#)
6. Bill Viola, hemen: Violette with Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, 56. or. [\[itzuli\]](#)
7. Bill Viola, hemen: Anna Bernardini (arg.), *Bill Viola: Reflections* erak. kat., Milan: Silvana Editoriale, 2012, 90. or. [\[itzuli\]](#)
8. Bill Viola, hemen: Lori Zippay (arg.), *Electronic Arts Intermix: Video—A Catalogue of the Artists’ Videotape* Distribution Service of EAI, New York: Electronic Arts Intermix, 1991, 197. or. [\[itzuli\]](#)
9. Bill Viola, hemen: Lewis Hyde et al., *Bill Viola* erak. kat., New York: Whitney Museum of American Art, 1997, 50. or. [\[itzuli\]](#)
10. Bill Viola, hemen: Zippay, *Electronic Arts Intermix: Video*, 199. or. [\[itzuli\]](#)
11. Karl Rahner, *Encounters with Silence*, itzulp. James M. Demske, South Bend, Indiana: St. Augustine’s Press, 1999, 25 or.; azpimarratutakoa erantsia. [\[itzuli\]](#)
12. Bill Viola, hemen: Zippay, *Electronic Arts Intermix: Video*, 199. or. [\[itzuli\]](#)
13. San Agustin, hemen aipatua: Bruno Forte, *The Portal of Beauty: Towards a Theology of Aesthetics*, itzulp. David Glenday eta Paul McPartlan, Grand Rapids, Michigan: W. B. Eerdmans, 2008, 4. or. [\[itzuli\]](#)
14. Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible*, itzulp. James K. A. Smith, Stanford, Kalifornia: Stanford University Press, 2004, 1. or. [\[itzuli\]](#)

HIRUGARREN KAPITULUA.

1980KO HAMARRALDIA: BIZITZAREN ETA OROIMENAREN IKUSPEGI ZABALDUAK

JOHN G. HANHARDT; KIRA PEROV-EK EDITATUA

Denok gara irudi mugikorrak! —Bill Viola, koadernoak, 2013ko abuztuak 13

Violak goiz ulertu zuen bere karrera bera munduan egoteari buruzko gogoeta pertsonal bat zela. Bideoan aurkitu zuen ikusten zuena esploratzeko eta ikus ez zezakeenetik ikasteko baliabide perfektua. Kamerak mundua bakarrik esperimintatzeko baliabideak eman zizkion, kameraren bidez ikasitakoa parteka zezakeela jakinik. Bere artearen bitartez, Viola gero eta bat eginago sentitzen zen naturarekiko eta mundu naturalaren misterioekiko. Kidetasuna zuen William Wordsworth poetarekin, zeinak naturan ikusi baitzuen poesiaren bitartez bere bizitzaz gogoeta egiteko baliabidea¹. *Itzulera* (*Return*, 1975), piezan, non Violak leihotik kanpora begiratu, eta bere burua naturan ikusten baitu, edo *Antzinako egunak* (*Ancient of Days*, 1979–81), non elurrez estalitako mendi-tontorra agertu, desagertu, eta berriz agertzen baita, ume bat lehen planoan duela; bi pieza horietan garbi dago artista naturara doala berriz; ikusi egiten baita natura eta, gero, hodeiek ikusezin bihurtzen baitute. Violak berriz landu zituen gai horiek 1980ko hamarraldiko kanal bakarreko bideo-zintetan eta instalazioetan.

74ko abuztua (*August '74*, 1974) bezalako bildumak eta *Argi ezitia* (*Sweet Light*, 1977) eta *Bizitza isila* (*Silent Life*, 1979) bezalako bakarkako lanak esperimentu edo test gisa deskribatuko nituzke, bideoarekin lan egiteko bide desberdinak ikertzen dituztenez. Horrek ez du, ordea, haien garrantzia gutxitzen. Ume jaioberriak inkubagailutan ikusten ditugu *Bizitza isila* piezan. Umeen aurpegietara eta eskuetara, eta haien begi barruetara, zuzentzen du Violak bere kamera. Zerbaiten bila dabilela dirudi, jaioberriaren ezin azalduzko nolakotasun horren bila agian. *Argi ezitia* piezan, zeina pieza landuagoa baita, zati desberdinek aurkikuntza-sentipen bat dute, zirriborro-koaderno baten orri artean begira egotearen antzekoa. Violaren “begiratu eta gehiago ikusten saiatu” estrategiaren harian adibide goiztiar liluragarri bat da *Bat-bateko gosaria* (*Instant Breakfast*, 1974), 74ko abuztua bildumakoa. Violak argi estroboskopiko erabiltzen du bat-batean argitara agertu, eta agertu bezain bizkor desagertzen den eszena bat argiztatzeko; teknika hori, izan ere, artistak geroago erabiliko zuen *Arazoiaren loa* (*The Sleep of Reason*, 1988) bere instalazioan, non espazioa bat-batean iluntzen baita eta paretek indarkeriazko eta izu lehergarritzko ametsak erakusten baitituzte. *Bat-bateko gosaria* piezan, ordea, sekuentziak zerikusi gehiago du begiratzearekin eta agerraraztearekin. Soinu-bandak iradokitzen du zer edo zer eraikitzen eta hausten ari dela, eta, tarteka, ahots bat entzuten da. Prozesuaz ari da, eta argiak ikusarazten dituen zantziek leku itxi eta sekretu batean gaudela iradokitzen dute, kamerak ilunpean

graba dezakeen baina argiaren bidez agerraraz ez dezakeen leku batean. Zer da *Bat-bateko gosaria* piezan “ikusten” dugun leku hori?

Hasierako bideo-zinten ikuspegiaren zentralitateak beste dimentsio bat hartzen du kanal bakarreko bideo-zinta eta instalazio sail batean, non guztiek elkarturik Violaren artelan goraipatuenetako eta lortuenetako bat osatzen baitute. Violaren artista-ospea ziurtatua geratuko zen oinarri hauekin: *Chott el-Djerid (Argizko eta berozko erretratu bat)* [*Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, 1979], *Hatsu-Yume (Lehen ametsa)* [*Hatsu-Yume (First Dream)*, 1981], *San Joan Gurutzekoarentzat gela* (*Room for St. John of the Cross*, 1983), *Oroimenaren antzokia* (*The Theater of Memory*, 1985), *Ez dakit zeren antza dudan* (*I Do Not Know What It Is I Am Like*, 1986), *Pasabidea* (*Passage*, 1987), eta *Arazoien lo* (*The Sleep of Reason*, 1988). Pieza horiek haren hasierako lanaren segida badira ere, orobat dira abiapuntua 1990eko hamarraldian zehar eta milurteko berriaren hasieran Violak sortuko zuenarentzat. Funtsean, zazpi zatitan hedatzen den testu filosofiko-poetiko baten atal soil bat adierazten du obra horietako bakoitzak. Violaren lorpenaren hedaduraren eta mailaren parera ez da haren belaunaldiko ia beste ezein artista iritsi.

André du Bouchet frantses poetaren hitzak datozkit gogora: “lhes egin didanetik ezer ez dago galduta”². Pieza horietan guztietan sentitzen dugu ezen berak aurkitu duen eta guk sekula ikusi ez dugun zerbait ari zaigula erakusten Viola. Kamerako bisorearen edo instalazioan elkarrengana bildutako elementuen bitartez, artistak, eta ikusleak noski, ustekabekoa dena aurkitzen du. Baina badago hemen beste zerbait hala oroimenarekin nola ahazteko ekintzarekin zerikusia duena: jaiotzaren oroitzapena, bizitzako mugarriak, zahartzea, eta heriotza. Bizialdian zehar, oroimena begiko dugu eta ahanzturaren galera sentitzen dugu. Bideoa oroitzapen-banku birtual bat da, zeinak irudikatzen baitu ez bakarrik ikusten eta oroitzen duguna, baita ahazten duguna ere. Edo ahaztea beste oroitzapen bat dela esan behar genuke? Ahaztu ere, benetan ahazten al dugu? Nik ezetz uste dut. Oroimenaren eta ahanzturaren arteko tentsio anibalante hori Violak bere artelanei demaiari ulerkera misterioetsuaren parte da, eta hura da haiekiko gure esperientzian datzan boterea.

Chott el-Djeriden abiapuntua paisaiaren irudikapena da, artearen motibo nagusietako bat. Haren azpituak, *Argizko eta berozko erretratu bat*, begiratzearen eta islatze bikoitz bat ikustearen ekintza fenomenologikoa atzematen du. Kamerak *chott* batean, Saharako aintzira gazi eta lehor batean, gertatutako ispliatze sorta bat grabatzen du, horien artean, zerumugan zehar oinez edo ibilgailutan dabilen jendearen irudi urrunak. Violak honela idazten du: “Bideorako egokitutako teleobjektibolenteen bitartez, irudiaren mugen azken hesiari aurre egiten dio kamerak, alegia, puntu horri, non egoera normala hautsi egiten baita, edo informazio bisualaren gabeziak errealitatearen gure pertzepzioak berriz ebaluarazten baitizkigu eta ulertarazten baitigu ezen ohiz kanpoko zerbaiti begira gaudela —fisikoa dena psikologikoa bilakatzen da—. Baldin eta norberak sinesten badu ezen haluzinazio horiek garuneko desoreka kimiko edo biologiko moduko baten adierazpena direla, orduan ispliatzeen eta basamortuko beroaren distortsioak paisaiaren haluzinaziotzat jo daitezke. *Fisikoki beste norbaiten ametsaren barruan egotea bezala izan zen*”³.

Berak sortutako haluzinazioen igorle gisa ematen dio tratamendua Violak paisaiari, gerora aipatuko duguna, tropo giltzarri bat da haren lanean, esaterako *Barne-pasabidea* (*Inner Passage*, 2013) bideoan aurkituko dena. Gero itzuliko naiz pieza horretara, zeren eta rol guztiz ere adierazgarri bat baitu

artistarentzat giltzarria den ikuspegi bat aztertzerakoan: kontzientziaren errepresentazioa. *Chott el-Djeriden*, naturan sartzen gara, eta imajinatu baizik ezin duguna ikusten dugu bideoaren optikaren bitartez. Perovek gogoratzen duen bezala: “Saskatchewango elur-eszenak grabatzerakoan [horrekin hasten baita pieza], Billek sukalde eramangarri bat erabili zuen, eta hura lentearen azpian ipini zuen bero-uhinek landa elurtuaren eta objektu urrunen distortsio bat sortzeko, basamortuko bero-uhinak simulatzearen. Irudiak biltzeko, paisaia zehar gidatzea zen grabatzeko metodoa, hasierako piezetan nagusi zen estudio-lanaren oso desberdina. Baina giza irudia bere ingurunearen neurrigabetasunaren barruan atzematea bidaiarako arrazoiaren zati garrantzitsu bat izan zen beti”⁴. Perov eta Viola biak agertzen dira piezan, turista talde batekin batera, Violaren teleobjektiboko lenteak bero-uhin dantzari gisa atzematen duena. *Chott el-Djerid* sortzeak ekarri zuen ahalegin fisiko latzak, taldearen mugimenduak basamortuan eta elurrez estalitako paisaietan zehar, eta leku bakoitzak eskainitako ezusteko aukerek gero eta indar handiagoa dute Violaren arte-proiektuan. Tunisian grabatu zituzten Violak eta Perovek basamortuko eszenak, udako beroa eta ur garbiaren eta janari freskoaren falta jasanez. Elkarrekiko beren lanaz eta esperientziez Perovek egindako argazki-dokumentazioa funtsezkoa da oraindik ere proiektu bakoitzaren xehetasuna eta anbizioa aintzat hartzeko, eta haren emaitza diren irudiek eragin handia izan dute Violaren obraren harrera taxutzerakoan.

Hatsu-Yume (Lehen ametsa) piezan, pertzepzioa eta fenomenologikotasuna esploratzen jarraitzen du Violak, hala nola tradizioaren eta berritasunaren eta urbanotasunaren eta naturaren arteko tentsioa ere. Egun bat Japonian lantzen du obrak, landa giroko eta mitoz betetako iparraldetik gauez argi artifizialez argitutako Tokioko metropoliraino. Hitz giltzarri batzuek markatzen dituzte pieza honetan datzaten kontrakotasunak: “egun bakarreko *ziklo* batean egituratua, lerro batek bereizten ditu *argia* eta *iluna*, *zaharra* eta *berria*, *natura* eta *hiria*, *objektua* eta *subjektua*, *arrazoizko pentsamendua* eta *hautemate inkontziente*a [letra etzana nik erantsia da]”⁵. Hitz-entziklopedia horrek tankeratzen du pieza hori eta, azken batean, Violaren geroztikako obra osoa. Erabateko kontrakotasun horiek *Chott el-Djerideko* paisaiaren “haluzinazioak” bezain esanguratsuak dira. “Objektua” eta “subjektua”, “pentsamendua” eta “hautematea” hitzak elkarren ondoan ipiniz, Violak aukera ematen du “objektu” bat “subjektu” bat izateko edo “pentsamendu” bat “hautemate” baten gisara definitzeko. Leku bati eta kultura bati buruzko gogoeta hori begi pentsalariaren ospakizun bilakatzeko Violaren nahia adierazten du hitz horien mugimendu arinak. Obra, izan ere, goian eman dugun kontrajarritako terminoen zerrenda horrek iradokitakoa baino askoz korapilatsuagoa da. Violak idatzi duen bezala:

Zintaren amaiera aldera, eurite gogor baten euri jasa auto baten parabrisan isurtzen den artean sortutako argi eta kolore katarsiaren ondoren, uhin horixka eta laranja itxura duten arrain batzuk ageri dira uraren azpian. *Eskuko kamera alderraiaren kontzientzia gorpuzgabea* Tokioko kale gautarretan finkatzen da, gizabanako batek, paisaia urbanoan agertu, eta pospolo bat pizten duenean.

Argi distiratsu baten distira zuzenean lentera biltzen denean, gizona desagertu egiten da azkenean banbu-baso bateko gau-itzaletan, eta irudi-ondo lauso baten arrasto zilarkara-ubela uzten du kamerako hodian, obraren hasieran ilunpea zulatzen duten egunsentiko lehen izpiak gogora ekarriz. Denbora tarte luze batean zehar hedatzen da pieza, trantze bisual bat balitz bezala, eta trantze hori dagokio bai argiari eta argiak urarekin eta bizitzarekin duen harremanari eta bai haren kontrakoari, gaueko ilunpeari eta heriotzari, alegia. Hemen, bideoak ura bezala

tratatzan du argia —fluido bihurtzen da kamerako hodian—. Urak arrainari eusten dio, argiak gizonari bezala. Lehorra arrainaren heriotza da. Ilunpea gizonaren heriotza da [letra etzana nik erantsia da]⁶.

Hatsu-Yume deskribatzeko Violak erabiltzen duen mintzairak “trantze bisuala” bezalako kontzeptuekin lotutako egoera mentalak hartzen ditu bere baitan; trantze horietan “kontzientzia” bat hartzen du kamerak. Argia “fluido bihurtzen da kamerako hodian”, eta zabaldu egiten du metafora: arrainari urak eusten dio, nola gizadiari argiak eusten baitio eta hura errebelatzen baitu.

Pantailan ikusten duguna deskribatzeko eta gizakien eta animalien bizitzaren ekologia aditzera emateko metafora erabiltze horretaz baliatzen da orobat artista geroztikako pieza batzuetan, nola den *Ez dakit zeren antza duan* (*I Do Not Know What It Is I Am Like*). “Kameraren kontzientzia gorpuzgabea”k ezaugarritzen du Violak bideoaz duen ikuspegia, gorputzaren luzapentzat baitauka. Hemen, kamera ez da kontzientziaren ispilu bat, ekinean ari den adimen bat baizik, halako moduan non aditzera ematen baitu munduaren errepresentazio desberdin bat, zeina baita aurkikuntza-prozesu bat, ikusezina dena ikusgarri egiten duena. Ideia hori nabarmen geratzen da *Hatsu-Yumeko* euriaren sekuntzian, non taxiaren aurreko parabrisa autoaren barrualdetik grabatzen baita; kristala xukatzen ari diren eskuilek kolore-uhinen tankera ematen diete taxia zeharkatzen ari deneko hiriko argiei. Argiaren gauzatzeak, koloreak isurkari-xirripa bilakatzen baitira ekintza motelduz doan ahala, soinu-bandan du oihartzuna, hiriko zaraten giroa moteltzen baitu hark ere.

Denbora errealean begiratzen dion begi biluziarentzat, mugimendu eta hots asaldatuaren multzo konplexu bat litzateke uraren ikuspegi hori. “Kameraren kontzientzia gorpuzgabea”ren bitartez beste zerbait bihurtzen da. Urak bizia ematen dio gizakiak eginiko inguruneari, ur azpian bageunde bezala. Violak mugimendu hori nabarmentzen du, kamerako irudia parabrisan fokatua egotetik pixkanaka-pixkanaka lausotzen denean, harik eta koloretako arrainak korrontean igerian agertzen diren arte. *Hatsu-Yumek*, Violaren bideo-zinta guztiek bezala, hurbiletik begiratutako analisi bat merezi du, kanal bakarreko bere piezetan Violak egiten dituen lotura konplexuak errebelatzeko. Filmak ez bezala, non zeluloide-fotogramaren edizioak ekintza denboran konposatzen baitu, bideoaren fluxu elektronikoak leundu egiten du “mozketak”, eta beste maila batean aditzera ematen du munduaren atzemate etengabea, gure sistema optikoaren eta kognitiboaren bitartez.

Japonian lan egiteko aukera Japonia eta Ameriketako Estatu Batuetako artisten trukea bultzatzen duen beka baten bitartez (Friendship Commission Creative Artist Fellowship) etorri zitzaion Violari, 1980an eman baitzioren. Perov eta Viola urte hartan ezkondu, eta Tokion hartu zuten elkarrekin bizilekua, eta Japonian zehar bidaiatu. Daien Tanaka *Zen* maisuarekin ere ikasten hasi ziren. “Diru-laguntzak Japoniako kultura bidaiatuz ikertzeko eta ikasteko aukera ematen zigunez” —gogoratzen du Perovek— “Japonian igaro genituen hemezortzi hilabeteek eragin izugarria izan zuten Billen obran. Japoniako kulturako era guztiak esploratu eta esperimendu genituen: pintura, *Zen* pintura batik bat, eta kaligrafia, arte sakratua, arkitektura eta tenpluetako eta santutegietako lorategiak, eskulangintza (papergintza, saskigintza, buztingintza) eta Kabuki eta Bunraku bezalako antzezpen-arteak, eta, bereziki, Noh, antzinako antzerki mugimendu geldikoa. Sutan ibiltzeko zeremonia sintoistak ikusi genituen, eta Sumo tradizionaleko borrokak herri txikitan, eta era guztietako jaialdi sakratuak tenplu eta santutegi txikitan”⁷. Hurrengo urtean, Viola artista egoiliar bihurtu zen Sony Corporation-eko ikerketa-

laborategietan, Atsugi-n, eta, New Yorkeko WNETetik beste diru-laguntza bat jaso zutenez, Violak eta Perovek *Hatsu-Yume* grabatu eta editatu ahal izan zuten. Violak orobat ezagutu ahal izan zituen azken garapen teknologikoak, eta Yasuo Shinohara ingeniariarekin lan egiteko aukera eman zitzaion, gizon hark denborazko sekuentziazioa eta edizio-teknikak zehatz kontrolatzeko gai zen tresna bat sortu baitzuen, *Antzinako egunak* bideoan ikusten duguna bezalakoa.

Garai hartan eginiko beste ezerk ez zuen parerik *Hatsu-Yume* bideoaren anbizio txundigarriarekin eta hark aditzera ematen dituen testuren eta esperientzien irispide sotilarekin. Guztiz adierazgarria da ezen Violak teknologia bereganatu izanak ez zuela ekarri hark esparru komertzialean onartutako teknika garbi eta biribilak erabiltzea. Aitzitik, haize kontra lan egin zuen, bere buruari eta Sonyko ingeniariari desafio eginez, sortzen ari zen forma berrien bitartez. Kanal bakarreko bideoa leku berri batera eramango zuen estetika erradikal bat esploratzeko bidean lehen urrats ausarta egiten ari zen Viola, eta estetika hori ez zuen generoaren eta narratibaren alderantzizkatze jostari batek ezaugarrituko, ikusezina denaren bisualizazioak baizik. Zen maisuarekin igaro zituen hamasei hilabeteak areagotu egin zioten Violari sentiberatasun multikultural eta espiritual sakonago bat lantzeko haren sineste sendoa. Artearen historian Violak zuen interesa lotuta zegoen orobat japoniar poetikaz eta testu espiritualez egiten ari zen ikerketarekin. Ez zen arte-jardun garaikideak ikertzen ari, aitzitik, uste osoa zuen ezen bideoak esperientzia bisual eta estetiko baterako zoru fenomenologiko berri bat ezartzeko baliabideak eskaintzen zituela.

Estatu Batuetara itzuli ondoren, Violak eta Perovek Long Beach-en, Kalifornian, hartu zuten bizilekua; han geratu, eta bi seme eduki zituzten. Perovek Estatu Batuetarako itzulera gogoratzen du:

Kaliforniak aukera desberdin asko eskaintzen zituen obra berria sortzeko. Japoniatik Ozeano Bareko beste muturrean, hangoaren antzean aberatsa zuen paisaia, bai baitzituen mendiak, ozeanoko kostaldea, basoak, baina, horrez gainera, bazeuden basamortu zabalak. Japonian bazirudien ezen noranahi joaten zinela ere objektu kulturalak, harri multzokatuak edo santutegi behin behineko bat aurkituko zenituela, baina Kalifornian natura zabala zen, erabatekoa, eta maiz gizakiaren presentziarik gabea.

Bill tamaina handiko aretotako instalazioak produzitzen hasi zen, eta galeriara berriro eraman zituen natura eta objektuak. 1982tik 1989ra hamaika instalazio handi-handi eta bost bideo-zinta sortu zituen, horien artean *Ez dakit zeren antza duan*, kanal bakarreko 89 minutuko obra entziklopedikoa, hura osatzeko hiru urte behar izan genituen^a.

Violaren estetikaren dimentsio espiritualak eta hark oroimenean beti izan duen interesak taxutzen dituzte garai hartako bi instalazio handi, *San Joan Gurutzekoarentzat gela* eta *Oroimenaren antzokia*. Bi obra horiek bideoa eta beste material batzuk konbinatzen dituzte, eta, hori eginez, irudi mugikorrek haren artelanaren eraikuntzan duen nagusitasuna nabarmentzen dute. *San Joan Gurutzekoarentzat gela* piezak Violak instalazioaren espazioan duen interesari eusten dio, harentzat hura baliabide bat baitzen bideo-irudiak elkarri lotutako hainbat elementu konbinatzeko, eta orobat zen agertoki bat, zeinetan esploratuko zen nola hartzen duten zentzumenek mundua eta nola bideoa horretan bitartekari izan daitekeen. Naturako objektu batzuk obraren parte bilakatu ziren: zuhaitz hil itzel bat *Oroimenaren antzokia* piezan eta goroldioa *San Joan Gurutzekoarentzat gela* obran. Honela deskribatzen du labur Violak azken pieza hori:

Gela beltz txiki bat (183 × 152 × 168 cm) areto handi ilun baten erdian dago. Gelaren aurrealdean leihotxo bat dago, non argi gori baten distira leuna agertzen baita. Espazioko horma beltzean, elurrez estalitako mendi batzuen bideo-irudia zuri-beltzean proiektatzen da pantaila handi batean. Kamera eskuan harturik eta, beraz, ezengokor grabatuta, mendiak zoro-zoro eta ezinegonik mugitzen dira. Bi bozgorailu handitatik ateratzen den haize-hots eta atzealdeko zarata burrunbatsu batek gela saturatzen du.

Ezin da gela barrura sartu, eta leihotik bakarrik ikus daiteke barrualdea. Barruko paretak txuriak dira. Zorua kraka arre batez estalita dago. Izkinan badago zurezko mahaitxo bat, eta, mahai gainean, metalezko ur pitxar bat, baso bat ur, eta 4 hazbeteko koloretako monitore bat. Elurrez estalitako mendi baten koloretako irudi bat dago monitorean. Kamera finko batekin grabatuta dago, eta denbora errealean aurkeztuta dago, editatu gabe. Noizbehinka zuhaitzen eta zuhaixken artetik jotzen duen haizeak eragindakoa da ikus daitekeen mugimendu bakarra. Gela barrutik, San Joanen poemak espainieraz emeki erreztatzen dituen ahots baten hotsa ia ezin da entzun haizeak aretoan egiten duen zarata handiaren azpian. San Joan Gurutzekoa (1542–91) espainiar poeta eta mistikoa espetxean sartu zuten bederatzi hilabetez erlijio-agintariek 1577an. Haren ziegak ez zuen leihorik, eta bera ezin zen zutik egon. Sarritan torturatu zuten. Aldi hartan idatzi zituen San Joanek bera ezagun egin duten poema gehienak. Maiz aipatzen du maitasuna, estasia, gau iluneko iragatea, eta hiriko harresien eta mendien gainetik hegan ibiltzea⁹.

Violaren deskribapena haren bideo-zintetako bat bezalakoa da, non irudiak eta soinuak irudimenaren paisaia bat sortzen baitute, “kameraren kontzientzia gorpuzgabea”ren gidaritzapean. Hemen, San Joanen kontzientzia gorpuztua mintzo zaigu, haren hitzen bitartez adierazirik, “gau iluneko iragateaz... eta hiriko harresien eta mendien gainetik hegan ibiltzeaz”. Violak San Joanen testuetako bat aipatzen du: “Oro jakitera heltzeko, ez ezazu zerbaitez jakin nahi deus”, pasarte horren bidez mintzo zaigularik esperientzia zabaltzeaz, ezezaguna zaigun horretan barneratzeaz, kamerak bereganatutako zoriaren zentzua atzemateaz¹⁰.

San Joan Gurutzekoarentzat gela instalazioa esperientzia multzo baten gisa antolatuta dago, eta norberaren esku dago haietaz jabetzea edo haiei jaramonik ez egitea. Espazioan zehar mugituz, San Joan Gurutzekoaren munduaren zalapartan eta zaratan murgildua ikusten du bisitariak bere burua: “Zergatik, bada, arima bere ezjakintasunetik purgatzeko duen jainkozko suari deitzen dio hemen arimak ‘gau ilun’? Honela erantzuten zaio horri, ezen bi gauzogatik baita jainkozko jakinduria ez bakarrik arimarentzat gau eta ilunpe, orobat baitzaio oinaze eta zigor. Lehena da jainkozko jakinduriaren goratasunagatik, gaindi egiten baitio arimaren gaitasunari, eta modu horretantxe zaio ilunpe; bigarrena, berriz, arimaren makurkeriagatik eta lohitasunagatik da, eta halaxe zaio neketsu eta mingarri, eta ilun ere bai”¹¹.

1560ko urteetako hamarraldiaren bukaeran San Joan Gurutzekoak Teresa Avilakoa espainiar mistikoa ezagutu, eta bat egin zuen haren mugimendu erreformatzailearekin. Teresak sortutako obrak funtsezkoak dira kristau mistizismoan, eta bihotza urratzen ari zitzaionaz, edo “transberberazioaz”, idatzi zuen; esperientzia horren oihartzuna San Joan Gurutzekoaren hitzetan aditzen da: “Atsekabe eta oinaze hark, bat eginik, burugabetuta nindukan, hainbestearino non ezin nuen nik ulertu hura nola gerta zitekeen. O zer den arima zauritu bat ikustea! Esan nahi dut, alegia, eta uler bedi zauritua, hain kausa

bikainak zauritua!”¹². Mistikoek iradokitzen dutenez, arima Jainkoaren araztasunari eta oinaze transzendenteari zabaltzearen estasia sentitzea Jainkoaren argitan zerizanak duen betetasuna sentitzea da. Sineste eta testu horiek sendotu egiten dute Violak duen sentipena, alegia, imajinaezina den hurari gure buruak zabaltzeko baliabideak eskaintzen dizkigula bideoak. Ez torturaren bitartez, norberaren akatsei begira egotearen ondorioz baizik planteatzen dute mistikoek jainkozko oinazearen esperientzia, bide abstraktu eta gorpuzgabeaz.

Violaren *San Joan Gurutzekoarentzat gela* instalazioak bide bat eskaintzen du inefablea dena bilatzeko, kontzientzia aztoratu bat iradokitzen duten proiektzioen eta gelaren espazio murriztuan esandako hitzen bitartez. Gelan santuaren hitzak entzuten ditugu, espainieraz esanak, ia entzunezinak, lohitasunak araztea lortu nahi duen Jainkoaren begi biolentoarekin adiskidetu nahian. Violak bikain aurre egiten dio mistikoen ikuspegi murriztaile bati, eta, horren ordeaz, okupatzen duten munduaren barruko testuinguruan jartzen ditu haien hitzak. Aldi berean urruna eta oraingoa bihurtzen du artistak mundu hori. Violak kristau eta islamiar mistikoetan duen interesa begien bistakoa da haren obran zehar. MacArthur Foundation (1989–94) eta Getty Research Institute (1998) erakundeek emandako bekei esker, Violak intelektual eta aditu gailen batzuk ezagutu zituen, eta haiek areago inspiratu zuten jakinduriaren hainbat arlotan Viola egiten ari zen sormen-esplorazioa. Hemen, testu eta irudi espiritualak intuizioz eta sotiltasunez irakurtzen segitzen du Violak, unibertsitatean hasitakoari jarraiki. Ideia historikoen bisualizazioak, historiaurreko haitzuloetatik Erdi Aroko eta Berpizkundeko iruditeriara eta pentsamendura, zerikusia du bere baitan daukan eta bere artearen bitartez adierazi nahi duen intuizio indartsua bereganatzeko eta ainguratzeko artistak duen nahiarekin.

San Joan Gurutzekoarentzat gela baliabide bihurtzen da Violarentzat, eta haren bitartez esploratzen ditu, era askotako bide berrietan zehar, bere bideo-zintetan irudikatzen dituen kontzientzia-egoerak. *Oroimenaren antzokia* (*The Theater of Memory*) pieza lotuta dago bai *San Joan Gurutzekoarentzat gela* instalazioarekin eta bai Violaren aurretikako eta geroztikako obrarekin.

Oroimenaren antzokia piezarekin, artistaren baliabidea den neurrian bideoak inguruan dauzkan hainbat konturen kudeatze konplexu bat frogatzen du Violak, eta instalaziogintzan duen maisutasuna erakusten du, erabateko esperientzia bat konposatzeko hainbat material erabiltzerakoan. Berriz ere, oso berezkoa duen zerbait sortzen du Violak; ez die uzten biltzen dituen objektu eta irudiei interpretazio erraz eta murriztaile batean erortzen. Artistak bere instalazioaz egiten duen deskribapenarekin hasiko naiz, efikazia handiz aurkezten baititu bere obraren eta berak lantzen dituen kontuen elementu giltzarriak:

Zuhaitz handi bat diagonalki makurtuta dago gelan zehar; sustraiak agerian dauzka zoruan, sarreratik hurbil, eta haren adar biluziak sabairantz luzatzen dira espazioko izkinan. Berrogeita hamar lanparatxo elektriko dauzka adarretatik zintzilik. Atzeko horman bideoz proiektatutako irudi handi bat dago. Zarata elektronikoa eta interferentziak nagusi dira irudian. Horien artetik atera nahian, ezagut daitezkeen irudi batzuk ikusten dira, baina ez dira sekula argi iristen. Bozgorailuetatik zarata zikin eta nahasiko boladak ateratzen dira, hots ozen eta garbi bat iristeko zorian balego bezala, baina ez da sekula iristen. Isilune luzeak daude zarata-boladen artean. Ñir-ñirka ari diren lanparetatik eta bideoak flash biolentoetatik dator gelako argi bakarra.

Zuhaitzeko adarretik zintzilik dagoen kanpai sorta txikiaren doinu delikatua da gelako hots jarraitu bakarra. Espekulazio handia egon da, zientifikoa eta filosofikoa, garunean nerbio-zartadak eragiten dituzten kausa eta prozesu jakin batzuei buruz, iraganeke sentipenetako formak birsortu, eta, azkenean, oroitzapen bat gogorarazten duten horiei buruz, hain zuzen. Funtsezko kontua da garunaren funtzionamenduan neurona guztiak elkarrengandik fisikoki deskonektatuta egotea eta hutsik dagoen espazio bateko hutsune txiki batean hastea eta bukatzea. Hutsune horiek betetzen dituzten pentsamendu-txinpartek gogorarazten dituen aldizkako molde hori gure ideien oraingo forma eta substantzia bihurtzen da. Gure pentsamendu guztiek ezerez-puntutxo hori daukate erdian¹³.

Violak pentsamenduaz eta oroimenaz pentsatzen duena aurreraturik, testu liluragarri horrek arestian landutako kontu kognitibo batzuetara garamatza berriz. Ideiak bere estetikaren oinarri bihurtzeko Violaren nahia areagotzen du *Oroimenaren antzokia* piezak. Hemen, ez da zuzenean, edo eksklusiboki, mistikoen esperientzia bisionarioetan oinarritzen, *San Joan Gurutzekoarentzat gela* instalazioan ikusi dugun bezala. Horren orde, ageri- agerira dakar natura zuhaitz deserrotu baten bitartez, haren sustrai-adarrak garunarentzat eredu direlarik; ñir-ñirka ari diren lanparek eta proiektzioek, berriz, sinapsiak eta gure lanabes kognitiboen lanen bitartez eratzen diren irudi eta pentsamenduak ordezkatzeko dituzte. Lanparek orobat lotzen dute obra *Hatsu-Yumerekin*, beren presentziaren arrastoa ur azalean kokatzen duten ontzietako argiekin, bereziki.

Oroitzapen bereziak ditut *Oroimenaren antzokia* instalazioaz, nik enkargatu bainuen obra Whitney Museum of American Art Biennial-eko arte arduradun izan nintzenean, 1985ean. New York hirian zuhaitz egoki bat aurkitzea eta hura museora eramatea sekulako erronka izan zen; zuhaitza eraikineria sartzerakoan, aurreko ateetako kristalak txikitu zituen. Zuhaitzak presentzia bizi-bizia izan zuen galerian, eta proiektzioa aztoragarria zen, zuhaitzaren ustezko lasaitasuna hausten baitzuen eta garunaren eta aldizkako pertzepzioaren arteko lotura txundigarria bideratzen baitzituen ikusleak. Obrako bideo-elementuak argi eta garbi gogorarazten du *Informazioa* (*Information*, 1973), feedback biolento bat prozesatzeko duen eragatik eta, irudi bat eraikitzeke, desegiten den moduagatik. *Bat-bateko gosaria*, *Argi ezia* eta *Hatsu-Yumeko* kamera “gorpuzgabea” ere gogorarazten ditu; azken horietan, mugimenduak, hotsek, eta goi mailako eta behe mailako teknologiak gure mundu modernoko kaosean zehar mugitzen ari den ni deserrotua deskribatzen dute. Zuhaitz deserrotuaren, aldizka agertzen eta gero zarata elektronikoaren artean desagertzen den teknologiaren eta kanpai sortaren arteko tentsioak naturaren egonkortasuna oroitzen du. Bizi ditugun mundu teknologiko ezegonkorretan inguruneak duen zaugarritasunari buruzko meditazio bat eskaintzen du.

Violak kanal bakarreko bere bideo-zintetan eta instalazioetan sortzen duen iruditeria ez da eraikuntza ironiko bat. Areago oinarrituta dago artelanaren bitartez sentitzen dugunak geure buruen ulermen sakonago bat ematen digulako sinestean. *Boskotea* (*Quintet*, 2000–02) saileko obretako piezetan historiako artelan ikoniko batzuei egiten zaizkie aipamenak, eta *Egunerantz aurrera eginez* (*Going Forth By Day*, 2002) bezalako instalazioetan ere egiten zaizkie. Violak nahita egiten du horrela, sinesten duelako iraganean jorratutako perspektibaren eta narrazioaren nozioak, are denboraren errepresentazioarenak ere, kontuan hartu beharrekoak direla. Nozio horiek oinarritzat hartzeak bide ematen diote artistari orainaldiko esperientziari buruzko elkarriketa planteatzeko, baliabide berrien ahalmenei esker.

Hori argiago ikusiko da narratiba antzeztuak aurkezten dituzten *Agurra* (*The Greeting*, 1995) eta *Egunerantz aurrera eginez* bezalako geroztikako obretan. Ez dago zalantzarik, ordea, ezen galdera askori erantzuna eman nahian sortu zituela *Oroimenaren antzokia* eta *San Joan Gurutzekoarentzat gela*, eta hausnarketa horrek bidea prestatu ziola Violari bai misterioaren erakustaldiarekin hausteko —haren aurreko obran ikusi zen bezalakoarekin— eta bai emozioaren adierazpenerantz eta giza esperientziaren ardazte kognitibo baterantz mugitzeko. 1986ko *Ez dakit zeren antza dudan* bideo-zinta epikoak markatzen du haustura hori.

Ez dakit zeren antza dudan bideoak zubi bat eratzen du Violaren hasierako piezen eta geroztikako obraren artean. Bideo neurritz eta irudimenez handinahi hau hogeigarren mende amaierako artelanik gailenetako bat da.

Garai horretako beste artista batzuen obra batzuekiko kidetasunean, hala nola Francesc Torresen *Herensugearen burua* (*The Head of the Dragon*, 1981), zeinak giza agresioa lotzen baitu “narrasti”-garun barnean sakon kokatutako egitura kognitiboekin. Violaren piezak, artistaren beraren hitzak erabiltzearen, “guztiok barruan dauzkagun barne-egoeren eta giza kontzientziarekiko loturen ikerketa” bat da¹⁴. Munduaren lekuko gisa jotzen du Violak, bizitzaren eta transzendentziaren entziklopedia handi bat sortuz. Abenturazale posmoderno bat da, behaketa zuzenaren bitartez animalia eta gizaki-kontzientziaren jatorria marrazten duena.

Azpian datorrena Violak *Ez dakit zeren antza dudan* obraz egindako idazlan luze baten pasarte bat da:

Gure denbora- eta mugimendu-eredu horizontaletan, denboraren jalkinen gure irudian, historian zehar “behera” eta eboluzioan zehar “gora” ibiltzearen gure esapideetan, polo bertikala orainaldi jarraitua bihurtzen da, hari lotzailea, “orain” aldi bereko eta betierekoa, une honetan bizitzen ari garena eta beti bizi izan duguna. Puntu soila da hori, zeina, lekuz aldatzen denean lerro bihurtzen baita, gainazal bihurtzen baita, gure munduko eta buruetako forma solido bihurtzen baita, eta hori, mugimenduak emandako energia gabe (denbora) edo mugimenduaren norabidea gabe (espazioa), puntu bihurtzen da berriz ere, alegia, bihurtzen da gure hatsak areagotutako prozesu, norberak geure banakako ibilbidean haren forma handia laburbiltzen dugun neurrian.

Arimarako sarbidea denez, begi-ninia luzaroan izan da nork bere buruaren ezagutzarako bilaketaren irudi sinboliko indartsu bat eta objektu fisiko gogorarazle bat. Begi-niniaren margoa beltza da. Beltzune horretantxe ikusten duzu zuk zeure buruaren irudia zeure begiaren barruan, edo beste norbaiten begiarenean, gertuago begiratzen saiatzen zarenean, [...] zeure irudiaren handitasunak ez dizu uzten barruan trabarik gabe begiratzen. Hura da elkarri begietara begira-begira egoteko ume-jolasaren gorenean sortzen den barrearen jatorria, eta hura da, orobat, arrotzak, jendartearen, bere bizkarrean sentitzen duen presioaren jatorria, jiratu eta hortxe daudela badakien begiak aurkitzen dituenen. Beltzune horrexetatik egiten diogu aurre animaliaen begirada finkoari, alde zeldurrez, jakin-minez, etxekotasunez, misterioz.

Haren begietan ikusten ditugu geure buruak, gorputzez baina ez buruz parteka dezakegun mundu baten inguruan ordenatutako adimen baten bestetasun bateraezina sentitzen dugun bitartean¹⁵.

“Mugimendua” eta “begia” bi hitz giltzarri dira Violaren testuan. Funtsezkoak dira obraren beraren erdigunearentzat: denboraren eta pertzepzioaren ardatzaren ikerketa fenomenologikoa. Tankera ematen diote, baita ere, zinta honetako puntu erabakigarri bati —hau da, bere bideokamerari atxikitako teleobjektiboko lentearen bitartez Viola konturatzen denean ezen bere burua eta bere kamera ikus ditzakeela hontz baten begian atzemanak—. San Diegoko Zooan Viola artista egoiliar izan zen garaian grabatu zen sekuentzia hori, eta gogoan dut nola deitu zidan haren aurkikuntzaren berri niri emateko. Kamerako tresneriak eta animaliaen begiak bat egin dute artistaren begiarekin. Zoomaren mugimenduak aurkikuntzaren ahalegina eta urduritasuna erakusten du, eta nonahi aurki daiteke Violaren artean. Begia mugimenduarekin parekatzeak oreka epistemologiko bat aurkitzen du artista ikusten dugunean, denbora errealean, bere kameraren bitartez esploratzen eta bere isla hegaziaren begian aurkitzen. Hiru urteko tartean sortua da *Ez dakit zeren antza duan* pieza, eta Violak eta Perovek Japonian bizi zirenean grabatutako eszena batzuk ere baditu. Obra nola egin zen gogoratzen du Perovek: “Animalia eta giza-kontzientziaren bila ibiltzeak eraman gintuen, beste leku batzuen artean, Hego Dakotara, bisontea behatzera; Fijira, su gainean zebiltzan indiar tamil hinduen zeremoniak ikustera; hainbat zoo eta akuariumetara; eta Banff-era, Kanadara, mendi elurtuz inguratutako aintzira izoztu baten gainetik arrain handi bat helikopteroz eramatera, eta astebetez hura basoan nola usteltzen zen ikusten. *Animalia- kontzientzia* (*Animal Consciousness*) deitu zitzaion hasieran piezari; Billek, noski, gizakia sartzen zuen obra honen izenburuan”¹⁶.

Ez dakit zeren antza duan piezako jakinduriaren bilaketa handiaren ondoren, denboraren eta eguneroko bizitzaren presentzia nabarmentzen dira *Pasabidea* obran, Violaren instalazio garrantzitsuenetako batean. Violaren obran denboraren alderdia, aurretik esan izan duan bezala, funtsezkoa da haren estetikan. *Pasabidea* instalazioan, espazioa hausteko modua soinu-bandan islatuta dago, eta denboraren izoztea esperientzia fenomeniko gisa aztertzea giltzarri bihurtzen da berez bideoaren baliabideari buruzko gogoeta sakon bat den pieza honetan. New Yorkeko Museum of Modern Art-ek enkargatu zion obra hau 1987an han egin zen Violaren bakarkako erakusketarako; Barbara London orduan arte arduradun elkartua zenak antolatu zuen, artistaren aspaldiko jarraitzaileak. Violak egiten duen obraren deskribapena xehetasun teknikoekin hasten da:

6 metroko pasillo estu batek barruko gela txiki batera darama. Gela horretako pareta handi bat erretroproiektoredun pantaila bat da eta irudi mugikor bat erakusten du, zorutik sabaira, paretetik paretara, 5,5 metro zabal eta 3,6 metro luze. Lau urteko mutiko baten urtebetetze-festako bideo-zinta proiektatzen da atzean, normala baino 1/16ko abiaduran. Hotsek eta irudiek gela betetzen dute hasieran 26 minutu irauten zuen bideo-zinta honetan; gaur, ordea, zazpi bat orduz hedatzen da, eta egunean behin erakusten da. Gelaren arkitekturak irudi handi horren gertutasun deseroso batean ipintzen du ikuslea, zanpatzailea baita bere eskalan. Hasierako gertaera monumentala bihurtzen da, denboran nola espazioan¹⁷.

Hemen, Violak instalazioaren dimentsio fisikoan jartzen du arreta, horren baitan sarturik irudi mugikorraren eskala, denboraren distentsioa eta irudi mugikorrarekiko ikuslearen gertutasuna. Violak

esandakoa —“Hasierako gertaera monumentalak bihurtzen da, denboran nola espazioan”— giltzarria da piezaren inpaktua kontuan hartzerakoan. Gogoan dut obra estreinaldian ikusi nuela, eta irudien izatasun fisikoak ikuslea murgilarazteko zuen ahalmena areagotu egiten zuen denboraren hedatze motelak eta ikus-eremura ematen zuen pasabide estuak sortutako intimitate ia klaustrofobikoak eta gela barruan pantaila erraldoitik zegoen distantzia laburrak. Violak gogoeta egiten du instalazioaren alderdi fisikoaz, honela deskribatzen baitu obra:

Denbora inguratzen duen egitura arkitektoniko bat. *Pasabidea* instalazio-formatuaren eta kanal bakarreko bideo-zintaren arteko hibrido bat da. Trantsizio eta transformazio ikur arketipikoa denaren itxura fisikoarekin eraikia dago instalazioa: alegia, tunel edo korridore luze estua, zeinak azken batean jaiotza-kanalean zeharreko pasabide jatorrizkoaren aipua egiten baitu. Denboran bezala espazioan ere giza eskala gainditzen duen irudi bat barruan hartzen du egiturak, eta oroimenaren eta emozio-asoziazioaren arlo barnekoan edo subjektiboan kokatzen du irudia. Umearen urtebetetze-festa, familiarreko iragate-ospakizuna eta antzinako erritu iraunkor baten gaur egungo zantzia denez, erritu eta mito gisa zeukan garrantzirik zerbait gorde du, espazioaren manipulazioari eta denboraren erabateko hedatzeari esker¹⁸.

Oroimenean eta errituan eta Violak “emozio-asoziazioa” deitzen dion horretan gorpuztua gertatzen da denbora; kasu honetan, umeen urtebetetze-ospakizunaren bitartez gure eguneroko errituak gogoratzea da “emozio-asoziazioa”.

Pasabidea ikustearen nire lehenengo esperientziatik gogoan dut, baita ere, zein berehalakoak eta oraingoak ziren bideo irudiak. Instalazioa abian jarri zuten lehen aldian gogoratzen du Perovek:

Irudiak zoragarriak ziren; fotograma soil bihurtzeraino motelduta zeuden, eta zazpi eta erdi orduko tartean bata besteari atzetik agertu ahala ikus genezakeen haietariko bakoitza. Margolan erraldoia zirudien haietako bakoitzak, fotograma bakoitzetik hurrengora eboluzioan, eta grabazioan kameraren mugimenduak zakar eta azkar samarrak zirenez, eta zoom asko egiten zituen, margolanak geldiro lausotzen ziren, eta, gero, fokoratu egiten ziren berriz kamera une batez tarta batean, ume batean, edo aurpegi baten lehen planoan gelditzen zenean. Emozioak hedatu egiten ziren haiei begira gehiago ezin egon ginen arte: kandelen atsegina, ponian ibiltze zoriontsu bat, festako turuten zalaparta. Hotsa ere irudiekin batera zabaltzen zen, eta orro sakon, luze eta motelek naturaz gaindiko esperientzia bat dirudien amets honen soinu-banda eratzen zuten. Fresko sail bat bezalakoa zen pieza. Gure lehen umeaz haurdun nengoen, eta haren mugimenduak sentitzen nituen hots sakonari erantzuten¹⁹.

Bere karreraren zehar, Violak trebetasunez egin dio ezikusiarena apropiazioaren taktika posmodernoari, eta naturan oinarritu ditu bere buruari buruzko gogoeta-estrategiak, iragan aldera kanpora begiratuz eta denboraren igarotze isilari jarraituz, *Ez dakit zeren antza duan* piezan ikusi dugun bezala.

Pasabidea piezako barrualdeko espazio arketipikotik ametsen inkontzientea esploratzen duen instalazio batera joango gara. *Arrazoiaren loa* (*The Sleep of Reason*) Violaren pieza dramatikoenetako bat da. Bere burua sortzen duen sistema bat erabiltzen du, ordenagailuz kontrolatua, zeinak erabakitzen baitu

irudi mugikorren proiektzioaren erritmoa. Narrazio txundigarriak ikuslea irensten du eta agerira ekartzen ditu ametsetan batzuetan izaten ditugun amesgaiztoetako munduak. Goyaren *Arrazoiaren loa munstroak sortzen ditu* (1799) ur-bortitzean oinarrituta dago obra; Goyak usteldutzat eta zorotzat zeukan bere garaiko espainiar gizarteari eginiko kritikarik garrantzenetako bat da grabatu hori. Lo dagoen pertsona bat mehatxatzen ari diren saguzarrak eta hontzak irudikatzen ditu grabatuak. Violaren *Arrazoiaren loa* honetan datza, artistaren beraren obraren deskribapena aipatuz:

Zurezko komoda bat gela huts batean, [non] zuri-beltzeko monitore batek lotan dagoen pertsona baten lehen planoan erakusten baitu. Lotan dagoenaren gau-zaratak isil samar entzuten dira. Komoda gainean badaude, baita ere, loreontzi bat bete arrosa zuri, lanpara txiki bat eta ordulari digital bat. Gelako zorua enmokatuta dago eta espazioa, argitua. Bat-batean, argiak itzali egiten dira, eta gela ilunpean murgiltzen da. Koloretako irudi handi mugikor batzuek paretetatik hiru estaltzen dituzte, eta kexu eta orro hots kezkarri eta ozen batek betetzen du espazioa. Lehen bezain bat-batean, irudiak desagertu egiten dira, argiak berriz pizten dira, eta gela normaltasunera itzultzen da. Une batez begizatutako beste mundu paralelo bat agertu izan balitz bezalako zerbait da, ondo argitutako familia-giro baten beste alde iluna, alegia. Itzalaldiak ausazko tarteetan gertatzen dira, eta gelaren gaixotasun eskizofreniko sendaezinen baten “irudi-bolada” iragarrezin batzuek bezala jokatzeko dute. Irudiak segundo batzuetan ageri dira, eta edonoz berrager daitezke, segundo batetik beharako edo hainbat minutu geroagoko tartean, iragarri ezinik. Paretan proiektatutako iruditeriaren hiru proiektzioak bideo-zinta bakar batetik datoz. Irudien artean badaude, besteak beste, hiriko eraikinak errausten ari den sute menderaezina, kamerari oldartezen zaizkion zakur batzuen eraso basatia, basa-mugimendua gaez baso batean, gizakien eta animalien erradiografia mugikorrak, eta hontz erretxindu bat gaez hegan²⁰.

Niretzat, *Arrazoiaren loa* instalazioko proiektzioak, Violak hemen deskribatu dituen bezala, amets-egoeraren errepresentazioak dira. Freudek *Ametsez* (1901) liburuan dioen bezala, “Ametsen eduki nabarmena egoera piktorikotan datza, gehienbat”²¹ —bestela esanda, gure loan bizi diren amesgaiztoen bisualizazioan—. Gure iragan sakonetik edo etorkizunarekiko gure antsietatetik etorritako eszena-konbinazio bai errealek eta bai imajinatuak azalera ekartzen dituzte prozesu neurologikoek. Instalazioko sekuentzia batzuk *Ez dakit zeren antza dudan* piezatik hartuak dira, pertzepziozko esperientzien eta adimenaren egoeren errepresentazioen Violaren katalogo epikotik, alegia. *Arrazoiaren loa* instalazioak etxe barruko eszena bateko elementuak deskribatzen dituen dekoratu baten gisara funtzionatzen du. Lo dagoen pertsonaren buruan sartzen gara, eta haren pentsamenduek bonbardatu egiten gaituzte. Violak egiten duen instalazioaren diagnosiak, “gelaren gaixotasunak” sortutako “irudi-bolada” baten errepresentazioa delakoan, harrapatu egiten ditu bai lotan dagoena eta bai ikuslea “eskizofrenikoa” den espazio batean, eta erasozko eta indarkeriazko irudi zorizkoetan desegiten da. Violaren analisiak iradokitzen duenez, espazio eraikia eta gu mugitzen gareneko pasilloak eta pasabideak bizirik daude eta aztoragarriak izan litezke. Geure emozioen eta besteenen arteko bereizte-puntua non markatu ez jakiteak sortzen duen antsietateaz mintzo zaigu. *Arrazoiaren loa* bat dator Violaren beste obra batzuekin, gertaera, kanal bakarreko bideo-zinta edo instalazioa erabiltzen baititu gure mundua atzemateko eta hura lehen planora ekartzeko. Espazio osoa Violaren iruditeriaren barrualde bilakatzen da, eta ezin diogu ihes egin berak ikusten eta grabatzen duenari.

Violak hasierako lanetan fenomeno sentzoriala eta giza kontzientzia jorratu zituen arren, ondoren alderdi etikoa sartu zuen haren ekoizpenean. Izan ere, oreka espiritual eta moralaren bertuteak nagusituko dira geroztikako haren obran. Baina 1990eko hamarraldiko lehen urteetako haren obrak gorputza esploratzen du eta instalazioaren helmena zabaltzen du, gure pertzepzioa eta bideoaren baliabidearen gure ulermena hedatzeko bitarteko gisa.

[Itzultzailea: Jon Muñoz.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Ikus, Mary Jacobus, *Romantic Things: A Tree, a Rock, a Cloud*, Chicago: The University of Chicago Press, 2012. [itzuli]
2. André du Bouchet, hemen aipatua: Jean-Louis Chrétien, *The Unforgettable and the Unhoped For*, itzulp. Jeffrey Bloechl, New York: Fordham University Press, 2002, 40. or. [itzuli]
3. Bill Viola, hemen: Lewis Hyde et al., *Bill Viola* erak. kat., New York: Whitney Museum of American Art, 1997, 68. or.; azpimarra erantsia. [itzuli]
4. Kira Perov, autoreari bidaliko mezu elektronikoa, 2014ko irailak 3–18. [itzuli]
5. Bill Viola, hemen: Hyde et al., *Bill Viola*, 72. or. [itzuli]
6. *Ibid.* [itzuli]
7. Kira Perov, autoreari bidaliko mezu elektronikoa, 2014ko irailak 3–18. [itzuli]
8. *Ibid.* [itzuli]
9. Bill Viola, hemen: Hyde et al., *Bill Viola*, 76. or. [itzuli]
10. San Joan Gurutzekoa, hemen aipatua: *Versillos del Monte de Perfección*, berts. 3–4 [online], Madril: Centro Virtual Cervantes. [Kontsulta: 2016ko azaroak 18] [itzuli]
11. San Juan de la Cruz, *Poesía completa y comentarios en prosa* (Raquel Asun-en edizioa, hitzaurrea eta oharrak). Planeta, Bartzelona, 2002, 90–91 or. [itzuli]
12. Santa Teresa de Jesús, *Obras de la gloriosa madre Santa Teresa de Jesús*, I. alea. Imprenta de Josef Doblado, Madril, 1778, 241 or. [itzuli]
13. Bill Viola, hemen: Hyde et al., *Bill Viola*, 83. or. [itzuli]
14. *Ibid.*, 84. or. [itzuli]
15. Bill Viola, hemen: *Violette eta Viola, Reasons for Knocking at an Empty House*, 142–3 or. [itzuli]
16. Kira Perov, autoreari bidaliko mezu elektronikoa, 2014ko irailak 3–18. [itzuli]
17. Bill Viola, hemen: Hyde et al., *Bill Viola*, 86. or. [itzuli]

18. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
19. Kira Perov, autoreari bidaliko mezu elektronikoa, 2014ko irailak 3–18. [\[itzuli\]](#)
20. Bill Viola, hemen: Hyde et al., Bill Viola, 89. or. [\[itzuli\]](#)
21. Sigmund Freud, hemen aipatua: Leonard Barkan, Mute Poetry, Speaking Pictures, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2013, XIV. or. [\[itzuli\]](#)

LAUGARREN KAPITULUA.

1990EKO HAMARRALDIA: ESPIRITUALTASUNAK BAT EGITEN DU ESTETIKAREKIN

JOHN G. HANHARDT; KIRA PEROV-EK EDITATUA

Espazioaren alde bakoitzak beste guztien inguruko ezagutza hartzen du barruan. —Bill Viola, Oharra, 1975eko uztailak 6

1990eko hamarraldiaren hasieran, ordu arte baino eskala handiagoan esploratu zituen Violak denboraren eta pertzepzioaren dimentsioak, esperimendatzen ditugun munduen hauskortasunari darion antsietateak eta inozentziak munduaren gure ikuskera nola eratzen duten errepresentatzeko ahaleginean. Bizitzako gure lehen esperientzietatik eta ume-begiradaren freskotasunetik dator gure inozentzia. Kathleen Stewart estatubatuar kultura-kritikariaren hitzak hona ekarrita, Violaren arteak “esperientzia sentorialaren eta presentziaren ametsen zati immanente”etatik datorren “aztarna fisikoa” aurkitzeari emana dago¹. Haren monitoreen pantailetak aztarnetan eta haren instalazioek sortutako espazioetan proiektatutako irudi mugikorretan du egoitza Violak “gauzen bilakabidean egiten duen inbertsio” gero eta sakonagoak².

Garai oparoa izan zen hura Violaren artegintzan, eta urte haietako haren lanaren funtsezko ezaugarri jakin batzuk nabarmentzeko asmoz aukeratu ditut segidan datozen artelanak; pertzepziori eta alderdi pertsonalari zegozkion kontuetan Violak zuen interes gero eta handiagoa deskribatzen dute ezaugarri horiek, eta interes hori haren artean gertatu zen bira espiritual eta estetikoak tankeratu zuen. *Adimena gelditzen* (*The Stopping Mind*, 1991) irudi proiektatuz eta hotsez eginiko bideo-instalazioa da, eta “denbora gelditzeko antzina-antzinako desira” du oinarri, Violak ohartarazten duenez³. 1974an jadanik, *Bat-bateko gosaria* (*Instant Breakfast*) piezan, Violak estroboskopia bat eta haren efektuak erabili zituen atzemateko denbora-izpi bat, une batez agertzen eta desagertzen dena. Hamazazpi urte geroago, irudi mugikorren alor batean murgilduta gaude; irudi horiek “pentsamenduaren (oroimenaren) eta esperientziaren paradoxaz mintzo dira —adimenak esperientzia atxikitzeko eta bereganatzeko duen azpiko joerari kontrajartzen zaio esperientziak eta kontzientziaren mugimendu betierekoak, biek, duten izaera dinamikoa—”⁴. *Adimena gelditzen* pieza Takuan So⁵ (1573–1645) zen-maisu japoniarraren *Trabarik gabeko adimena: Zen-maisu batek ezpata-maisu bati idatzitakoak* testuan inspiratuta dago. Testu horrek eragin handia izan zuen Violarengan, eta hark gidaritzat erabili zuen denboraren esplorazioan, *Adimena gelditzen* bezalako instalazioetan.

Gerelekua hitzak adimena gelditu egiten den lekua esan nahi du.

Budismoaren praktikan, berrogeita hamabi etapa omen daude, eta berrogeita hamabi horien artean, adimena zerbaitetan gelditzen den lekuari *geralekua* esaten zaio. Geratzeak gelditzea esan nahi du, eta *gelditzeak* esan nahi du adimena gelditu egin duela konturen batek, eta kontu hori edonolakoa izan daiteke.

Zure borroka-arteari dagozkion hitzekin mintzatzearren, zuk lehenengo aldiz sumatzen duzunean ezpata zugarantz datorrela zu jotzeko, baldin eta pentsatzen baduzu ezpata horri dagoen bezalaxe aurre egitea, ezpatak duen posizio horretantxe geldituko zaizu adimena, zeure mugimenduak ezereztu egingo dira, eta zure aurkariak zulatu egingo zaitu. Horixe esan nahi du *gelditzeak*⁵.

Adimena gelditzen denborazko eta entzumenezko esperientzia konplexu bat da. Violak deskribatzen duenez, obrak funtsezkoak ditu honako hauek:

Lau pantaila handi sabaitik zintzilik, gelako lau pareten paraleloan, izkinetan zabalik dagoen kubo baten aldeak deskribatzeko moduan kokatuak. Lau irudi bereizi proiektatzen dira pantailetan, baina elkarren artean erlazionatuak daude. Irudiak estatikoak dira eta gela isilik dago, kantu azkar eta etengabe bat xuxurlatzen duen ahots baten soinua izan ezik; ahots horrek espazio beltz ezezagun batean gorputzaren sentsazioaren galera pasiboa deskribatzen du. Bat-batean, abisatu gabe, aldi berean mugitzeari ekiten diote irudiek, eta bizia hartzen dute une batez, eromenezko mugimendu baten leherketa eroan eta jauzika darion zarata ozen batean. Segundo batzuen ondoren besterik ez, eta abisatu gabe oraingoan ere, izoztuta geratzen dira berriz eta isil eta geldi bihurtzen dira, fotograma finkoak izango balira bezala. Etengabe mugitzen ari den kamara batek grabatu ditu irudi-sekuentzia guztiak. Jardun etengabeak eta mugimendu bortitzak ezaugarritzen ditu sekuentzia horiek, eta mundu fisikoaren eta mundu materialaren arteko norgehiagoka da haien ardatza. Era horretako norgehiagokan ari den gizabanako baten irudi zehiarrak ere agertzen dituzte maiz⁶.

Gelaren erdian bozgorailu bat dago erreflektore paraboliko baten barruan, eta artistaren monologoaren grabazioa ezin da entzun ikuslea ez bada espazioaren erdian jartzen. Violaren proiektuaren bihotzean dagoen pertzepzioaren eta esperientziaren arteko borrokaren enblema da testu liluragarri hori. Instalazioaren barruan lasai eta hizketan ari den “ni”an zentratuko naiz.

Belztasuna besterik ez dago. Isiltasuna besterik ez dago.
Espazio beltz batean etzanda nago. Neure gorputza senti dezaket.
Neure gorputza senti dezaket hemen etzanda.
Esna nago. Neure arnasa sentitzen dut, sartu-atera, lasai eta

erregular. Neure arnasa senti dezaket. Neure gorputza mugitzen dut. Poliki jirutzen naiz, eta gora begirutzen dut. Ez dut ezer ikusten. Ez dago ezer. Ez dago argirik. Ez dago ilunperik. Ez dago bolumenik. Ez dago distantziarik. Ez dago hotsik. Ez dago isiltasunik. Espazio-sentsazioa badago, baina irudirik gabe. Ez dago irudirik. Badago nire gorputzaren sentsazioa bere hedapen osoan eta pisua behera presionatzen. Neure gorputza senti dezaket, eta hau da ilunpean entzuten den ahots isila. Belztasunean entzuten den ahots bat. Aurpegira eramaten dut neure eskua. Eskua mugitzen dut, baina ez dago ezer. Aurrera eta atzera mugitzen dut neure eskua eta airearen mugimendu arina sentitzen dut masailean zehar. Airean nire masailean zehar mugitzen ari da, baina ez dut ezer ikusten. Belztasunean ezer ez. Nire gorputza ez da mugitzen. Geldi-geldirik etzanda nago. Nire gorputza geldirik dago. Isiltasuna astun bihurtzen da. Isiltasuna astuna da nire gorputzaren inguruan. Burrunbasentsazio arin bat daukat belarrietan. Isiltasuna burrunbaka ari zait belarrietan. Lehorra daukat ahoa, eta nire gorputza geldirik datza. Geldi-geldirik. Ez naiz mugitzen. Ez dut neure gorputza mugitzen, ezta irensteko ere. Pixkanaka-pixkanaka konturatzen naiz neure gorputz-adarren sentsazioa galdu dudala. Sentsazioa galtzea ilunpean. Nire gorputzaren sentsazioa galtzea. Ez dakit zenbat denbora daramadan horrela etzanda. Ez dakit zenbat denbora daramadan hemen etzanda. Isiltasunean etzanda. Nire gorputza ilunpean etzanda. Espazio beltza imajinatzen dut. Isiltasuna imajinatzen dut. Irudirik ezaren ilunpea. Hotsik ezaren isiltasuna. Neure gorputza imajinatzen dut. Neure gorputza imajinatzen dut espazio beltz honetan. Kotoi leuneko hodei beltz handi bat bezalakoa da espazioa, isila eta pisurik gabea. Masa beltz leun bat nire gorputzaren inguruan presioa egiten. Hura senti dezaket nire gorputzaren inguruan presioa egiten. Nire inguruan presio egiten. Dena ixten ari da. Nire gorputzaren inguruan ixten. Nire inguruan ixten ari da irekigune txiki bat besterik gelditzen ez den arte. Irekigune txiki bat nire aurpegiaren inguruan. Nire aurpegiaren inguruko irekigune txiki bat besterik ez da gelditzen. Hemendik kanpora, ezerezaren ahanztura. Ezerezaren ahanztura. Hemendik kanpora ilunpea besterik

ez dago. Belztasuna besterik ez. Ez dago ezer. Lasto baten irekigune txikitik arnasa hartzen duen ur azpiko gorputz bat bezalakoa naiz. Ur azpiko gorputz bat arnasa hartzen. Irekigune txiki batetik arnasa hartzen. Azkenean, joaten utzi diot horri. Joaten utzi diot. Urperatzen sentitzen dut neure burua. Belztasunean urperatzen. Joaten uzten. Masa beltzean murgiltzen. Hustasunean urperatzen. Zentzurik eta pisurik gabeko hustasunean. Ilunpea baizik ez daukan zentzurik eta pisurik gabeko hustasunaren erosotasun itzela. [Hasieratik errepikatu]

Artistaren ahotsa da, eta irudi mugikorren kakofonia kezkarriaren erdian dagoen hauskortasun-sentipena aipatzen du. Hilzorian dagoen gizon baten ahotsa da.

Violaren instalazioaren deskribapenak honela jarraitzen du: “Irudi geldietako denbora atxilotua edozein unetan aska daiteke, eta horren lekuko izan ondoren, haien jarduera bortitza berriz hasteko ahalmena berehalakoa da eta espazioan etengabe presente dago. Mugimendu-oldarraldi bakoitzaren arteko tarteak ausazkoak eta iragarrezinak dira, edonoiz gerta daitezke, segundo gutxi batzuetatik minutu batetik gorako tartean. Etengabe jardunean utziko balitz, ikaragarria eta jasanezina litzateke materiala. Kantari ari den ahots etengabe, leun eta monotonoa gelaren erdian ardaztuta dago akustikoki, eta espazioko erreferentzia-puntu egonkor bakarra ematen du”⁷. Ikusleari aurre egingo dion esperientzia bat abian jartzen ari da artista. Artistaren ahotsaren nia ez da, hala ere, Vito Acconciaren obrako bideo-zinta jakin batzuetan eraikia dagoen “ego”a, hala nola obra hauetan: *Ahapean* (*Undertone*, 1973), non bera baita ikusleari zuzenean aurre egiten dion subjektua, edo *Bideo-zinta gorriak* (*The Red Tapes*, 1976), non “Amerika”ren espazio fisiko eta arkitektoniko/ideologikoa konposatu, eta horri erantzuten baitio. Obra horietan, artistak kamerarekiko eta ikuslearekiko duen aurrez aurreko posizioa hizkuntzaren boterea nabarmentzen duen narratiba baten gisara antolatuta dago; horrela, artistak zer den agerikoa eta zer imajinatua zehazten du, hizlari gisa eta ikusleak lekuko mutu gisa duten kontrakotasun dialektikoaren bitartez, eta kamera tartean dela. Violak *Adimena gelditzen* instalaziorako eginiko testua gertuago dago John Cagek Harvardeko unibertsitateko ganbera anekoiko egonaldiaz kontatu zuenetik; bere hitzetan, unibertsitate hartan “ez zegoen hotsik”⁸. Cagek June Paiken *Erritmo globala* (*Global Groove*, 1973) bideo-zintan kontatzen duenez, arduradunei galdetu zienean zer zen bera entzuten ari zena, zera erantzun zioten: odola bere gorputzean zehar mugitzen. Gorputzaren hotsak erabateko isiltasunean entzungarri egiteak zerikusia du irudien eta hitzen kakofoniarekin, *Adimena gelditzen* piezan ikuslea aztoratzen duten hitz eta irudi elkartze libre eta inkontzientearekin. Ikuslea artista *bihurtzen da*.

Interesgarria baldin bada ere Violaren testua *Adimena gelditzen* instalazioaren testuinguruan hausnartzea, izatearen egoera baten deskribapen indartsu bat da bere obra osoan narbarmen agertzen dena. Mundua onartzeko borroka eta jaiotzak eta heriotzak hesitutako denboraren iragatea Violak bere lanaren bitartez lantzen dituen gaiak dira. Baldin eta ezin badugu imajinatu gu jaio aurretikako bizitza, gure mundua gu jaio aurretik zen bezalakoa izango ote da gure heriotza? Azken batean, auzi metafisiko/teologiko bat da, gure eguneroko bizitza bizi dugun artean ulertzen saiatzen garena, munduari eta hark bizitzan eskaintzen duen guztiari begira. Poeta erromantikoek ulertu zuten bezala ulertu behar ote dugu naturaren mundua edo gizarte berri bat sortu behar ote dugu, hainbat mugimendu utopiko saiatu diren bezala? Violak iradokitzen duenez, “pentsamenduaren (oroimenaren) eta esperientziaren paradoxaren” barruan aurki dezakegu espazio bat, non babestu ahal izango garen edozein unetan “aska daitezkeen irudi geldietatik”. *Adimena gelditzen* instalazioaren edertasun bortitza eta irudi mugikorren presentzia lehergarriak salbatuko du norbera “ezerezaren ahanztura”tik: gu jaio aurretikako mundua, heriotzarekin desagertzen dena. Esan nahi nuke gizadiaren —“aurrera darraien historia kolektiboaren”— etorkizunean dugun itxaropenak egiten dituela gure bizitzak jasangarri². Beste mundu bat ote dagoen jakitea ez da kontua, kontua da ea ba ote dagoen etorkizunik gizadiarentzat; hori da Samuel Scheffler-en *Death and the Afterlife* (2013) liburuan elokuentziaz adierazita dagoen argudio bat: “ni hil ondoren beste batzuek bizirik segituko dutela espero izatea, gizadiak aurrera egingo duela uste izatea, beharrezkoa da egiten dudanaren gehiena aintzat har dezadan; ez dudala bizirik iraungo onartzea, nire bizitzak ez duela aurrera egingo aitortzea, orobat da beharrezkoa egiten dudanaren gehiena aintzat har dezadan”¹⁰. Hilzorian gaudenean, amaiera arte irauten duen funtzio kognitiboa belarria da. Violaren ahotsa da *Adimena gelditzen* instalazioaren amaieran ikusi, gogoratu eta entzundako munduaren irudi-zurrunbiloaz mintzo dena.

Violak *Adimena gelditzen* instalazioan planteatutako auzietako batzuk berriz landu ziren *Igarotzea* (*The Passing*, 1991) kanal bakarreko bideo-zintan. Jarraian, obra nola egin zen gogoratzen du Kira Perovek:

Igarotzea piezarako produkzioa 1987an hasi zen, Estatu Batuetako hego-mendebaldean zehar bost hilabetez bidaiatu, eta Utah, Colorado, Arizona eta Mexiko Berriko leku urrun-urrunetan kanpatu genuenean. Basamortuaren gaueko eta eguneko zuri-beltzeko grabazioak egin genituen, eta antzinako amerikar natiboen leku arkeologikoak aztertu genituen, hura baita nire zaletasun handietako bat. ZDF telebista alemaneko Das kleine Fernsehspiel kateak emana zion Billi basamortuko paisaietan obra bat produzitzeko enkargua, eta, diru-laguntzarekin, Land Cruiser bat erosi, kanpatzeko tresna, janari eta tresneriarekin kargatu, eta hasiera eman genion hego-mendebaldeko paisaia zabal-zabaletan egingo genuen murgiltze luzeari. Billek ez zuen koloretako kamera eraman, baina zuri-beltzeko bi zaintza-kamera geneuzkan: bata infragorria, amets-irudi ederrak sortu zituen, eta gaueko zaintza-kamera militar bat, Lunar Lite, ilargiaren argitan irudi pikortuak graba zitzakeena, baita eraikin oso baten fatxada gauez, linterna baten argi soilarekin. Gure lehen semeaz haurdun nengoen ni bidaiako azken hiru hilabeteetan. Billek blokeo bat izan zuen pieza hau idazterakoan, eta obra hiru urtez egon zen osatu edo ebatzi gabe, haren ama 1991n hil eta handik gutxira arte (hari eskainia dago obra); izan ere, orduan konturatu zen Bill bere artea bere bizitza zela, eta alor pertsonala bere estudiora ekar zezakeela¹¹.

Igarotzea piezak 54 minutu irauteak teknika-katalogo birtual bat egiteko aukera eman zuen, eta katalogo hori ondorengo lanetan erabili zuen alderdi eta intentsitate desberdinez. Ekipo eraldatu bat

erabiltzeak ekarri zuen aniztasun hura; izan ere, besteak beste, irudia areagotzeko gailuak eta kamera infragorriak erabili zituzten, eta horiei esker grabatu ahal izan ziren ikusgaitasunaren atari-atariko mugan zeuden zuri-beltzeko irudiak. Funtsezko elementu bisualak dira, besteak beste, begiaren metafora, gorputza ur azpian eta amets gisako pertzepzio-egoeren bitartez irudikatutako inkontzientea.

Violak labur adierazten ditu obraren bereizgarriak: “Familiako jaiotza eta heriotzaren mutur espiritualei emandako erantzun pertsonala. Zuri-beltzeko gau-iruditeriak eta ur azpiko eszenek ilunabarreko mundu bat irudikatzen dute, giza pertzepzioaren eta ezagutzaren mugen inguruan dagoena, eta adimenaren era askotako bizien (oroimena, errealitatea eta ikuspena) topaleku dena”¹². “Adimenaren bizitzak” kontzeptu zoragarri hori —“oroimena, errealitatea eta ikuspena” izaki bizitza horiek— eta kontzientziaren ertzaren esplorazioa ezagunak dira, izan ere, Violaren ordu arteko obran. Baina hemen Viola urrundu egiten da mistikoen testuetatik eta bideoa grabatzeko gertaeratik, eta bizitzako bi gertaera oso garrantzitsutan kokatzen du narratiba: bere lehen semearen jaiotza 1988an eta bere amaren heriotza 1991n. Mugimendu horrek aldaketa bat seinalatzen du haren obran, *Ez dakit zeren antza duan* (*I Do Not Know What It Is I Am Like*, 1986) instalazioko giza esperientzien katalogo epistemologikotik pertsonaltasunera. Aldi berean, harreraren fenomenologian oinarrituriko bideoartearen historiako lehen obra narratiboa sortzen du Violak. “Narratiboa” esatean ez naiz deskribatzen ari hasiera, korapiloa eta amaiera duen kontakizun bat, katarsi emozional batera eta itxiera batera daraman bilakaera dramatiko batean ardaztua dena. Horren orde, aldaketaren esperientzia, izatearen jaiotza eta kontzientziaren amaiera onartzeko tankeratzen diren irudiak deskribatzen ari naiz.

Violaren *Igarotzea* obra arteak bizirik jarraitzeko eta, prozesuan, arima gorpuzteko eskaintzen duen aukeraren lekuko da. Narratibak eta dokumentalak bizitza baten erregistro gisa duten *ethosa*, zinemaren historian funtsezkoa baldin bada ere, iheskorra izan da luzaroan bideoan diharduten artistentzat. Hori zor zaio, hein batean, zinemaren historiaren hasieran zinemak jasan zuen zatiketari: alde batetik, irudimenezkoa, George Mélièsen film magiko eta fantasiakoek ordezkatzeko duten bezala, eta bestetik, eguneroko bizitzaren erregistroa ageri zen, Auguste eta Louis Lumièreren obran identifikatzen delarik joera hori. Zatiketa hori eragozgarria izan zaio zinemari, eta zokoratu egin izan du maiz filmegintzaren artearen panteoian dokumentalak izan duen harrera. Bideoan diharduten artistek beren arte-jarduneko oinarritzko estrategia bilakatu dute dokumentua, eta, hala, hitz irekia eta aldakorra bihurtu dute “dokumentala”. *Igarotzea* pieza eredu gailen bat da, erakusten baitu nola konbinatzen dituen Violak dokumentala eta narrazioa, bizitza eta heriotza irudimenaren lan batean elkartzeko. Bizitzaren eta heriotzaren Violaren bisualizazioek, sinbolo bitartez (trena tunelean zitzu bizian sartzen) eta gertaeraren grabazioaren bitartez adierazita (Violaren ama bizitzari atxikia, ospitaleko haren gelan), esanahi indartsua ematen diote obrari.

Igarotzea obrak ez du gertaera-kate kausal bat irudikatzen, basamortuko gau-ikuspenei eta ur azpian igerian ari diren umeei indar berdina ematen dien mugimendu bat baizik, bizitzaz artistak dituen sentimenduak aditzera ematen dituen, bizi horrek aurrera egin eta bukatu egiten delarik. Instalazio burujabeetan mugitzen ditu Violak irudi horiek, zeinek hartzen baitute beren boterea bai irudietatik beretatik eta bai artistak pertsonala eta esperientziala dena gorpuzten dituen iruditeria zehatz bati dion atxikimendutik. Emozioa gauzatzeko bultzatzen du Violak bisualtasuna, eta bere irudiei zentzua emanez. Zuk zerbait sentitzea nahi du, eraman nahi zaitu zu, ikuslea, berak bizitzan sentitzen duen oinazera eta misteriora eta zentzuaren bilaketa espiritualera. Bere bide propioa lantzen jarraitzen du

Violak arte garaikidearen munduan, modernismoaren eta posmodernismoaren zigilu diren ironiaren eta distantziazioaren tropoak saihestuz.

1990eko lehenengo urteetan, ikuspenaren fenomenologiaren eta bizitzako irudien oinarritzko jakintzaren artean zebiltzan Violaren kanal bakarreko bideoak eta instalazio piezak. Aldaketa-garaia zen, eta 1992 bereziki mugitua suertatu zen. “1991ren bukaeran”, gogoratzen du Perovek, “gure bigarren semea jaio zen, Billek estudio handi bat alokatu zuen, eta lehendabizikoz [1992] bi galeria pribatuekin harremanetan hasi ginen, Anthony d’Offay, Londresen, eta Donald Young Gallery, Seattlen. Billek bederatzi instalazio apart osatu zituen urte hartan, eta loa, ametsak, jaiotza eta heriotza bezalako gaiak esploratzen jarraitu zuen; bazirudien hedatzen eta lehertzen ari zela dena. 35 mmko abiadura handiko filma lantzen ere hasi ginen, bideoak lortu ezin zuen erabateko kamera geldia erdiesteko. Harry Dawson gure argazki-zuzendariarekiko lankidetzaz luzearen hasiera izan zen. Ia bost metro eta erdiko garaierako estudio handi bat zeukanez, Bill gai zen era askotako material berriak, fisikoak eta elektronikoak, esploratzeko eta, lehenengo aldiz ikusi ahal izan zuen instalazioak espazioan nola ageri ziren, haiek jendaurrean erakutsi aurretik. *Zerua eta Lurra* (*Heaven and Earth*) bezalako bideo ‘eskulturak’ sortu zituen, karkasarik gabeko monitoreekin osatutako zurezko zutabe batez, lan horren kasuan; albisteak zuzenean ematen zituen LED pantaila handi bat erabiliz obra bat egin zuen; proiektore txiki-txiki berri batzuk erabili zituen zazpi kanaleko obra autobiografiko bat egiteko, *Zer ez den eta zer baden* (*What Is Not And That Which Is*); 24 orduz abian egongo zen leiho baterako obra bat diseinatu zuen; berriz ere esploratu zuen aldare triptikoaren eredua *Nantesko triptikoa* (*Nantes Triptych*) sortzeko, hau da, jaiotzaren eta heriotzaren adierazpen ikusgarri eta soil bat, Chapelle de l’Oratoire, Musée des Beaux-Arts de Nantes-erako egina; eta 200 litrotik gorako zazpi olio-upel ekarri, lotan zegoen jendearen irudiak zuri-beltzean erakusten zituzten monitoreak upelen azpian instalatu eta urez bete zituen ondoren: *Lo daudenak* (*The Sleepers*) lana izango zen hori, Musée d’Art Contemporain de Montréal-ek eginiko enkargu bat”¹³. 1992ren amaieran, Perovek oraintsuko instalazio garrantzitsu horietako zazpi instalazioaren eta bideo-zinten hautaketa baten erakusketa antolatu zuen, Marie Louise Syring arte arduradun alemanarekin batera; Europako sei hiritan estreinatuko zen, Düsseldorfetik hasita. “Hura zen lehen aldia hain instalazio handiko erakusketa bat hara-hona ibilarazi genuena”, Perovek gogoratzen duen bezala, “eta obrak inpaktua sortu zuen. Jendeak gogoan du oraindik ere erakusketa hura”¹⁴.

Filadelfiako Institute of Contemporary Art-en enkarguz egindako *Poliki biratzen den narrazioa* (*Slowly Turning Narrative*, 1992) Violak “denborarekin zizelkatzea” deitzen dionaren adibide dramatiko bat da”¹⁵. Instalazioak paretatik askatzen du pantaila, eta biratu eta aldatu egiten du irudi mugikorraren gure pertzepzioa. Hona Violak obrak egiten duen deskribapen teknikoak:

Pantaila handi bat (2,74 × 3,66 metrokoa) poliki biratzen ari da erdiko ardatz batean, gela ilun handi baten erdian. Bi bideo-proiektore aurrez aurre dauzka, espazioko kontrako aldeetan. Pantailaren alde bat ispiludun gainalde bat da; beste aldeak, berriz, proiektzio normaleko pantaila. Proiektore batek gizon baten aurpegiaren lehen plano baten zuri-beltzeko irudia erakusten du etengabe, argi gogor batean; arretagabea eta aldi berean tirabiran dirudi gizonak.

Beste proiektoreak koloretako irudi aldakor sorta bat erakusten du: ume txikiak zaldiko-maldiko batean mugitzen, etxe bat sutan, jendea inauteritan gauez, umeak su-festako suziriekin jolasean,

etab.; mugimendu etengabea eta argi eta kolore zurrumbiloa da irudi horien ezaugarria. Zuri-beltzeko aldean, ahots bat entzuten da izatearen egoerak eta banakako ekintzak deskribatzen dituzten esaldi-zerrenda luze baten kantua erritmikoki eta modu errepikakorrean errezitatzen. Koloretako aldean, irudi bakoitzari lotutako giro-hotsak entzuten dira. Bi proiektoreen izpiek irudiak distortsionatu eta sakabanatu egiten dituzte pantaila birakariaren gainaldean eta paretetan zehar, biratzen ari artean pantailaren angelua txandaka zabaltzen eta estutzen denean. Ispiludun aldeak isla distortsionatuak bidaltzen ditu, inguruko paretetan zehar ur-jauzi baten moduan erortzen direnak —armiarma-sare antzeko forma lausoak, gelako perimetroan zehar dabiltzanak—. Horrez gainera, espazioko ikusleek beren buruak eta beren inguruko espazioa ikusten dituzte ispiluan islatuta, hura geldiro mugitzen den artean¹⁶.

Bereizita, instalazioaren esperientzia eta esanahia deskribatu du Violak:

Norberaren irudiaren itxitasunaz eta izatearen egoera potentzialki infinituen (eta, beraz, iritsiezin) kanpo-zirkulazioaz ari da obra, ni zentralaren puntu finkoaren inguruan jiratzen baitute izatearen egoerok. Gela osoa eta barruko pertsona guztiak proiektzio-pantaila etengabea aldakorra bilakatzen dira, eta irudia eta islak hartzen dituzte barruan, bai eta espazioaren eta ikuslearen autoisla bat ere, eta hori dena ahots kantariaren eta pantaila birakariaren kadentzia erregularren bitartez lotuta dago. Bere buruan murgildutako adimen etengabea birakari baten errebelazioetarako barrualde bilakatzen da espazio osoa. Irudiaren, asmoaren, edukiaren eta emozioaren arteko bategiteek eta gatazkek etengabe zirkulatzen dute, pantaila poliki-poliki espazioan biratzen ari den artean¹⁷.

Bi testu horiek piezaren egitura bikoitza nabarmentzen dute. Eskalaz eta mugimenduaren plano aldakorrez hitz egiten da, bai pantailari berari eta bai pantailetan proiektatuta dagoenari dagokionez. Fisikoki harrapatuta dago ikuslea, “ni zentralaren puntu finkoaren” inguruan eta “izatearen egoera potentzialki infinituak” gorpuztuz aldatzen diren eguneroko kontuak eta gertaera bitxiak erakusten dituen ikuskizunean. Adimena pantailetan proiektatzen da, *Arrazoiaren loa* (*The Sleep of Reason*) piezan ametsak ikuspenean erupzio baten gisara sartzen ziren bezala. Hala eta guztiz ere, gure kontzientzietan aztoratuta suertatu ordez, amets-egoeren diorama mugikor batean murgilduta gaude, eta artistak hil-eresi bat bezala etengabe kantatzen duen testu bikainak elkar josten ditu amets-egoerok. Izatearen egoera hipnotikoak atzemateko artistak idatzi duen testurik grafikoena, lilagarriena eta poetikoena da: hitzaren hauskortasun erabatekoa irudiaren ondoan.

Irudiak eta testuak ez diote elkarri eusten edo elkar sortzen; aitzitik, elkarren mendeko dantza bati ekiten diote, non bakarra asko izan baitaitezke Violaren pantailetakoroitzapen etengabea aldakorren eta instalazioaren bitartez orainaldian proiektatutako elkartzeen *tabula rasaren* barruan.

Poliki biratzen den narrazioa interpretazioari irekita dago, eta norbere buruaren gaineko kontzientzia ikusle bakoitzaren arabera da. Desberdin pentsarazten digu, geure buruei eta besteei buruzko usteei dagokionez; Michel Foucaultek idatzi zuen bezala: “Bizitzako garai batzuetan behar beharrezkoa da jakitea norberak pentsatzen duenaz desberdin pentsa ote dezakeen eta ikusten duena desberdin hauteman ote dezakeen, baldin eta norberak jarraitu nahi badu ikusten eta gogoeta egiten, edonola ere”¹⁸. Bere bizitzako obraren une horretan, bideoaren baliabidea bere tokia egiten ari zela, Viola

ziurtasun osoz ari zen hurbiltzen horren ezagutzera. Bestela esanda, hasieran Violaren arreta erakarri zuten bideo-irudi mugikorrek ez daude “beste zerbaiten ‘zerbitzura’”, teknologiak bizitza “menderatu” eta “konkistatu” egiten duela dioen Heidegger-en argudio kontserbadorearen arabera¹⁹. Horren ordeztu, mugimendudun irudia autogogoetarako baliabideak eta poetika baten konposizioa zabaltzen ari da; poetika horrek definitzen du bere burua, ez hedabide tradizionalen arabera, bere propietateen bitartez baizik, zeinak artistak kontrolatzen edo abian jartzen baititu. 1990eko hamarraldi hasierako bideo-zintek eta instalazioek dimentsio berri batera ekarri zuten Violaren obra: esperientzia irudikatzeko eta artistaren beraren zentzuari eta mundu aldakor bati mintzatzeko helburua zuen obra multzo bat sortzeko zegoen dimentsio hori. Azken milurtekoaren amaieran agertu ziren nortasunaren, globalismoaren eta teologiaren teoriak kontu horiekin oro har identifikatzen ez zen artista batengan aurkitu zuten beren aldeztasuna. Violaren arteari gertutik begiratzen badiogu, ordea, ikusiko dugu nola mundu aldakor batekiko duen konpromisoa bertutearen estetika eta epistemologia berri batetik sortzen den, baina liburuan aurrerago aztertuko dugu hori. Oraingoz, proiektu sorta bat baliatuta, arrastoa jarraituko diogu irudi mugikorra espazio multzo berri batean eta gainalde mota askotan ipintzeko Violaren ahaleginari, *Poliki biratzen den narrazioa* instalazioan berak ohartarazi zuen bezala.

Violaren irudiaren tratamenduan eta guk giza gorputza espazioan hautemateko eran leku esanguratsu bat duen instalazioa da *Estazioak* (*Stations*, 1994). Gorputzaren errepresentazio berri baten elementu guztiak dauzka instalazio horrek, artistaren iruditeriaren jatorrian eta proiektatua dagoen gainaldean. Segidan datorrena Violak berak obraz egindako deskribapena da:

Estazioak (*Stations*) bost kanal behar dituen bideo-proiektzio eta hotsezko instalazio bat da, eta ur azpian murgildutako giza gorputzaren irudietan zentratzen da. Oihalezko bost pantaila sabaitik zintzilik daude, espazio handi, ilun eta ireki batean. Bakoitzaren azpian, granito beltzeko lauza leundu bat zorian datza. Granitozko lauzak pantailen neurri berekoak dira, eta pantailetan ur azpiko giza irudiaren bost irudi desberdin ikus daitezke. Zeharkako argi indartsu batek argitzen ditu giza irudiak, eta nabarmen ageri dira atzealdeko hutsune ilunaren kontra. Murgildutako gorputzak indarrak gabe zintzilik daude, espazioan eskegita, kamera geldiaren aldi subjektiboan. Buruz behera proiektatuta daude, eta haien isla zuzenduak aldi berean ikus daitezke azpiko gainalde harri leunduzkoan. Ur azpiko hotsak entzuten dira pantaila bakoitzetik gertu. Irudiak etengabe daude ikusgai, eta gorputzak planotik kanpora poliki joaten ikusten dira tarte desberdinetan, ilun eta isilik utzirik azkenean gela. Bat-batean, giza irudiak uretan murgiltzen dira, argi eta turbulentzia leherketa batean. Apurka-apurka, turbulentzia motelduz doa, gorputzak berriz uretan poliki mugitzen diren ahala, harik eta zikloa berriz errepikatzen den arte. Ez dago pieza ikusteko angelu bakar bat; ikusleak libre dira espazioan zehar beren borondatearen arabera sartzeko eta ibiltzeko. Gainaldearen hasierako itxura eder, bare eta lazgarriari indarkeria eta desorden isileko alde kezkarri eta sakonago bat kontrajartzen zaio, libre flotatzen dauden gorputz deserrotu eta bakartuek ametsaren eta heriotzaren arteko egoera betiereko bat dakartelako gogora²⁰.

Bost aingeru milurterako (*Five Angels for the Millennium*, 2001) eta *Ameslariak* iragarri eta *Urmael islatzailea* (1977–79) eta *Igarotzea* piezetako sekuentziak gogorarazten zituen *Estazioak* instalazioak funtsezko leku bat du Violaren obran. “Kamera moteleko denbora” bereizgarritik eta ur azpiko sekuentzietatik datorkio haren materialen erabilera fina eta haren presentzia dramatikoa, bai eta, irudi

mugikorrekiko gure harrera finkatzeko, oihal hauskorak eta harri astunak erabiltzetik. Goian aipatutako Violaren adierazpenean “ametsaren eta heriotzaren arteko egoera betierekoa” definitzen du sortzaileak, flotatzen dauden gorputzak hartzen dituen espazio magiko likido batek erakusketako espazioari darion “indarkeria eta desorden isila”ren sentipena arintzen baitute. *Estazioak* instalazio poetiko eta lilugarri bat da, eta *Grinak* sailerako oinarriak jartzen ditu, bai eta emozioetan zentratzeko eta irudi proiektatuaren ingurumen-tratamenduetarako ere.

Pneuma (1994/2009) eta *Beloak* (*The Veiling*, 1995) obretan, bere bi artelanik etereoenak eta ederrenak sortu zituen Violak. Martin Seel filosofo alemanaren “agerpen atmosferikoa” esapidea dakarte gogora²¹. Seelek argitasun handiz aztertzen du objektu batek eragiten duen zirrara, hala nola, musika-pieza batek “gela bateko giroa aldatzeko” duen modua²². Bai *Pneuma* eta bai *Beloak* piezek irudian kokatzen dute ikuslea, eta “agerpen atmosferiko” bat sortzen dute, irudi mugikorraren gainalde aldakorra oinarritzat harturik: proiektatzen deneko materialaren bitartez, *Beloak* edo proiektzioekiko gela berrantolatzen duten proiektzioak eraikitzearen bitartez, *Pneuma*.

Pneuma instalazioaren bikaintasuna haren edertasun iradokitzailean datza; une baten kontzientzia aldizkako bat da, espazioa konposatu eta ikuslea flotatzen dauden irudien sentipenarekin uzten duena. Iragana eta orainaldia desegin egiten dira, denborarik gabeko gau batetik ateratakoak diruditen irudiek ikuslea inguratzen dutenean. Honela deskribatzen du Violak: “Irudi mugikorrek monokromoan proiektatzen dira gela ilun bateko hiru izkinetan. Ikusleak laugarren izkinako ate batetik sartzen dira. Proiektzioek paretak betetzen dituzte, elkarren artean gainjarri egiten dira, eta irudi-alor etengabe bat sortzen dute, gela inguratu eta sarrera inguruan amaitzen dena. Zarata zuriaren hotsak espazioa blaitzen du, eta badirudi irudiek bat egiten dutela pikor abstraktuzko hodei dardarkarian. Irudiak —hala nola, umeak jolasean, urruneko eraikinak, islak ur putzu batean eta lore-zelai bat— iragankorrek eta anbiguoak suertatzen dira, amets ahaztu baten oroitzapen lauso baten gisakoak”²³. Loreen, umeen eta uraren gaiak behin eta berriz errepikatzen dira Violaren obran, eta urteetan zehar grabatu izan dituen lanetan gauza berriak aurkitzen jarraitu duela islatzeaz gain, irudiek testuinguru eta proiektu desberdinetan esanahi desberdinak nola har ditzaketen erakusten dute.

Bere irudi-katalogoaren bitartez eta grabatzeko prozesuan zehar egiten dituen aurkikuntzen bitartez Viola etengabe egiten ari den autogogoetazko mugimendua ere ezaugarritzen du gai jakin batzuetara itzultzeak.

Pneuma izenburuari dagokionez, Violak hau esan zuen:

“*Pneuma*” antzinako grezierako hitz bat da, gaurko hitzetan baliokiderik ez duena. Arima edo espiritu gisa itzuli ohi da, baina arnasari ere badagokio, eta azpian datzan esentzia edo bizi-indar gisa ulertu izan da, zeina naturako gauza guztietan zehar baitabil, Adimenari bizia emanez eta Hura argituz.

Instalazioan, irudiak txandaka agertzen eta desagertzen dira interferentzia bisual distiratsuen eremu batean —irudi guztien eremua—, eta ezagutzearen eta anbiguitatearen atariaren inguruan gelditzen dira. Bereizezinak, aldakorrak eta lausoak, proiektzioak areago bihurtzen dira barne

sentipenen oroitzapen, leku eta gertaera errealeen irudi grabatu baino, eta beren esentzian inguratzen eta murgiltzen dute ikuslea²⁴.

Pneuma instalazioaren hala izenburuan nola deskribapenean Violak antzinako pentsamendura jo izana adibide garrantzitsu bat da, erakusten baitu artista nola baliatzen den filosofiaren poetikaz, bere artelanak eta haien egikerari dagozkion prozesuak deskribatzeko behar duen hizkuntza aurkitzeko. Violak *Pneuma* deskribatzeko eginiko hizkuntzaren aukera bereziki interesgarria da, hasierako greziarrak eta filosofo estoikoak gogorarazten baititu, Aristoteleren *Fisika* eta fenomeno fisikoen haren azalpenarekin batera. Denborari, gorputzari, hutsuneari eta giza formaren albokotasunari buruzko Aristoteleren pentsamendua islatzen du *Beloak* piezak. Aristotelek ohartzen duenez, aldaketari dagokion *Fisikako* atalean, “etengabe aldatzen ari den eta existitzeari edo aldatzeari utzi ez dion zerbaitek aldatzen edo aldatuta egon behar du beti. Baina ezinezkoa duenez orainean aldatzen egotea, orduan, orain bakoitzean aldatu behar izan du. Beraz, orainen kopurua infinitua denez, objektu aldakor bakoitzak aldaketa kopuru infinitu bat osatu behar izan du”²⁵.

Irudiaren hauskortasuna *Beloak* instalazioan gauzatuta dago; pieza hori Violak Veneziako 46. Bienalean Estatu Batuetako pabiloirako sortu zituen bost pieza berrietako bat da. *Pneuma* obrarekin batera, *Beloak* instalazioan ikusten da artista aldendu egiten dela pertzepzioaren bere errepresentazio fenomenologikotik eta irudiaren izatasuna bere materializazioaren bitartez esploratzetik. Bi pieza horietan, iraganaren bitartez orainaldiarekin elkarizketan hasten da Viola, eta edertasunaren eta etikaren garrantzia finkatzen du. Egitura da *Beloak* instalazioaren giltzarria. Hona hemen Violak obraz egiten duen deskribapena:

Oihal zeharrargitsuko geruza paralelo fin batzuk aise zintzilik daude gela ilunaren erdigunean. Espazioaren kontrako muturretan elkarren aurrez aurre dauden bi proiektorek irudiak proiektatzen dituzte material-geruzetan. Irudietan gizon bat eta emakume bat ageri dira, kamerara hurbilduz eta kameratik urrunduz, hainbat gau-paisaiatan. Elkarren aurrez aurreko bideo-kanal bereizietan ageri da haietako bakoitza, eta pixkanaka-pixkanaka mugitzen dira itzalgune ilunetatik argi distiratsuko gunetarantz. Oihal-materialak argia lausotzen du, eta irudiek intentsitatea eta fokuratzea galtzen dute oihal-geruzetan gero eta barrurago sartzen diren ahala, harik eta azkenean erdiko beloa elkar gurutzatzen duten arte, presentzia fin-finen gisara. Gizonaren eta emakumearen irudiak zein bere aldetik grabatuak dira, eta ez dira bideo-agerraldi berean sekula agertzen. Beren irudietako argia besterik ez da nahasten belo zintzilikatuen ehunean. Material-geruzek antolatzen dute espazioan proiektore bakoitzetik ateratzen den argi-konoa, eta hiru dimentsioko forma baten gisa erakusten du argi-kono horrek bere presentzia, bere masa zeharrargitsuarekin gelako espazioan zehar mugitzen baita eta hura betetzen baitu²⁶.

Beloak instalazioarekin Violak “hatsa” eman zion bere artegintzari. Fisikari estoikoen arabera, “objektu fisikoek oinarritzko bi printzipio dituzte, materia eta hatsa. Hats hori materiala da berez, eta objektu fisiko guztiak blaitzen ditu; edozein objektu partikularren nolakotasunak hatsak bere baitan sortzen duen tentsioari zor zaizkio”²⁷. Estoikoek, gainera, asmo pneumatikoen lau kategoria azpimarratu zituzten, horien artean “arima arrazionala”, “gizaki arrazional helduetan” dagoena²⁸. Horrez gainera, “gizabanako jakin baten arima, beraz, gizabanako horrek tentsio-maila jakin batean daukan hatsa baizik ez da”²⁹.

Beloak piezan, belo mugikorrak, ehunezko materialak eta giza formek bat egiten dute, hats, mugimendu eta bizitzaren moduan; eta hori guztia objektu bizigabeen nahiz gizatiarrean gorpuztua. Irudi mugikorra da bideoaren funtsa, grabazioaren barruan antolatutako mugimendu bat, proiektzioarako konposatua eta edizioaren bitartez ere tankeratua. Gorputzean indar animatu baten tankeran sartzeko saio bat da Violaren artearen espiritua, horren bidez emozioa aditzera eman eta estetika teologiko bat berreskuratu nahi baitu; estetika horren baitan, Hans Urs von Balthasar suitzar teologoaren pentsamenduaren oihartzuna hona ekarrita, “edertasuna, egia eta ontasuna lagunarte erabateko eta aldiberekoan aurkitu dira”³⁰.

[Itzultzailea: Jon Muñoz.
Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Kathleen Stewart, *Ordinary Affects*, Durham, Ipar Carolina: Duke University Press, 2007, 21. or. [itzuli]
2. *Ibid.* [itzuli]
3. Bill Viola, hemen: Lewis Hyde et al., *Bill Viola* erak. kat., New York: Whitney Museum of American Art, 1997, 94. or. [itzuli]
4. *Ibid.* [itzuli]
5. Takuan So-ho, *The Unfettered Mind: Writings of the Zen Master to the Sword Master*, itzulp. William Scott Wilson, New York: Kodansha, 3 or.; jatorrizkoan azpimarratua. [itzuli]
6. Bill Viola, hemen: Hyde et al., *Bill Viola*, 45. or. [itzuli]
7. *Ibid.*, 94. or. [itzuli]
8. Cagek bere kontakizuna egiten dio kamerari, Nam June Paiken *Erritmo globala (Global Groove)*, 1973) kanal bakarreko bideo-zintan. [itzuli]
9. Niko Kolodny, “Introduction”, hemen: Samuel Scheffler, *Death and the Afterlife*, Oxford: Oxford University Press, 2013, 11. or. [itzuli]
10. *Ibid.*; jatorrizkoan azpimarratua. [itzuli]
11. Kira Perov, autoreari bidaliko mezu elektronikoa, 2014ko irailak 3–18. [itzuli]
12. Bill Viola, hemen: Hyde et al., *Bill Viola*, 96. or. [itzuli]
13. Kira Perov, autoreari bidaliko mezu elektronikoa, 2014ko irailak 3–18. [itzuli]
14. *Ibid.* [itzuli]
15. Bill Viola, hemen: Robert Violette with Bill Viola (arg.), *Bill Viola, Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994*, Londres: Thames & Hudson in association with Anthony d’Offay Gallery, 1995, 232. or. [itzuli]

16. Bill Viola, hemen: Hyde et al., *Bill Viola*, 54–55. or. [\[itzuli\]](#)
17. Bill Viola, hemen: Violette with Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, 226–27. or. [\[itzuli\]](#)
18. Michel Foucault, hemen aipatua: Hilary M. Schor, *Curious Subjects: Women and the Trials of Realism*, Oxford: Oxford University Press, 2013, 1. or. [\[itzuli\]](#)
19. Martin Heidegger, *Hölderlin's Hymn "The Ister"*, itzulp. William McNeill and Julia Davis, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1996, 44. or. [\[itzuli\]](#)
20. Bill Viola, hemen: Hyde et al., *Bill Viola*, 112 or. [\[itzuli\]](#)
21. Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, itzulp. John Farrell, Stanford, Kalifornia: Stanford University Press, 2005, 92. or. [\[itzuli\]](#)
22. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
23. Bill Viola, hemen: Hyde et al., *Bill Viola*, 110. or. [\[itzuli\]](#)
24. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
25. Aristotle, *Physics*, itzulp. Robin Waterfield, Oxford: Oxford University Press, 1996, 153–54 or. [\[itzuli\]](#)
26. Bill Viola, hemen: Hyde et al., *Bill Viola*, 121. or. [\[itzuli\]](#)
27. John Sellars, The Art of Living: *The Stoics on Nature and the Function of Philosophy*, 2. edizioa, Londres: Bristol Classical Press, 2009, 124. or. [\[itzuli\]](#)
28. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
29. *Ibid.*, 125. or. [\[itzuli\]](#)
30. Denis Donoghue, *Speaking of Beauty*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2003, 53–54. or. [\[itzuli\]](#)

BOSGARREN KAPITULUA.

1990EKO HAMARRALDIA:

EMOZIOA BIDEOAN GORPUZTEN

JOHN G. HANHARDT; KIRA PEROV-EK EDITATUA

Ulertu dut azkenean nire obra existitzen den lekurik garrantzitsuena ez dela museoko galeria edo pantailadun gela edo telebista, ez eta bideo-pantaila bera ere, ikusi duen ikuslearen adimena baizik. —Bill Viola, 1989

1990eko hamarraldian Violak behin betiko bira bat ematen du, eta giza gorputza emozioaren errepresentazioaren bitartez tratatzeari ekiten dio. Gai horretan sakondu ahala, Violaren ondorengo obra definituko duen urrats bat bilakatzen da hori. 1990ko hamarkadan, Violak giza gorputza eta emozioak lotzen ditu bere obran denboraren tratamenduaren bitartez; haren aurreko lanetan ez bezala, irudiaren esanahi sakonago baten tratamenduaren bitartez aurkezten digu denboraren tratamendu hori, pertzepzioaren fenomeno baliatuz baino. Garai honetako obretan ikus dezakegu Violak bideoaren baliabidea ondo menperatzeak ahalbidetzen diola irudi mugikorraren gainaldea baino sakonago joatea. Geure buruak eta gure inguruko mundua nola ulertzen ditugun esploratzeko haren bilaketa artearen historian inspiratuta dago. Xede hori lortzearren, munduko erlijioen bere ulermenean areago sakontzen aritu zen Viola, bai eta irrika espiritual adierazten duten eta erlijioaren historia kontatzen saiatzen diren pinturako artelan eta genero giltzarrietan ere. Hala eta guztiz ere, ez zegoen interesatuta pinturak bideoan erreproduzitzen, giza adierazpenaren forma nagusiak oroitarazten baizik. Violarekin izandako solasaldi guztietan garbi agertzen da, izan ere, giza kontzientziarenugarrean uste osoa duela, eta galdutzat sentitzen duela gaurko mundu mekanizatu eta birtualean. Erdi Aroko eta Berpizkundeko artistengan, ordea, ikusi egiten du sugar hori, mundu espiritual errepresentatzeko bide berriak sortzen baitzituzten, izan hura islamikoa, budista edo kristaua.

Bienalerako artistak sortutako beste obretako bat, Violaren interesetan jazotako aldaketen eredu da: orain, espazio espiritual baten barruan mugimenduan den gorputzaren gainean ipintzen du arreta. “35 mm-ko abiadura handiko kamera erabili zuen Billek obra honetarako”, gogoratzen du Perovek, “segundoko 300 fotograma filmatzeko zuen gaitasunak oso mugimendu leun eta geldia ematen du, bideoak ez bezala; izan ere, azken horrek garai hartan ez zuen segundoko 30 fotograma baizik grabatzen. Eta, lehen aldiz, aktoreekin ari ginen lanean; grabazioak Hollywoodeko estudio bat zirudien. Billek plato bat eraikiarazi zuen! Ez zitzaion errerealismoa interesatzen, oro har pintura batean bakarrik lor daitekeen eszenaren geometriaren distortsio sotila baizik”¹. Honela deskribatzen du Violak *Agurra*:

Pontormoren *Ikustaldia* (1528–29) pintura manieristan oinarritua, *Agurra* gela ilun baten paretan montatutako pantaila batean proiektatutako bideo irudi-sekuentzia bat da. Bi emakume berriketan ageri dira. Haien atzean eraikin industrial batzuk ikusten dira, hiri idor baten baitako perspektiba bitxi batean lerrokatuak. Bi emakumeak berriketan ari direla, hirugarren emakume batek eten egiten ditu, sartu eta haiengana hurbiltzen denean. Hura agurtzeko prestatzen direnean, garbi geratzen da emakumeetako batek etorri berria oso ondo ezagutzen duela, baina besteak gutxiago edo, beharbada, batere ez. Haize fin bat agertu eta argia sotilki aldatzen da emakume berria iritsi eta bere ezaguna agurtzen duenean, besteari jaramonik egin gabe. Biek elkar besarkatzen dutenean, makurtu, eta zerbait xuxurlatzen dio bere lagunari, areago bakaturik beste emakumea. Deserosotasun sorrez, aurkezpenak egiten dituzte eta konplimenduak egiten dizkiote hirurek elkarri.

Posizio finkoko kamera baten harraldi bakar gisa aurkeztu eta pinturan ohikoagoa den formato bertikalean proiektatzen da lana, eta giza irudien ekintzak kamera geldi-geldi-geldian ikusten dira. Berez 45 segundokoa den gertaera koreografia landu baten gisara hedatzen da orain hamar minututan zehar. Eszenaren alderdi sotil batzuk nabarmen geratzen dira. Gorputz-mintzaira inkontzientea eta begirada eta keinu labur-labur batzuen xehetasunak nabarmendu egiten dira eta zintzilik geratzen dira ikuslearen adimen kontzientean. Argi eta haize aldaketa txikiak funtsezko gertaera bilakatzen dira. Batzuetan atzealdea lehen plano bihurtzen da, eta beste giza irudi batzuk ikusten dira irudi nagusien atzeko espazio ilunagoetan, jarduera ezezagunetara emanak. Badirudi paretan eta eraikinen geometriak perspektiba optikoaren legeak bortxatu behar dituela, eta horrek, argitasunaren anbiguitasunekin batera, izaera subjektibo bat ematen die eszena orokorrei. Azkenean, giza irudien ekintzetatik eta asmoetatik bat bera ere ez da esplikatzen edo ageriko bilakatzen. Gertaeraren esanahi zehatza zirkulazioan geratzen da, keinu anbiguo eta espekulatibo bat bezala².

Elkartzearen jardura da Violaren deskribapenaren ardatza. Bestela esanda, *Agurra* piezak ez du Pontormoren margolana zehatz erreproduzitzen; aitzitik, margolanak inspirazio gisa balio dio Violari hiru emakumeen elkartzearen bere interpretazioa egiteko. Jatorrizko obran lau giza irudi daude: Ama Birjina eta Santa Isabel elkar agurtzen, eta bi emakume haien atzean, ikusleari begira-begira. Violak esperientzia bat sortzen du, narratiba bat, Pontormoren margolana baliatu, baina bere espazio propioan existitzen dena. Violaren obran “jaramonik egiten ez zaion” emakumeak anbiguitasuna ematen dio elkartzearen esanahiari, zeinak zama handiagoa hartzen baitu Pontormorena ezagutuz gero. Emozioak eszena honetan duen zereginak abantaila ematen dio ikusleari, eta kamera geldia denbora hedatuan areago hesitzen du ekintza. Violak adierazkortasunez erabiltzen du denbora Pontormoren arropen toles manieristak gogorarazteko, ekintza gorpuztu eta ikuslea bi emakumeengana eramateko. Nolabait, Violaren pieza aldi berean pertsonalagoa eta abstraktuagoa da. Pertsonalagoa da bere mezu emozionalean, eta abstraktuagoa, berriz, ez duelako obra Pontormoren margolanaren narratiba teologikoaren barruan zorrotz kokatzen.

Agurra piezan Violak sinesgarritasun handiagoz erabili zuen kamera geldia esperientzia fisikoa nabarmenagoa izateko ikuslearentzat; haren ondoren *Mezularia* (*The Messenger*, 1996) egin zuen. Obra honek testu teologiko edo margolan jakin baten aipamenik egiten ez badu ere, katedral baterako sortu zen, berez. Katedralaren testuinguruak nabarmendu egiten dio, era horretara, bere indar emozionala eta esanahi espirituala. Honela deskribatu zuen Violak obra:

Mezularia Durhamgo katedralerako sortu zen berez; Ingalaterrako iparraldean dago Durham. Elizako mendebaldeko ate handi-handian montatutako pantaila batean irudi handi bat proiektatzen da. Hutsune urdin ilun-beltz baten baitan uhinak eratuz distiratzten duen forma txiki, argitsu eta abstraktu batekin hasten da irudi-sekuentzia. Pixkanaka-pixkanaka, forma argitsua handitzen hasten da eta distortsioa galtzen, eta berehala argi geratuko da giza forma bat ikusten ari garela, argitua, ur masaren sakonetik guganantz hurbiltzen. Ura gero eta lasaiagoa eta gero eta gardenagoa bihurtzen da eta giza irudia, berriz, argiagoa, guganantz gora etorri ahala.

Gizon baten irudia identifika dezakegu, urdin argia eta biluzia, aurrez eta mantso gorantz ari dela.

Denbora tarte baten ondoren, uraren gainaldea hausten du, aldi berean kezagarria, lasaigarria eta etsigarria den ekintza batean. Haren forma zurbila argi dirdaitu baten tonu beroetatik agertzen da, gorputzean ura diz-diz daukala. Begiak berehala irekitzen zaizkio luzaroan eutsitako arnasa bota orduko, eta irudiaren isiltasuna suntsitzen du horrela. Bizitzaren jatorrizko hots sendoa espazioan entzuten da une batez. Handik gutxira, sakon arnasten du, eta, begiak eta ahoa itxita, hutsune urdin-beltzaren sakonean murgiltzen da berriz: bere jatorrietara itzultzen da, argi-puntu distiratsu eta mugikor baten gisara. Irudi-sekuentzia behin eta berriz errepikatzen da, gizona etengabe ari baita ur azpitik agertzen eta ur azpian murgiltzen; jaiotzaren eta heriotzaren zirkulazio etengabea deskribatzen du horrela, eta espazioan eginiko arnasketa-ziklo handi bat bezala funtzionatzen du³.

Agurra instalazioak gertaeraren esanahia keinu bide hutsez tratatzen du eta hiru emakumeen arteko inklusio/esklusio dinamika sozial bat deskribatzen du; *Mezularia* piezak, berriz, gai espiritualago bat gauzatzen du, “bizitzaren eta heriotzaren zirkulazio etengabea”. Hein batean, obra hartuko zuen lekuari erantzun bat da, katedral bati, alegia; artelaneko giza irudiak hustasunean zehar egiten duen bidaiak adierazten du zer bilatzen dugun erlijioan eta leku santuetan, bizitzari eta heriotzari begira egoteko santutegiak diren aldetik. Gizona poliki ur azaleratu eta gero murgiltzen deneko bost sekuentzia ikusten ditugu 28 minutuko tartean, bakoitzak jaiotzearen eta birjaiotzearen ziklo bat irudikatzen duelarik. Giza irudi biluzia argi-puntu bat bezala agertzen da hutsunetik eta ur azalera jarraitzen du gizaki heldu baten itxuran, bizitzeko premiazkoa den oxigenoa arnastetika. Katedralerako agertokian, giza irudi hori Kristoren ordezkari bat izan liteke —zeinaren heriotza eta berpiztea bizitzari eskainitako kantu bat baita oraindik ere—, eta zapalkuntzatik askatasunera daraman ibilbidea argitzen duen azaldu ezinezko argia ere bai, baina budismoaren berraragitzearen errepresentazio gisa interpreta liteke era berean. Violak gorputzaz kamera geldian egiten duen gogoetak bere espazio propioa sortzen du irudi mugikorraren narratibaren barruan.

Mezularia katedralaren testuingurutik ken daiteke eta bereiz erakutsi museo edo galeria batean, non irudiaren jatorrien misterioa interpretazio askotara zabaldurik baitago.

Violaren arte-jardunaren ibilbideari jarraitzearen edertasuna haren estetika nola fintzen duen ikusteko aukeran datza, inpaktu metagarri bat sorturik denboran zehar. Osotasun bat dago Violaren obra multzo osoan, pieza berri bakoitzarekin laburtu eta hedatu egiten dena. Hemen, Violak *Bidegurutzea* (*The Crossing*, 1996) deskribatzen du, *Mezularia* sortu zuen garai berean egina:

Bi aldeko proiektzio-pantaila handi bat dago gelaren erdian, azpiko ertza zoruan daukala. Gelako kontrako muturretan montatutako bi bideo-proiektorek irudiak proiektatzen dituzte aldi berean pantailaren aurrealdean eta atzealdean; giza irudi baten ekintza soil bat erakusten dute, eta suaren eta uraren elkarren kontrako indarrek eragindako suntsitze biolento batekin amaitzen da.

Pantailaren alde batean, giza forma bat poliki agertzen da urruti-urrutitik espazio beltz batean zehar. Giza irudia gero eta zehatzagoa bihurtzen da, eta berehala antzemango dugu gugana zuzen datorren gizon bat dela, gero eta handiagotzen ari dena. Haren gorputzak ia fotograma osoa betetzen duenean, mugitzeari utzi eta geldirik geratzen da, ikusleari zuzenean isilik begiratzen diolarik. Botozko sugar txiki bat agertzen da haren oinetan. Bat-batean, sugar laranja distiratsu batzuk goratzen dira eta berehala barreiatzen dira zoruan eta gizonaren gorputzean zehar. Zalaparta ozen batek betetzen du espazioa, su bortitz eta izugarri batek giza irudia erabat irensten duen bitartean. Sua azkar itzaltzen da, harik eta zoru kiskalian sugar txiki dardarti batzuk baizik geratzen ez diren arte. Giza irudia joana da. Irudia beltzera doa, eta zikloa berriz hasten da.

Beste aldean, berriz ikusten dugu giza irudi bat hurbiltzen. Itzaletik atera eta gugana poliki dator, beste giza irudiaren modu berean. Azkenean, hura ere gelditu eta begira geratzen da, mugitu gabe eta isilean. Bat-batean, ur-zurrusta urdin zilarrezko bat burura isurtzen hasten zaio, eta tanta-printza argitsuak norabide guztietara zipriztintzen ditu. Zurrusta uhar bihurtzen da berehala, eta ur pila jausten da goitik, gizona erabat inguraturik, zarata ozen batek espazioa betetzen duen artean. Erortzen ari den ura berehala hasten da gutxitzen eta agortzen, zoru bustian tanta gutxi batzuk utzirik. Giza irudia joana da. Irudia beltzera doa, eta zikloa berriz hasten da.

Bi ekintza konplementarioak aldi berean agertzen dira pantailaren bi aldeetan, eta ikusleak espazioaren inguruan mugitu beharra dauka bi irudiok ikusteko. Irudi-sekuentziak erabateko sinkronizazioan agertzeko programatuta daude, eta, beraz, hurbiltzea eta amaierako sutea eta uholdea aldi berean gertatzen dira; horrela, irudi bortitzen eta hots zalapartatsuen crescendo biolento eta ikaragarri batek energia ematen dio espazioari. *Naturako bi elementu tradizionalak, ura eta sua, agertzen dira hemen, ez bakarrik beren alderdi suntsitzailean, orobat aditzera ematen baitituzte beren ahalmen katartiko, purifikatzaile, eraldatzaile eta erregeneratzaileak. Era honetara, norberaren suntsitzea transzendentziarako eta askapenerako beharrezko baliabide bilakatzen da* [letra etzana nik erantsia da]⁴.

Erarik argienean adierazten du lan honetan Violak nola ikusten duen sormenezko eta suntsipenezko bi indarren arteko lotura. Bideo-proiektzioaren kiribilaren barruan gertatzen da transzendentzia. Urak eraman eta sugarrek kiskalitako giza irudia, behin eta berriz itzultzen dena, soseguz purifikatzailea den esperientzia batera bueltatzen da, ez hondamenezko gertaera suntsitzaile batera. Emozioz gabetutako gertaera bat da orobat, non izadiaren eta gizadiaren indarra erreserba purifikatzaile batera erretiratzen baita. Edertasuna emozioarekin lotze horrek eta hura ikusteko ahalmenek ekarriko dute Violaren obra, hurrengo hamarraldian zehar, etikan oinarrituriko estetika baten abangoardiara; jendearen arteko eta gizabanakoaren baitako transakzioetan kokatzen du ikerketa horrek bere burua.

Violaren obraren indar emozional liluragarriak bizitza modernoaren ukatze soil batetik urruntzen du haren estetika; niaren posizioa korapilatzen du, bizitzarekiko bere atxikimendua heriotzaren ziurtasunarekiko aurrez aurre sortuta. Violaren artearen baitan bizitzen jarraitzen duten kontuak dira horiek, artistak giza izateari mintzatu ahal izateko bide berriak esploratzen dituen neurrian. Berriz ere, bideoaren teknologiaren garapenek sormenerako gainazal berri bat eman zioten artistari. Violaren hitzetan:

Iraultza bat gertatzen ari da oraintxe irudien erreprodukzioarako teknologian. Ez dut sekula ahaztuko nola, 1998an, adiskide ingeniari batek [Thomas Piglin, zeinarekin Viola 1982tik aurrera ari baitzen lanean] belaunaldi berriko lehenengo LCD pantaila zapal haietako bat ekarri zuen nire estudiora, azter genezan. Piztu genuenean, ezin izan nion neure buruari eutsi. Teknologia berriak eragindako adrenalina-deskarga bat izan zen hura, urte askoan sentitu ez nuena. Irudi mugikorraren eboluzioaren urrats berri bat ikusten ari nintzela jakin nuen. Telebista-monitorearen ezaugarrietako bat bera ere ez zeukan, izpi katodikoko hodi zaharrarena, alegia. Ez zegoen eskaner-lerrorik, ez kolore elektronikorik edo ertz gogorrik. Irudiak ezaugarri leun bat zuen, satinezkoa bezalakoa, irudiaren aurrean kristalik ez zegoelako. Fotografikoa zen, baina bazuen testura ere, itxura fisiko benetan paregabea, pantaila elektronikoko batena baino liburu baten orrialdearen antz handiagoa zuena. Irudiaren sorburua digitala zen, eta horrek esan nahi zuen bereizmen handia eduki eta zarata gutxi egingo zuela.

Eskala zen, ordea, deigarriena. Irudian erortzen aurkitu nuen neure burua, haren auran galdurik, 16 hazbete zabal baizik ez zen arren⁵.

Irudi mugikorraren eraldatze handiago bat aurkitzeak beste maila batera igo zuen artistaren obra, xehetasunei eta konposizio-indarrari zegokionez; gainera, prozesuan, esperientzia estetiko berritzaile bat eman zion ikusleari. Pantaila txiki berriak ezin egokiagoak ziren, baita ere, erretratuetarako. Haien tamaina txikiak, abiadura handiko 35 mm-ko filmarekin edo definizio handiko bide-grabazioekin konbinaturik, itxura fotografiko handia ematen zien obrei, xehetasunean formato handiko argazkiarekin konpara zitekeena.

Goi mailako itxura “fotografiko” hori lortzeko, Violak eta Perovek talde bat bildu zuten berriz. Garrantzitsua da hemen aipatzea Violaren “ahotsa” eta nola bere obrari buruzko gogoeta mintzatuek ematen dioten aktoreei eta produkzio taldeari artistaren ikuspegia erdiesteko behar duten ikuspena eta ulermena. Haren iruzkinen eta oharren “gidoia” haren Koadernoetako hitzekin eta marrazkiekin hasten da. Koadernoetatik artelana burutzeraino egiten diren urratsak konplexuak dira. Perovek, Bill Viola Studioko obren produktore exekutiboa eta zuzendari exekutiboa denez, bideo-zinten eta instalazioen produkzioaren alderdi bakoitza gainbegiratzen du luzaroan berekin jardun duen lankide talde batekin; horien artean, produktoreak, kamerariak, argiztatzaileak eta efektu berezietako taldea eta aktoreak. Violak platoan adierazten die aktoreei zein teknikariei obran zer atzeman nahi duen, baina puntu horretara eramango duten urratsak behar bezala egiteko erantzukizuna Perovi dagokio.

Violarekiko hurbiltasunak definitzen du Peroven lankidetzatza.

Violaren *The Passions* erakusketan, artistak emozioei buruz egin zituen obra asko aurkeztu zituen 2003an Los Angeleseko J. Paul Getty Museum-en; erakusketa horretarako katalogoak saiakera lagungarri bat dakar, John Walsh erakusketako arte arduradunak idatzia, eta Violaren eta Hans Belting historialari alemanaren arteko elkarriketa bat ere bai. Violaren bideo-piezen eta pinturaren tradizio klasikoaren arteko elkarriketa bat deskribatzen du katalogoko saiakerak. Testu horiek informatzaileak dira, noski, erakusten baitute nola lan egiten zuen Violak aktoreekin, nola garatzen zituen emoziozko eszenak eta nola aipatzen zituen kontu formalak; halere, iradoki nahi nuke Violaren autogogoetarako prozesuaren ondorioz sortzen den artelanak aipatzen duela, batetik, gure hauskortasunaren kontzientzia norbanako gisa nahiz komunitateen baitan, eta bestetik, Heideggeren “heriotzerantz doan izatea”, ez ranpa nihilista baten gisara, autokontzientziara eta autojakintzara irekitzeko modu baten gisara baizik. Mugimendu konplexu hori erakusketako hiru piezatan ikus daiteke:

Txundituen boskotea (*The Quintet of the Astonished*, 2000), *Catherineren gela* (*Catherine's Room*, 2001), eta *Bost aingeru milurterako* (*Five Angels for the Millennium*, 2001), *Grinak* (*The Passions*) sailekoek gainera erakutsi ziren lanak, alegia. Giza irudia da horietako bakoitzaren ardatza: *Txundituen boskotea* piezak giza irudien talde-erreturatu klasikoaren oihartzuna dakar bere irudikapenaren xehetasunean; *Catherineren gela* piezak zuzenean aipatzen du santaren egoitza espiritual, LCD pantaila zapalez osatutako predela-sekuentzia klasiko bat erabiliz; eta *Bost aingeru milurterako* obrak, berriz, bost pantaila handitan proiektatzen du uretan murgiltzen ari diren bost giza irudiren ikuspen zirrargarria.

Violak denboraren baitako konposizio gisa zuzentzen duen gizabanako multzo horretan, *Txundituen boskotea* pieza Hieronymus *Boschen Kristori iseka* (*Arantza-koroa*) (ca. 1490–1500) artelanean inspiratuta dago.

Honela deskribatzen du Violak obra: “Bost laguneko talde bat ikusten da; elkarrengandik hurbil daude, eta emozio handi-handi batek jota dauzka, emozio hori haiek ia gainditzeko zorian dagoela [...] Bost gizabanakoek bakoitzak bere aldetik bizi dute handiagotzen ari den energia emozionala, beren kideez ezer gutxi jakinik edo haiekiko zuzeneko interakziorik gabe [...] Taldea atzealde neutro baten aurrean ageri da, kanpoko munduaren arrastorik gabe. [...]

Kamera geldi-geldiak agerian uzten du aurpegieren xehetasunik txikiena eta ñabardurarik sotilena eta espazio subjektibo eta psikologiko bat sortzen du, non denbora etenda geratzen baita antzezleentzat bezala ikusleentzat ere”⁶. Multzoaren osagai formala ez da iragan edo orainaldi ezezagun eta ikusezin bati edo aurrez iragarritako gertaera batzuei emandako banakako erantzun anitzak bezain adierazgarria. Kontakizun osatugabeak dakar berarekin indar eta edertasun handi hori.

Catherineren gela Andrea di Bartolo Cini Sienako margolariak XV. mendean pintatutako *Santa Katerina Sienakoa otoitzean* margolanean oinarrituta dago. Violak idazten du: “Goizetik gauera erritu sorta bat egiten duen emakume bakarti baten gelaren gaineko ikuspen pribatu bat da *Catherineren gela*. Emakumearen ekintzak sinpleak eta zentzuz beteak dira, eta aldi berean agertzen dira, paraleloan, lerro horizontal batean antolatutako bost pantaila zapaletan zehar. Panel bakoitzak eguneko ordu desberdin bat irudikatzen du —goiza, arratsaldea, arratsa, iluntzea eta gaua—. [...] Leihotik kanpoko munduak [panel bakoitzean] beste denbora-geruza bat erakutsi eta eszena eraldatzen du: egun bateko

grabaziotik naturaren zikloek inguratutako bizitzaren ikuspegi zabalago batera”⁷. Espazio berean denbora-segmentu desberdinak paraleloan irudikatzeak itxura lineal batean berrosatzen du denboragabetasuna. Predelaren formatua erabiltzeak obraren adierazpide klasikoekiko lotura finkatzen du. Panel bakoitzeko pantaila txiki eta intimoan, errutinazko zereginak agertzen dira eta eguneroko jarduneko keinu sinpleak irudi mugikorraren bitartez atzematen dira.

Bost aingeru milurterako gure garaiko artelanik indartsuenetakoa bat da. Erakustokiko paretetan proiektatutako bost bideo-kanaletako bakoitzak hots estereo bat du lagun, ikuslea “Bilakatzearen ekintza”ren ospakizun suhar batez inguratzen duena⁸. Denak batera ikusita, bakarkako kanalek — “Badoan aingerua”, “Jaiotzaren aingerua”, “Suaren aingerua”, “Igoaldiaren aingerua” eta “Sormenaren aingerua”—osotasun bisual bat osatzen dute: entzunezko eta ikusizko ur *crescendo* baten bidez agertzen diren bost “argi-gorputzak”⁹. Harry Dawson izan zen proiektuaren argazki-zuzendaria. *Grinak* (*The Passions*) sailari buruzko bere saiakeran, John Walshek ohartarazten du bazeudela “bost antolamendu desberdin, 30–40 segundokoa bakoitza, hasierako gelditasuna, gizonaren murgilaldia eta urperatzea barne (eta igoaldia ere bai, kasu batzuetan). Sekuentzia bakoitza moteldu, kolorea zuzendu, berregituratu eta behar hainbat luzatu edo azkartu zen, eta gero programatu egin zen, leherketak Violak nahi zituen tarteen arabera gerta zitezen. Bost kanalak ez zeuden sinkronizatuta, eta, beraz, badago ausazkotasun-elementu bat”¹⁰. *Bost aingeru* lanari buruzko bere oharretan, Violak honela deskribatzen du obra: “Grinen beste forma bat da, egituratu gabeko esperientzia bat egituratutako esperientzia baten aurrez aurre, elizarena bezalako esperientzia emozional inguratzaile bat”¹¹. Sentimenduaren arkitektura baten zentzu horrek bizia hartzen du, forma anonimoak, argian eta uretan murgilduz, dena bere baitan hartzen duen presentzia bilakatzen direnean. Aingeruetako bakoitzak leku bat betetzen du gure irudimenean eta bizitzarekiko grina bat baieztatzen du.

[Itzultzailea: Jon Muñoz.

Egokitzailea: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Kira Perov, autoreari bidalitako mezu elektronikoa, 2014ko irailak 3–18. [itzuli]
2. Bill Viola, hemen: Lewis Hyde et al., *Bill Viola* erak. kat., New York: Whitney Museum of American Art, 1997, 122. or. [itzuli]
3. *Ibid.*, 124. or. [itzuli]
4. *Ibid.*, 126. or. [itzuli]
5. Bill Viola, hemen: “A Conversation: Hans Belting and Bill Viola,”, hemen: John Walsh (arg.), *Bill Viola: The Passions* erak. kat., Los Angeles: Getty Publications, 2003, 203. or. [itzuli]
6. *Ibid.*, 72. or. 7. [itzuli]
7. *Ibid.*, 118. or. [itzuli]

8. Bill Viola, 1988ko martxoaren 3ko Koadernoko sarreraren bertsio aldatua (Koadernoa, 1998ko martxoak 3–1999ko apirilak 5), hemen erreproduzitua: Walsh, *The Passions*, 226. or. [\[itzuli\]](#)
9. “Bodies of Light” du izena Peter Sellarsen saiakerak, hemen: Walsh, *The Passions*. [\[itzuli\]](#)
10. John Walsh, “Emotions in Extreme Time: Bill Viola’s Passions Project,” hemen: Walsh, *The Passions*, 49. or. [\[itzuli\]](#)
11. Bill Viola, hemen aipatua: *ibid.*, 48. or. [\[itzuli\]](#)

SEIGARREN KAPITULUA.

2000KO HAMARRALDIA:

HUMANISMO BAT GURE GARAIETARAKO

JOHN G. HANHARDT; KIRA PEROV-EK EDITATUA

Mundu bat dago, literalki, hondar ale bakoitzaren barruan, objektu bakoitzaren isla bakoitzaren barruan. —Bill Viola, Italia, 1975

Milurteko berriaren hasieran, Violak obra sail bati ekin zion, eta munduan gu nor garen jakitearen eta elkarrekiko nor garen birdefinitzearen erronka ulertzearen garrantzia aitortzen zuen bertan. Violaren obran garatzen ikusi ditugun kontu filosofiko eta teknika formal guztiak tartean sartu ziren: begiaren eta kontzientziaren auzi fenomenologikoa; emozioa gorpuzteko giza irudia erabiltzea; keinuaren eta mugimenduaren errepresentazioa denboraren tratamendu iradokitzaile baten bitartez; irudi mugikor elektronikoa zinema ez bestelako zerbait dela jakitea, baliabide horren historia kontuan hartu artean; genero-pinturako tropoen tratamendu formala eta tropo horiei lotutako errepresentazio espiritualari atxikiak zaizkion teoriak; eta bizitza espiritual bati eusten dioten ariketak. Hori guztia haren obran bildua geratu zen, zinematografikotasunera eta irudi mugikorrera itzultze txundigarri batekin batera, gure mundua txeraz eta maitasunez berriz besarkatzea eskatzen ziguna.

Hori argi eta garbi adierazita dago *Egunerantz aurrera eginez* (*Going Forth By Day*, 2002) pieza gorenean. Bost eszena proiektatzen dira, erakustokiko paretetan zuzenean margotutako horma-irudiak balira bezala. Hiru dimentsioko sakoneraren ilusioa eman orde, irudi mugikorraren barruan inguratzen du obrak ikuslea, narrazioa lau paretetan zuzenean proiektatuta dagoenez.

Deutsche Guggenheim Berlin-ek enkargatu zion, berez, eta New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museum-en izan zuen 2002ko irailaren 21ean Estatu Batuetan estreinaldia; aurreko urteko eraso terroristak jendearen buruan oraindik bizi-bizi zeudelarik, kontenplazio eta gogoeta-espazio batera egiten zion instalazioak ikusleari ongiatorria. Jarraian datorrena, Violaren obraren azalpen orokor baten (hemengo lehenengo eta azken paragrafoak) eta berak erakusketarako idatzitako bost proiektzioetako bakoitzaren deskribapenen (tarteko paragrafoak) konbinazio bat da.

Egunerantz aurrera eginez instalazioa bost zatiz osatutako irudi digital proiektatuen ziklo bat da, giza izatearen gai batzuk esploratzen dituen: banakotasuna, gizartea, heriotza, birjaiotza. Arkitekturalki sentitzen da obra, bost irudi-sekuentziak galeria handi batean aldi berean ikusten direla. Espaziora sartzeko, lehen irudiko argian literalki sartu beharra daukate bisitariek. Behin

barruan, irudi-hots mundu baten erdian suertatzen dira, pareta bakoitzean proiektzioak dauzkana¹.

Suaren jaiotza: giza forma bat sortzen da mundu murgildu eta lauso batetik. Gorputza fluidoan igeri ari da, heriotzaren eta birjaiotzaren arteko egoera inkontziente batean. Argi izpi laranjek ur azala zeharkatzen dute, sutan bukatu zuen aurreko mundu batetik etorriak bezala. Aurreko suntsipenaren argiaz argituta orain, giza esentziak bide bat bilatzen du ur azpiko eremu berrian. Bere birjaiotzarako behar dituen forma materiala eta substantzia bilatzen ari da.

Bidea: udako solstizioaren garaia da mendi goietan. Goizeko lehenengo argiak basoan barrena doan bidean zehar mugitzen ari den jende-isuri etengabe bat erakusten du. Era askotako jendea da; nor bere abiaduran ari da bidea zeharkatzen, modu berdingabea. Gizabanakoen prozesioan ez dago ez hasierarik ez amaierarik —guk ikusi baino askoz lehenagotik ari dira ibiltzen, eta ibiltzen ariko dira gure bistatik kendu eta askoz ere geroago ere—. Jende-isuri etengabeak ez du iradokitzen itxurazko ordenarik edo sekuentziarik. Bidean doazen bidaiari gisa, bi munduren tarteko espazioetan mugitzen dira. Basoko seinale txiki batek egoera zaurgarri horretan zeharreko pasabide segurua ematen die.

Uholdea: harrizko etxe bat, berriki zaharberritua, udazkeneko ekinozioaren argi gardenean dago. Jendea kalean zehar dabil, eguneroko gertaeren joan-etorrian murgilduta. Gertaera txikiak jazotzen dira, gizabanakoen bizitzan eragina dutenak. Familiak beren etxeak uzten ari dira, beste pertsona batzuek bere ondasun pertsonalak daramatzate kalean, eta komunitateko tentsio gero eta handiago batek kutsatzen ditu gertaera guztiak. Gizabanakoaren bizirauteko kezka gero eta handiagoaren barruan gupida eta goxotasun-une batzuk aurki ditzakegu. Jarraian, izu-une bat datorkie gizabanakoei, beren buruak salbatzeko presaka dabiltzan artean. Azkenek, ekidinezina dena ukatuz, luzaroegi itxaron dute beren etxeetako segurtasunean. Bizia salbatzeko korrika ibili beharra daukate orain, uholdeak beren mundu pribatuaren bihotzean bete-betean jotzen duenean. Eraikinetik korrika irteten ari direla, horra non bat-batean barrutik ateratako ur-zurrusta harrotu batek urpetu egiten dituen. Gizabanakoen bizitzak eta ondasun pertsonalak prozesuan galtzeko arbitrarioki aukeratzen dira. Azkenean, indarkeria eta sumina baretuz doaz, eta isurtzen ari den ura pixkanaka gelditzen doa; eraikina onik gelditzen da eta kalea, berriz, garbi-garbi. Espaloi hutsak distiratu egiten du eguerdiko eguzkipean.

Bidaia: iluntzen ari du neguko solstizioaren garaian. Muino batean etxetxo bat dago, barneko itsaso bati begira. Barruan, gizon zahar bat ohean etzanda dago, semea eta erraina ondoan dauzkala. Kanpoan, beste gizon bat ate ondoan eserita dago, beilan. Azpian, ur bazterrean, hiltzorian dagoen gizonaren ondasun pertsonalekin poliki kargatzen ari dira ontzi bat. Ondoan emakume zahar bat dago, pazientziaz zain. Handik puska batera, semeak eta errainak joan beharra daukate, gizon zaharra han utzirik, bere ametsekin eta bere arnas gero eta ahulagoarekin. Haren etxea, bizitzen eta oroitzapenen gordailua, itxita eta giltzapetuta dago. Handik gutxira, gizon zaharra ur bazterrean berragertzen da, eta emazteak agurtu egiten du, hura noiz iritsiko zain egon baita. Biak ontziratu egiten dira; ontzia abiatu egiten da, haiek eta haien gauzak Dohatsuen Uharte urrunera daramatzala. Bitartean, semea eta erraina etxera itzuli dira. Asaldatuta, semeak ero-eroan jotzen du atea, baina ez dago erantzunik. Azkenean, ezin

iturizkoa dena onarturik, semeak eta emazteak alde egiten dute berriz, eta muinoan behera doaz elkarrekin.

Lehenengo argia: egunsentia da udaberriko ekinozioan. Salbamenduko langile talde bat gau osoan lanean aritu da euri jasa izugarri batek basamortuan harrapatu duen jendea salbatzeko. Leher eginda eta erabat akituta, beren ekipoa poliki jasotzen ari dira, egunsentiko argia areagotzen eta gaueko gertakarien inpaktu emozionala gero eta gehiago sakontzen ari ahala. Uraren ertzean emakume bat dago, bere adiskideak eta bizilagunak bizi izan zireneko haran urperatuari begira. Zain dago, isilik, sekula itzuliko ez den bere maiteari, semeari, zer gertatu ote zaion jakiteko ikaraz beteta eta itxaropena gero eta ahulago. Azkenean, nekeak eta akidurak beren ordaina hartzen dute, eta, banan-banan, geratzen diren lau gizabanakoek lo hartzen dute. Lasai eta isilik dago dena. Orduan, nahasmendu bat nabaritzen da ur azalean, eta mutil gazte baten aurpegia agertzen da. Igo egiten da, indargabe eta blai-blai, eta zeruan flotatzen du. Haren gorputzetik isurtzen diren tantak euri bihurtzen dira, eta lo dagoen jendea esnatzen dute. Gertatutakoaz konturatu gabe, beren gauzak biltzera doaz, zaparrada pean. Eguzki atera berriaren argia euriaren artetik sartzen da haiek errepide nagusirantz oinez doazen bitartean. Atertzen ari du, eta egun berriko argia distiraz dago arroken eta muinoen gainean².

Panel bakoitzak kontatzen duen kontakizuna gelako ziklo narratibo handiagoaren barruan txertatuta dago. Ikusleak libre dira espazioan zehar mugitzeko eta panel bakoitzari bereizirik begiratzeko edo atzeratzeko eta pieza osotasun baten gisara esperimintatzeko. Bost irudi-sekuentzietako bakoitzak 35 minutuko luzera du, eta sinkronizatuta ematen dira denak etengabeko kiribil batean. Panel bakoitzeko soinua libre nahasten da espazioan, eta giro akustiko orokor bat sortzen du. Irudiak paretetan proiektatzen dira zuzenean —pantailarik eta euskarri laukitzailerik gabe— Italiako Berpizkundeko freskoak bezala, non pintura zuzenean aplikatzen baitzuten paretetako igeltsuzko gainazalean. Obraren izenburua egiptoar Hildakoen Liburuaren izenburua hitzez hitz itzultzetik dator, “Espiritua egunerantz aurrera eginez” —arimarentzako gida, gorputzaren iluntasunetik behin libre dagoenetik, azkenean “egunaren argirantz aurrera egiteko—”³.

Egunerantz aurrera eginez instalazioa obra epiko bat da, inondik ere, hala haren eskalaren anbizioagatik nola landu nahi dituen kontuengatik. Guggenheimek obra enkargatu zion garaian, maiz egoten nintzen Violarekin instalaziorako zeuzkan asmoz hitz egiteko. Halako batean ohartarazi zidan “film batean sartzea” bezalako esperientzia bat sortu nahi zuela⁴. Eskala handiko proiektzioz inguratuta egonik, bat-batean agertzen zaion narratiba batean sartzen da ikuslea, eta narratiba horrek esperientzia bisual bat sortzen dio, proiektzioek horma-irudiekin eta esperientzia zinematografikoarekin duten harremanarekin jotzen duena. Violak hemen erabiltzen duen estrategiak *Gizonaren hiria* (*The City of Man*, 1989) gogorarazten du, artistak “*Egunerantz aurrera eginez* piezari nire beste edozein obrari baino atxikiagoa” ikusten duena. *Gizonaren hiria* instalazioan erabili nuen aurreneko nire obran estandarra ez zen formato bat, nahiz hori margolarien errepertorio normalaren parte izan. Zeharka montatu nituen proiektoreak bereizmena maximizatzeko, eta horrek, halaber, ezaugarri bitxi bat sortu zuen: bideoaren eskaner-lerroak bertikalki egotea irudietan, horizontalki egon ordez⁵. Horrez gainera, *Egunerantz aurrera eginez* elkarriketan ari da pinturako paisaia-tradizioaren dimentsio narratiboarekin. “Eskala handiko ikuspegia da”, dio Violak, “gizakiaren lekua ingurune naturalean eta kosmosean —lehen

planorik gabe, pertsonaia nagusirik gabe—. Gizartearen eskalan dago, ez gizabanakoarenean. Zentzu honetan, *Gizonaren hiria* lana *Egunerantz aurrera eginez* piezari atxikiagoa dago, pintura historikoaren aipua egiten duen nire ia beste edozein obra baino”⁶.

Egunerantz aurrera eginez instalazioan akuilatu egiten da ikuslea inguruan mugitzeko, zoru moketatuan esertzeko eta ekintza jarraitzeko, hura garatu, amaierara iritsi eta berriz hasi ahala. Ikusle den aldetik, atal anitzeko bost proiektzioen ikusminarekiko eta narratibarekiko transakzio konplexu batean aktiboki konprometita dago bisitaria. Instalazioaren eta proiektzioen eszenaratzearen elementu formalek elkarrikeria bat sortzen dute hainbat planotan —artearen historiarekin eta teologiarekin, bai eta antzerkiarekin eta zinemarekin ere—. Hemen, Perovek obraren iturriak deskribatzen ditu:

Berpizkunde Goiztiarreko eta Berpizkundeko italiar freskoek eragin eta inspirazio sakona eragin zuten Billengan, Giotto-renek eta Luca Signorelli-renek, batik bat. 1995ean Estatu Batuetako pabiloia Venezian ireki ondoren, opari bat egin genion geure buruari, eta Paduara joan ginen Giottoren Scrovegni Kapera ikustera; Mariaren eta Kristoren bizitzaren gaineko fresko-ziklo bat da hura, kaperaren barrualde osoa estaltzen duten irudiez osatua. Denboran zehar eta mugimenduan bi narrazio luze xehetasun handiz kontatzen dituen instalazio bikain haren barruan egotea ikaragarria zen. *Egunerantz aurrera eginez* instalaziorako, geroago Billek txango bat egin zuen Toscanara, eta Orvieton Luca Signorelliren freskoak ikusi zituen, katedralean dagoen *Azken Juizioa* bereziki, “Uholdea”n eta, gerora, *Baltsa* (*The Raft*, 2004) piezan eragina izango zuena⁷.

Egunerantz aurrera eginez instalazioko harraldi bakoitzak konposizio aberatsa du, eta xehetasun asko ditu eszenaren diseinuan, argiztatzean, dekoratuan eta efektu berezi digitaletan. Efektu horiek irudietan eragiten dituzten aldaketek, leku batean filmatu eta digitalki beste batean kokatutako elementuen konbinazioak, denak bat egiten du irudi mugikorraren tratamendu sotil bat sortzeko. Margolari batek bere konposizioa eta testura mihisearen gainaldean ezabatzen eta berregiten duen eran, iruditeria digitalak aukera eman zion Violari irudi mugikorrean sortu nahi zuen xehetasun bakoitza baliatzeko eta artearen historiako ideal humanistikoak bere mintzaira zinematografikoan atzemateko. *Hatsu-Yume* lanaren oso desberdina da; izan ere, horrek teknologia berriari onura atera zion, baina askoz produkzio-eskala txikiagoan egin zen, Violak eta Perovek kanpoaldean grabatu baitzuten, bai bakarka grabatu ere. *Egunerantz aurrera eginez* piezan, Hollywoodeko zinema-industriaren profesionaltasuna eta gaitasuna baliatu zituen Violak: platoak alokatu eta aktore espezialistak eta zinemagileak erabili zituen. Hemen ikus dezakegu artistaren estudioa espezialista trebez bete zela, haien artean aireko artistak, produktoreak, efektu berezietako taldeak, kamera-laguntzaileak, eszenografoak, jantzigileak eta argiztapen-teknikariak.

Sortzaile talde horren buruan Perov dago, zeinak, produktore eragile gisa, Violaren obraren ekoizpen-prozesua eta errealizazioa tankeratzen eta taxutzen baitu. *Egunerantz aurrera eginez* nola egin zen gogoratzen du Perovek:

Sei hilabetez aritu ginen sekula sortu genuen piezarik handiena produzitzen, eta lehen aldiz erabili genituen bereizmen handiko kamera berriak, haiei esker xehetasun handia lortuko baikenuen Billek imajinatu zituen proiektzio handietan. “Uholdea” egiteko, hilabete behar izan genuen urak biltzeko putzu batez inguratutako eraikinaren fatxada eraikitzeko, eta, gainera,

eraikinaren atzean ur-hodi nahikoak jartzeko; izan ere, beharrezkoa zen ur-emari indartsua isur zedin. “Bidea” grabatzeko, Harry Dawson argazki-zuzendariak eta bere taldeak bereizmen handiko hiru kamerak bata bestearen ondoan elkarri lotzeko modu bat garatu zuten, 11 metro zabal den proiektzioan ageri den zuhaitzen arteko bide luzea grabatu ahal izateko. Bi obra horietan 150 extra behar izan ziren eszenak jendeztatzeko; balentria logistiko konplexua, berez. Proiektua trebetasun handiz koordinatu zuten S. Tobin Kirk bideo-produktoreak eta Kenny Bowers zuzendari-laguntzaileak. “Bidaia” bi kokalekutan grabatu zen: altzariak ontzian kargatzen direnako aintziran eta atzean pantaila berdea zeukan muinoko etxea (Giottori eginiko keinua), estudioan grabatua eta gerora posproduktzioan konbinatua. “Lehenengo argia”, berriz, basamortuan grabatzeko asmoa zegoen, baina, elementu guztien erabateko kontrola behar genuenez, estudiora ekarri genituen denak: harriak, hondarra, aintzira txikia, euri jasa eta 36 minutuko egunsentia sortzeko gai zen argi-tresneria. Horietako hiru pieza era narratiboan garatu ziren, eta, lehendabizikoz haren artegintza osoan, Bill istorio bat kontatzen ari zen⁸.

Bere ibilbidearen hasieratik birsortu eta birimajinatu izan du Violak kamerarekin behatzen zuen mundua. *Egunerantz aurrera eginez* deskribatzerakoan erabiltzen duen mintzaira jaiotzaren eta heriotzaren gaietara itzultzen da; bere semeen jaiotzarekin eta amaren eta, beranduago, aitaren heriotzarekin hartu zuten garrantzia. Gai horiek narratiba zabalago bat tankeratzen dute orain, eta hori ez dator kamerak ikusten eta agertzen duenetik, Violak kameraren aurrean sor dezakeenetik baizik. Horrelako eraikuntzak, antzerkian eta zineman bezala, irudizko eszenaratzeak dira, eta Violaren irudimena osatzen duten erlijiozko tradizio desberdinetako istorio desberdinak kontatzeko aukera ematen dute.

Platoa hala operaren nola zinemaren kokaleku gisa pentsatua izateak lotura du *Tristan und Isolde*, 2004–5, Violaren opera-proiektuaren eta haren *Itsasbazterrik gabeko ozeanoa* (*Ocean Without a Shore*, 2007) eskultura-instalazio landuarekin. 2004an Viola “Tristan proiektua”n lanean hasi zen.

Perovek kontatzen duenez:

2004–05 denboraldia izan zen Gérard Mortieren lehena Opéra National de Paris-ko zuzendari nagusi gisa, eta, denboraldi hari hasiera erradikal bat eman nahian, Mortierek Peter Sellar opera-zuzendaria, Esa-Pekka Salonen orkestra-zuzendaria eta Bill gonbidatu zituen Richard Wagneren *Tristan und Isolderen* produkzio berri batean elkarlanean aritzeko (bai, XIX. mendeko opera erromantiko aleman bat!). Los Angeles Philharmonic-ekin batera produzitzeko zen opera (Los Angelesen “Tristan proiektua” deitu zioten, hiru ekitaldiak, erdiantzeztuak, hiru arratsetan segidan aurkeztuko baitzituzten), bai eta Lincoln Center-ekin ere [for the Performing Arts, New York]. Zaila zen ezezkoa ematea, beraz, sei hilabete iraungo zuen beste proiektu itzel baten produkzioari ekin genion, eta, berriz ere, Hollywoodetik eta gure artxibotik eskura geneuzkan baliabide guztiak erabili genituen lau orduko bideo bat sortzeko, hori baitzen operaren iraupena. Era guztietako grabazio-baliabideak erabili genituen: bereizmen handiko kamerak, 35 mm-ko abiadura handiko filma, gure “Grainy Cam” (“Kamera pikortsu”) zaharra, irudi pikortsu misteriotsuak ekoizten dituenak, eta eskuko bideo-kamera bat, zeinarekin Billek bere kasa filmatu baitzuen, talderik gabe. Hainbat eszenatarako ideiak bere piezen koadernoetatik zetozen, han idatzita baitzeuden jadanik, eta hala, opera osatu ondoren, pieza horiek bireditatu egin ziren,

batzuei soinua erantsita eta beste batzuk mutu, “Tristan” instalazio saila eratzeko; horien artean zeuden *Tristanen igoaldia* eta *Su emakumea*. Operako emanaldietarako, bideo dual sistema bat garatu genuen, Alex MacInnis-ek koordinatua; horrela, sekuentziak luzatu edo laburtu egin baitzitezkeen orkestra-zuzendariaren eta kantarien *tempo*aren arabera, eta, beraz, bideoa “zuzenean ematen da”, musika bezala. 2005eko Parisko estreinaldia bikaina eta polemikoa izan zen, eta sarrerak agortzen dituzten antzokietan aurkezten da oraindik ere produkzioa, hala kontzertu-aretoetako bertsioan nola bertsio antzeztu osoan, munduko operarik onenetan⁹.

Tristan und Isolde operaz zer ikuspegi zuen argi agertzen duen paragrafo honetan, operaren Parisko emanaldiko eskuliburuko oharretatik hartuan, Violak hau idazten du:

Lehendabizi, musikaren hainbat bertsio entzun nituen, eta, gero, libretoarekin lan egin nuen gehienbat, agertokian antzeztutako kontakizun dramatikoaren barruan, eta harengandik at ibiliko zen irudi-mundu bat bisualizatzeko. Irudi mugikorrek musikaren denborazko urgentziaren eta pinturaren ziurtasun materialaren artean hor nonbait dagoen alor batean bizi dira, eta, beraz, egokiak dira eszenografiako elementu praktikoak antzezpenaren dinamika biziarekin lotzeko. Hasieratik jakin nuen ez nuela irudiek kontakizuna zuzenean azaltzea edo irudikatzea nahi. Horren ordeaz, agertokiko ekintzaren paraleloan existituko zen irudi-mundu bat sortu nahi nuen, narratiba poetiko sotilago batek gure barne bizitzaren dimentsio ezkutuarekiko bitartekotza egiten duen bezala¹⁰.

Bere bideo-irudiekiko erlazioari dagokionez, Violak areago tratatzen ditu musika eta libretoa instalazio bat bezala. *San Joan Gurutzekoarentzat gela* (*Room for St. John of the Cross*, 1983) instalazioan, adibidez, gela txiki barruko bi bideoei aurre egiten die testu mintzatuak, erakustokiko atzeko paretan handiz proiektatzen diren artean. Irudi mugikorrek testu mintzatuaren hedapen bihurtzen dira, eta testuinguru bat ematen diete San Joanen ameskizun poetikoen mintzairari. Haren espetxeratzearen eta aldar-tearen aztoramenduan kokatzen dute ikuslea. *Tristan und Isolde* operan, musika kantatzen eta jotzen ari diren kantarien eta orkestraren gainetik dabilen bideo-munduak beste esperientzia-arlo batera daramatza ikus-entzuleak. Horrek operaren narratiba konplexua aberasten du, gorputzaren immolazioaren eta transzendentziaren irudiak bilduz, “agerraldiko ekintzen paraleloan existitzen den irudi-mundu batean, zeina baliatu nahi baita ‘materialtasunean eta denboratasunean ikusitako mundu espiritualaren isla’ gisa, Seyyed Hossein Nasr islamiar aditu handiak idatzi zuenez”¹¹.

Veneziako 52. Bienalerako sortutako Itsasbazterrik gabeko ozeanoa *Antzaldatzek* (*Transfigurations*) saileko pieza bat da, eta Oratorio San Gallo, XV. mendeko elizatzxoa, San Marco plazatik hurbil, erakutsi zen lehendabizikoz.

Perovek honela gogoratzen du: “eliza desakralizatuta zegoen arren, harlanduzko hiru aldareak osorik zeuzkan. Pantaila handi bat ezarri zen erdiko aldarean, eta bi pantaila txiki alboko aldareetan. Ia ezin hobeki kabitzen ziren. Goi-goiko izkinetan santuen eskulturak zeuden zintzilik, eta paretak behe-erliebez eta marmolez apainduta zeuden”¹². Birago Diop senegaldar poetaren idatzietan inspiratua, *Itsasbazterrik gabeko ozeanoa* instalazioak Ibn Arabi, XIII. mendeko mistiko sufi andaluziarraren filosofiatik hartzen du izenburua, zeinak idatzi baitzuen “Nia bazterrik gabeko ozeano bat da. Hari begiratuz gero, ez du ez hasierarik ez amaierarik, mundu honetan eta hurrengoan”¹³. “Bizitzaren eta

heriotzaren arteko elkargunean gertatutako elkartzeko multzo bat” bezala deskribatzen du Violak obra. “Bideo-sekuentziak”, azaltzen du Violak, “gizabanako-segida bat dokumentatzen du; poliki ari dira ilunpetik ateratzen eta argirantz joaten, mundu fisikora sartzeko. Behin haragituta, ordean, izaki guztiek ulertzen dute finitua dela beren presentzia eta existentzia materialetik urrundu eta etorri diren lekura itzuli behar dutela azkenean. Zikloa amaierarik gabe errepikatzen da”¹⁴. Erorian ari den ur “jasa” garden bat zeharkatzeak mundu batetik besterako pasabidea irudikatzen du. Pantaila bakoitzean, urrunean, giza irudi bat agertu, eta ikuslearenganantz ibiltzen hasten da. Giza irudiak zuri-beltzean ikusten dira, eta mamu-itxuran ageri dira, beste mundu batetik etorriak. Haien gorputzek ur-geruza zeharkatu ahala, koloretan agertzen dira. Gure aurrean agerturik, guri begiratzen digute, eta etorri diren lekura itzultzen dira gero, hutsera, zikloa berriz hasten denean berriz agertzeko. Pertsonaia bakoitzaren sinpletasun eta dotorezian eta hurbildu, agertu, eta ur-jasan zehar itzultzean haiek egiten duten antzezpenean datza instalazio honen indar txundigarria. Ur-hotsak betetzen du espazioa. Materiala zein inmateriala bilakatzen da ura bera: uraren presentzia ez ezik, haren indarra aditzera ematen duen belo mehe bat. Horrek gogora ekartzen digu Violak ibaia erabiltzen duela jarraitutasunaren eta aldaketaren sinbolo gisa.

Birago Diopen izenik gabeko poema batek, bizitzari eta heriotzari buruzko gogoeta indartsu batek, garrantzi handiko eragina izan zuen Violarengan *Itsasbazterrik gabeko ozeanoa* instalaziorako. Violaren artelana irakurtzen eta esperimentatzen ari nintzen ahala, bizitzaren eta heriotzaren arteko igarotzeari heldu izan dioten beste artista eta filosofo batzuk etorri zitzaizkidan gogora. Goetheren *Faustoko* hasiera ospetsuaz oroitu nintzen: “Giza irudi dardartiok, bazatozte berriz; / nire begirada lausotuaren aurrean zineten aspaldi batean igaro”¹⁵. Halaxe aritu zen *Infernuko* pasarteak, non amildegi bateraino jarraitzen baitio Dantek Virgilio poetari: “Lurrunez betea zegoen, ilun eta sakon. / Hondoraino beharturik neure begiak, / ezin nuen deus ikusi. / ‘Jaits gaitzezen orain mundu itsura / hara azpira’, hasi zen poeta, zurbildurik. / ‘Ni joango naiz aurretik eta zu etorriko zara atzetik’”¹⁶. Aldaketaren eta arriskuaren unea, eta bizitzan eginiko apustuak eta bizitza gogoratu bateko itxaropenak atzematen dituzte lerro horiek. Bizitzaren muga beste munduan luzatzen da Danteren *Infernuan*, eta zientziaren susmoak kutsu magiko bat hartzen du Faustoren negoziazioan, Goetheren poeman. Samuel Scheffler filosofoak idatzi zuenez, atzetik etorriko zaizkigunak aintzat harturik bizi gara¹⁷. Bizitzaren eta heriotzaren zikloak bizitzaren jarraitutasunaren berezko froga dira. Bizitzaren eta heriotzaren esanahiaren bilaketa oinarri-oinarritzakoa da Violaren artean.

2012an, ispilatzeen fenomenoaren beren esplorazioa jarraitu zuten Violak eta Perovek. Perovek honela gogoratzen du:

Enkargu handi batek basamortura eraman gintuen berriz ere, ispilatzeek eta bero-uhinek paisaiaren eta han bizi den jendearen gure pertzepzioan dituen efektuak grabatzeko. Mojave basamortuan grabatzen aritu ginen, Kalifornian, uztaillean, urteko garairik beroenean, efekturik onenak lortzeko. Kanpadenda-hiri oso bat geneukan, gure aktoreekin eta taldearekin, hamar kilometroko luzera duen El Mirage aintzira lehorrean. *Bidegurutzak* Doha-ko (Qatar) Hamad Nazioarteko Aireporturako egin zen, eta ehunka LED pantailatan instalatuta dago, 25 metro zabalerarekin eta 5 metro luzearekin. Argitasunaren eta liluraren arteko atari gisa erabiltzen du piezak ispilatzearen ertza, adin, arraza, genero eta etnia desberdineko hemeretzi lagun ikuslearenganantz ibilian datozen heinean, banan-banan, beren bidaiako aldi desberdinetan,

beren bizi-dantzaren argi distiratsuaz betetzen delarik pantailaren luzera osoa. *Bidegurutzeak* lanaren aldi berean eta, beranduago, urrian, grabatu genuen obra multzoari *Ispilatzea* (“*Mirage*”) saila deitu genion; *Barne-pasabidea* haien artean zegoen¹⁸.

Barne-pasabidea (*Inner Passage*, 2013) plasma-pantaila bertikaleko pieza, *Ez dakit zeren antza dudan* instalazioarekin batera, giza kontzientziatik gure inguruko mundua hautematera igarotzearen adierazpenik landuenetako bat da. “*Barne-pasabidea* pieza gizon bakar batek Kalifornia hegoaldeko Mojave basamortuan zehar bakarrik egiten duen bidaiako une labur baten kronika da”, idazten du Violak. “Barne zein kanpo bidaldi bat da. Paisaia horretan, gorputz fisikoak mutur-muturreko egoerak jasan behar ditu: hala nola bero kiskalgarria, hotz sorgortzailea, argi itsugarria, ilunpe barneraezina, distantzia infinitua eta konfinamendu behartua. Leku horretan orobat elkar topo egiten dute bakardadearen, isolatzearen, estresaren eta antsietatearen mutur metafisikoek eta edertasun erabatekoaren, misterioaren, harrimenaren eta estasiaren indarrek. Bi egoera horien artean datza oraingo unea, bere ziurgabetasun eta promesa guztiekin”¹⁹. Violaren deskribapenak honela jarraitzen du: “Gizon bat agertzen da, puntu lauso baten gisara, basamortuko zoru urrutian, eta guganantz zuzen ibiltzeari ekiten dio. Hurbiltzen den ahala, zuzen doa kamerarengana, eta irudia belzten du. Pantaila belztu egiten da, baina berehala argitzen da irudi eta soinu zatikatuen jario nahasi eta intentsu batean, zeina intentsitatez eta maiztasunez areagotuz baitoa. Irudi-hots horiek desagertzen hasten direnean, argi bakartiak bidea argitzen du, eta gizona ilunpetik argira irteten da azkenean. Basamortuko zoruan barrena urruntzen da berriz ere, eta distantzia urrutian desagertzen da azkenik”²⁰.

Barne-pasabidea instalazioak omen egiten dio Richard Long *land artist* britainiarrari; haren arte-jardunak paisaia elementuak txertatzen ditu, eta landaldera eta munduko leku urrunetara garamatza. Naturan den gizakiari eginiko omenaldi hori gizadia ulertzeko beste urrats bat da Violaren bilaketan. Ibiltzeari buruzko Henry David Thoreau-ren saiakera ere gogorarazten du, zeinean hau idatzi baitzuen: “Aurrera egin behar genuke ibilerarik laburrenean, menturaz, abentura etengabearen espirituan, sekula ez itzultzeko —gerturik egon behar genuke geure bihotz baltsamatuak, gure erresuma zanpatuen erlikia gisa soil-soilik, atzera bidaltzeko—. Prest baldin bazaude aita eta ama uzteko, eta anaia eta arreba, eta emaztea eta umeak eta lagunak, eta haiek sekula berriz ez ikusteko, —baldin eta zure zorrak ordaindu badituzu, eta testamentua egin, eta zure zeregin guztiak konpondu, eta baldin eta gizon librea bazara—, prest zaude orduan ibilaldirako”²¹. Hemen, munduan zehar ibiltzearen ekintza loturarik ezaren eta askatasunerantz eginiko keinu purifikatzailearen adierazpen bilakatzen da. Halere, ibiltari librearen adimenean zehar jauzika dabilzan oroitzapenen errepresentazio epistemologiko bat dauka Violaren obrak, alegia, izatearen egoera bat, heriotzean edo askatasunean askapena sekula ez dena. Sekula ez baitugu uzten, Thoreauk iradokitzen duen bezala, dena eta denak atzean. Gure kontzientzian diraute, eta, beraz, ez gaude sekula “ibiltzeko prest” alde egiteko, beti itzultzeko baizik.

Ameslariak (*The Dreamers*, 2013) piezaz —zeina *Ur-erretratuak* (*Water Portraits*) saileko zati bat baita— Violak egiten duen deskribapenak ezkutatu egiten du obrak heriotzari egiten dion omenaldi malenkoniatsua: “*Ameslariak* gela oso bat hartzen duen instalazio bat da; zazpi plasma-pantaila handi dauzka, eta ubide baten hondoan ur azpian murgildutako zazpi gizabanako irudikatzen dituzte. Itxita dituzte begiak, eta bakean dirudite. Urak uhinak eratzen ditu haien gorputzen gainean, sotiltasunez bizia emanez haien mugimenduei. Uraren hotsak espazioa blaitzen du, ametsak gelan zehar iragazten diren ahala”²². Irudi mugikorrek hildakoen irudiak gogorarazten dituzte, maite izandako hildakoen

oroitzeko XIX. mendean erabili ohi zirenen tankerakoak. *Ameslariak* instalazioaren itxurak, eta guk obra jasotzeko erak, zerikusi handia dute antzezleen hautaketarekin, jantzien aukerarekin, bai eta zuzendaritzarekin eta kadentziarekin; horiek guztiak Perovek zehazten ditu, eta obra honetan eta beste batzuetan beraren eta Violaren arteko lankidetza zein estua den islatzen du.

Violaren obra osoan, urak zeregin giltzarri bat du giza mugimendua espazioan errepresentatzerakoan, eta orobat balio du jaiotzaren eta pizkundearen metafora gisa. Ralph Waldo Emerson aipatuz: “Uraren lurrazaleko zirkulazioak jarraitzen duen eredua odolaren gorputzeko zirkulazioak jarraitzen duena bezain ederra da [...] Jakina, suspentsioan dauden ur horiek airean ageri dira hura lehorragoa eta gardenagoa denean, eta, hala, ozeanoa gure oinetan ikusgai edukitzeaz gainera, gure gaineko eta gure inguruko ozeano ikusezin batez blai egoten gara beti”²³. Hala *Barne-pasabidea* nola *Ameslariak* lanak *Frustrated Actions and Futile Gestures* erakusketan sartu ziren, alegia, Blain|Southern-en, Londres, 2013an egin zen bakarkako erakusketan. Erakusketaren izenburua adierazgarria da, fluktuazioa eta aldaketa aipatzen baititu, edo, beharbada, aldaketaren itxaropena. Emersoni buruzko *On Leaving: A Reading in Emerson* (2010) azterlanean, Branka Arsic´ literaturan adituak esploratzen du, batetik, zer den joatea eta, bestetik, zer den etorkizuna ez bada iraganarekin haustea, orainaldira itzultzea. Igarokortasuna eta nomadatasuna elkartzen ditu Arsic´ek Emersoni buruzko bere analisisian eta molde bihurtzen ditu, haren bitartez orainaldiarekiko eta iraganarekiko etengabeko borroka gisa begiratzeko Violaren obrari. Kontaezina dena adierazteko irrika bizia ikus dezakegu Violaren obran, iraganarekiko segida bat mantenduz, ironiarik gabe, baina iragan horrekiko haustura bat eginez, gu orainaldira garamatzen ahala. *Ez dakit zeren antza dudan* eta *Itsasbazterrik gabeko ozeanoa* lanen antzera, *Barne-pasabidea* eta *Ameslariak* igarotzeari buruzko kontakizunak dira, nomadatasuna eta igarokortasuna niaren bizitzan, artistarenean, ikusteari buruzkoak.

Jaiotzaren eta berpiztearen gaiei adierazpen bizi-bizia ematen zaie *Jaiotza alderantzikatua* (*Inverted Birth*, 2014) instalazioan. Obra oso dramatikoa da, jaiotzaren ekintza bera metaforikoki erretratzen duena. Honela deskribatzen du Violak:

Jaiotza alderantzikatua zoruan ainguratutako bost metroko altuerako pantaila batean proiektatutako lana da, eta esnatzearen bostaldi irudikatzen ditu transformazio bortitza multzo baten bitartez.

Gizon bat ilunpetan dago, fluido beltz batean blai; tanten hotsak espazio hutseko hotsa eteten du. Pixkanaka, fluidoak altxatzen hasten da, eta, mugimendua areagotu ahala, gorantzako fluxua uholde burrunbatsu bihurtzen da. Beltzaren etsipen iluna beldur bilakatzen da isurkaria gorritu egiten denean, baina gizonak gogor eusten dio. Isurkari txuriarekin lasaitasuna eta elikatzea datoz, eta, haren ondoren, ur garbitzailearen purifikazioa. Azkenean, lanbro arin batek onarpena, esnatzea eta jaiotza dakartza. Fluidoek giza bizitzaren funtsa irudikatzen dute: lurra, odola, esnea, ura eta airea, eta jaiotzatik heriotzerako bizi-zikloa, hemen alderantzikatua eta ilunpetik argirako transformazio bilakatua²⁴.

Violaren adierazpenak ezin hobeki deskribatzen ditu kontu handiz kalibratutako konposizio honetan agertzen diren narratiba eta eztabaidagaiak. Urari ematen dion tratamenduak, gorantz doan margo, mugimendu eta soinu-zaparrada bilakatzen duen neurrian, tensio emozionalaren eta sentimendua

askatzearen sentipen bereziki indartsu bat sortzen du. *Jaiotza alderantzikatua* instalazioak, biziki argitutako giza irudia erdian daukala, presentzia eskultural bat du, erakustokian “baitago”, eta, aldi berean, pintura espresionista baten intentsitate dramatikoaz eta fokuaz agertzen baita. *Jaiotza alderantzikatua* piezarekin irudi mugikorraren gaur egungo artearen baitan aurki dezakegun edozer ez bezalako artelan bat sortu zuten Violak eta Perovek.

Violaren artelanaz orain artean eginiko erakusketarik osoena 2014ko martxoan zabaldu zen Parisko Grand Palais-en, eta aukera berezia eskaini zuen artistaren lorpenen aniztasuna eta ezaugarriak sumatzeko. Perov eta Jérôme Neutres izan ziren erakusketaren komisarioak; hogeiei pieza erakutsi zituzten, handiak eta txikiak, eta laburpena eta atzera begirakoa izan zen erakusketa. Hiru galdera metafisikoren inguruan antolatu zen erakusketa, komisarioek adierazi zuten: Nor naiz? Non nago? Nora noa? —galdera horiekin, Neutresek erakusketaren katalogoan ohartarazten duenez, berrogei urtez ari izan da Viola borrokan—. Violaren asmoa, ordea, ez da galdera horiei erantzutea, galderok egitea baizik. Erakusketa prestatzerakoan, komisarioek ezin hobeki eraldatu zituzten Grand Palaiseko galeriak, ikusleari ikusizko eta entzunezko esperientzia bat emateko. Kalitate bereziko lotura bat zegoen artelanen artean, ikuslearen adimenean esperientzia narratibo bat sortzen zuena; ikusleak erakusketan zehar ibili eta banakako piezak ikusten denbora-tarte bat igarotzen zutenean areagotu egiten zen esperientzia hori. (Gero jakin nuen guztira 300.000 bat bisitari izan zituela erakusketak eta bakoitzak erakusketan igarotako batez besteko denbora bi ordu eta erdikoa izan zela). Bill Viola Studioren zuzendari Bobby Jablonski-k, hemeretzi urtez lankide ezin baliotsuagoa izan denak, funtsezko zeregina izan zuen aurkezpenak sortzen eta hogeiei obren instalazio fisikoa eta teknikoa gainbegiratzen. 235 Media-k, bideoak museotan aurkezten adituak, trebetasun handiz instalatu zituen obrak. Museo batek irudi mugikorra nola aurkez dezakeen eta ikuslearentzat baliagarria eta erakargarria izango den esperientzia bat nola sor dezakeen erakusteko adibiderik onenetako bat izan zen erakusketa hura. Museo eta galeriek, historikoek zein garaikideek, iragan berrogei urteetan Violaren obra mundu osoko ikus-entzuleengana eramateko izan duten zeregin giltzarria ere gogoratzen digu. Proiektu horiek gauzatzerakoan Perovek izan duen komisario-lan erabakigarria historia honen zati garrantzitsu eta funtsezkoa da. 2017an beste atzera-begirako erakusketa handi bat zabalduko da Guggenheim Bilbao Museoa; Lucía Agirre izango da komisarioa, eta talde baliotsu bera Museoko langileekin elkarlanean arituko da. Erakusketa hori Guggenheim Bilbao Museoa 2004an komisario gisa antolatu nuenaren jarraipen garrantzitsu bat da; orduan aurkeztutako eskala handiko piezek agerian utzi zuten Frank Gehryk diseinatutako eraikineko espazioen moldakortasuna.

[Itzultzailea: Jon Muñoz.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharra

1. Bill Viola, hemen: *Bill Viola: Going Forth By Day* erak. kat., Berlin eta New York: Deutsche Bank eta Solomon R. Guggenheim Foundation, 2002, 68. or. [itzuli]
2. Ibid., 15. (“Fire Birth”), 24. (“The Path”), 38. (“The Deluge”), 48. (“The Voyage”) eta 58. (“First Light”) or. [itzuli]

3. *Ibid.*, 68. or. [\[itzuli\]](#)
4. Bill Viola, autorearekin elkarrizketan, 2001eko uztaila. [\[itzuli\]](#)
5. Bill Viola, hemen: *Going Forth By Day*, 95. or. [\[itzuli\]](#)
6. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
7. Kira Perov, autoreari bidaliko mezu elektronikoa, 2014ko irailak 3–18. [\[itzuli\]](#)
8. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
9. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
10. Bill Viola, eskuliburuko oharra, *Tristan und Isolde*, Opéra National de Paris, 2004–5, 38. or. [\[itzuli\]](#)
11. Bill Viola, mezu elektronikoz Concha Barrigósekin eginiko elkarrizketa, Agencia EFE, 2013ko abenduak 17. [\[itzuli\]](#)
12. Kira Perov, autoreari bidaliko mezu elektronikoa, 2014ko irailak 3–18. [\[itzuli\]](#)
13. Ibn Arabi, hemen aipatua: David Anfam, *Bill Viola: Ocean Without a Shore* (erak. liburuxka), Veneziako 52. Bienalea, albo-gertakaria, 2007, or. g. [\[itzuli\]](#)
14. Bill Viola, hemen aipatua: *ibid.* [\[itzuli\]](#)
15. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, arg. berrikusketa., itzulp. Peter Salm, New York: Bantam Books, 2007 (berrargitaratu; lehen argitaraldia 1985), 3. or. [\[itzuli\]](#)
16. Dante Alighieri, *The Inferno*, itzulp. Robert eta Jean Hollander, New York: Doubleday, 2000, 28. or. [\[itzuli\]](#)
17. Samuel Scheffler, *Death and the Afterlife*, Oxford: Oxford University Press, 2013, 45. or. [\[itzuli\]](#)
18. Kira Perov, autoreari bidaliko mezu elektronikoa, 2014ko irailak 3–18. [\[itzuli\]](#)
19. Bill Viola, hemen: Kira Perov (arg.), *Bill Viola: Frustrated Actions and Futile Gestures* erak. kat., Londres: Blain|Southern, 2013, 48. or. [\[itzuli\]](#)
20. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
21. Henry David Thoreau, “Walking,” hemen aipatua: Branka Arsic´, *On Leaving: A Reading in Emerson*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2010, vi. or. [\[itzuli\]](#)
22. Bill Viola, hemen: Perov, *Frustrated Actions*, 108. or. [\[itzuli\]](#)
23. Ralph Waldo Emerson, “Water”, hemen aipatua: Arsic´, *On Leaving*, 4. or. [\[itzuli\]](#)
24. Bill Viola, autoreari idatzitako mezu elektronikoa, 2015eko urtarrilak 18. [\[itzuli\]](#)

KODA. MARTIRIAK

JOHN G. HANHARDT; KIRA PEROV-EK EDITATUA

Saiakera honen hasieran, Bill Violaren artea bere buruaren gogoeta-prozesu baten gorpuzte gisa definitu dut, giza espiritua artearen bitartez berritzeko bilaketa gisa. Bidaia horretako hasierako saiakeretan bideratutako gogoetetan Violak bideoa gorputzaren mugimenduetan sakonago begiratzeko bitarteko gisa baliatu zuen; urteen joanean, aitzitik, giza adierazpidearen poetika bat aditzera emateko modu bilakatu da. 2014an, haren obrak gorengo puntu bat iritsi zuen *Martiriak (lurra, airea, sua, ura)* [*Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*] burutu zuenean, Londresko St. Paul katedralaren enkarguz. 2014ko maiatzean inauguratutako instalazio hori Perovekin elkarlan estuan sortu zen; izan ere, emakume horren sormen-ekarpena etengabe zabalduz joan da Violarekin lanean aritu den urteetan zehar. St. Paulerako egindako proiektu horrek —*Martiriak* piezari kideko beste obra bat erantsi zitzaion 2016an, *Maria (Mary)*— hamar urtetik gorako eztabaida eta plangintza behar izan zuen. Arte garaikidearen lorpenik handienetako bat den obra multzo baten gailurrean dago *Martiriak*, nolabait, eta Violaren eta Peroven etorkizuneko lanaren gainean begirada bat eskaintzen du.

Testuinguruak, St. Paul katedralak, eta bizi ditugun garaiak ezaugarritzen dute *Martiriak*. Intolerantziaren, errepresioaren eta indarkeriaren aurrean fededunak duen erresilientziaren adierazpen sakon gisako bat da martiria erlijio guztietan. Martiritza kristauaren errepresentazio bisuala mendebaldeko artearen historiaren zati garrantzitsu bat da. Elizabeth A. Castelli estatubatuar teologoaren hitzetan, “iragan erabilgarri” eta “tradizio bizi” bilakatzen da martirien historia komunitate kristauentzat¹. Santu torturatuen eszena ikonikoek giza espirituaren duintasuna gorpuzten dute, umilazio fisikoa eta tortura gainditzen eta transzenditzen dutelako. Mendez mendez eta mundu osoan zehar, jendeak pertsekuzioari aurre egin behar izan dio beren sineste erlijioso nahiz politikoengatik. Obra jendeari lehenbizikoz erakutsi zitzaionean, Evensong esaten zaion arratsaldeko otoitza bitartean, St. Pauleko erretore Mark Oakley-k hau galdetu zuen: “*Martiriak* ikusi eta geure bizitzari erreparaturik, zerengatik emango genuke bizia? Fedea, justizia, kontzientzia, maite dugun jendea?”. “Itxaropena dut”, ohartarazten du Violak, “obra hauetako iruditeriak eta gaiek, bideo-mintzaira garaikidean inskribatuta daudenez, katedrala bisitatzen duen artean esperientzia bisual interesgarri bat eskainiko diotela jendeari, baina baita gaur egungo munduan izugarri garrantzitsua eta premiazkoa den auzi bati hobeto heltzeko gaitasuna ere”².

Martiriak eratzen duten lau panelak katedralako hegoaldeko koruan kokatuta daude, Violaren arabera, “jendea habeartean zenbat eta gehiago barruratu, jokabide desberdin bat, gogoetatsuago bat, eskatzen duen espazioan orduan eta sakonago konprometitzen ari direlako sentipena eragiteko haiengan”³. Garrantzitsua da iruditeriari ez erreparatzea, Castelli-ren hitzetan, “martiriaren” beraren sakrifizioaren dimentsioari garrantzi handiegia emanez”, horren ondorioz gertatuko bailitzateke “ezerezte bat, besteren sufrimendua aintzat hartzeko aukera modu arriskutsuan eklipsatuko lukeena”⁴. Perovek lau elementuez —lurra, airea, sua eta ura— egiten duen erabilera lagungarria da “heriotzatik

argirako martiriaren pasabidearen ordurik ilunena”⁵ irudikatzeko behar duen sinbolismoari irtenbidea aurkitzeko. Lau elementu horiek baliatzeak, halaber, sufrimenduaren eta transzendentziaren adierazpen unibertsal bat sortzen du, kultura eta sineste guztietan garrantzitsua dena. Obrako lau paneletako bakoitzean, giza irudi bakarti bati erasotzen zaio: lehenengoa lurrez estalia dago; bigarrena, haizeak astindua; hirugarrena, suak hartua; eta laugarrena, urak irentsia. Isilik pairatzen dute beren sufrimendua, eta beren sinesteen indarraren bitartez askatzea lortzen dutenean —erasoarekiko sorgor bihurtzen direnean— erredentzioa lortzen dute.

Sir Christopher Wren-en espazio sakratuan kokatuta dauden arren, Violaren eta Peroven irudi sakratuak ez dira saiatzen Erdi Aroko indarkeria grafikoaren ikonografia berregiten; horren ordez, sinemenaren estetika baten erredentzio-indarra gogorarazten digute. Sakrifizioak giza irudimenean duen rola berreskuratzen du Violak, hura giza transformaziorantzako bide bihurtuz. *Martiriak* instalazioaren erakurpen liluragarria bere konposizioan eta irudi mugikor gisa denboran zehar erakusten den eran datza. Garatzen ari diren istorio hauetan mugimendudun irudiek, gertaera jakin bat baino, mundu guztiari mintzo zaion birkontaketa errepresentatzen dute, transzendentziaren gauzatze funtsezkoa diren aldetik. Argiaren erabilera delikatuak zehazturik eta moldaturik, giza irudi aldakorra denboran zehar erakusten du panel bakoitzak. Atzealde ilunak argitasuna ematen dio ekintzaren bisualizazio dinamikoari; jantziak eta objektuak, berriz, giza irudia eta eszenako zikloetan zeharreko aldaketak nabarmentzeko diseinatuta daude. Irudien manipulazio digitalak xehetasun bakoitza kontrolatzen du; “Airea”ren panelean, adibidez, emakumearen eskuak ikusten ditugu bera lotuta daukaten soka askatzen, eta emakumea espazioan zintzilik geratzen da, libre. Violak bideoaren baliabideaz duen eskarmentua eta lurraren, suaren eta uraren kolorea eta mugimendua tratatzeko dituen moduak, martiria astintzen duen haizeaz egiten duen materializazioarekin batera, tentsio dramatikoan erantzen du, eta panel bakoitzean ikusten dugun sakrifizio bakoitza askapen eta berpizte bihurtzen da azkenean.

Katedral denboragabe honetan denbora presentzia nabarmen bilakatzeko moduan konposatuta dago *Martiriak*. Pantailetan agertzen den martiritzak bizia ematen dio giza irudi bakoitzari, errebelazioari zabaltze bat iradokitzen duten ekintzak ikusleak ikusi eta bereganatu egiten dituen neurrian. Violaren *Hiru emakume* (*Three Women*, 2008) piezan bezala, non hiru giza irudi ur-geruza batean zehar mugitzen diren ilunpeetatik koloretako orainaldi batera eta atzera berriro, *Martiriak* ez dago denboran izoztua, *orainaldi* etengabe batean ari da. Gizabanakoaren duintasunean eta hainbat sinestek eratutako komunitatean ageri da haren boterea. San Pablok korintoarrei idatzitako bigarren gutunean, *Martiriak* instalazioaren inaugurazioan aipatuan, ohartzen den bezala:

Baina buztinezko ontzietan daukagu altxor hau, boterearen handitasun neurritz gainekoa Jainkoarengandik baitator, eta ez gugandik. Alde guztietatik estututa gaude, baina ez zantpatuta; harrituta, baina ez etsita; jazartuta, baina ez abandonatuta; lur jota, baina ez suntsituta; gorputzean daramagu beti Jesus Jaunaren heriotzaren kondena, hala ager dadin gure gorputzean ere Jesusen bizitza. [...] Gure aldi baterako atsekabe arinean, aintzako zama eternal bat gero eta gehiago ari da gure alde; nahiz ez diegun begiratzen ikusten diren gauzei, ikusten ez direnei baizik. Ikusten diren gauzak mundutarrak dira, baina ikusten ez diren gauzak eternalak dira⁶.

Martiriak instalazioko giza irudiek diote: “estututa gaude, [...] baina ez zanpatuta”. Beren gorputzei eragindako ekintzak pairatzen dituzte, “aldi baterakotzat jotzen direnak”, pantailan argiztatuta, eta lzteari eta “ikusten ez diren gauzak eternalak dira” egintzari mintzo zaizkie. Esanezina denaren adierazpena —“ikusten ez diren gauzak”— Violaren denboraren poetikaren bitartez ulertzen da, gorputzaren bidez sakrifizioaren botereari adierazpena emateko baliatzen duena.

Martiriak inauguratu zenean “ikusgai dagoenaren bi poeta”ren —Bill Viola eta Kira Perov— arteko lankidetzari goraipatu zuten, eta goresmena egin zitzaion “bi gizaki bikain horiei”, bai eta Violak berrogei urte lehenago hasitako sormen bilaketa eta adierazpen proiektu etengabeari⁷. Ikuspegi artistiko partekatu bat da, edertasuna eta espiritualtasuna aintzat hartzen dituen, munduan elkarrekin bizitzeak eta bizitzak berak sortzen dituen erronka gero eta handiagoen garaian itxaropena emateko bilaketan.

[Itzultzailea: Jon Muñoz.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Elizabeth A. Castelli, *Martyrdom and Memory: Early Christian Culture Making*, New York: Columbia University Press, 2004, 32. or. [itzuli]
2. *Martiriak* instalazioaren inaugurazioko adierazpena, St. Paul katedrala, Londres, 2014ko maiatzak 21. [itzuli]
3. *Ibid.* [itzuli]
4. Castelli, *Martyrdom and Memory*, 203. or. [itzuli]
5. *Martiriak* instalazioaren inaugurazioko adierazpena. [itzuli]
6. 2 Kor. 4:7–10, 17–18. [itzuli]
7. *Martiriak* instalazioaren inaugurazioko adierazpena. [itzuli]

KRONOLOGIA

JOHN G. HANHARDT; KIRA PEROV-EK EDITATUA

1951

Flushing-en jaio zen, Queens, New York.

1960

“Telebista-brigada”ko (“TV Squad”) kapitaina, PS 20 lehen hezkuntzako eskola, Queens, New York.

1969

Sirakusako Unibertsitatean sartzen da, Sirakusa, New York; pintura eta musika elektronikoa ikasten ditu han, eta bideoa aurkitzen du unibertsitateko ikasleen zentroan. Bateria jotzen du bertako rock talde batean.

1971

Ikasketa esperimentalen programara aldatzen da, eta Jack Nelson irakaslearen gidaritzapean ikasten du; gizon hark eragin iraunkorra izango zuen Violarengan. Synapse bideo taldearen sortzaileetako bat da, eta kable bidezko telebista-sistema bat eta koloretako estudio bat instalatzen ditu Sirakusako ikasle-zentroan.

1972

Lehenengo bideo-zintak sortzen ditu, horien artean *Zinta I (Tape I)*. Bideo-prestatzaile gisa lan egiten du Everson Museum of Art-en, Sirakusan (1972–74), David Ross, bideoartearen arte arduradunaren gidaritzapean, Nam June Paik-i, Peter Campus-i, Frank Gillette-ri eta beste artista batzuei laguntzen. Violak bideo-zinta bat [*Zaldi basatiak (Wild Horses)*] lehenengoz erakusten du jendaurrean “St. Jude International” talde erakusketan, Saisset Museum-en, Santa Clara Unibertsitatea, Kalifornia.

1973

Arte Ederretan graduatzen da, Ikasketa Esperimentalen arloan, College of Visual and Performing Arts-en, Sirakusako Unibertsitatea. Musika berriari buruzko udako mintegi batean izena ematen du Chocorua-n, New Hampshire; bertan, David Tudor-ekin ikasten du, eta bizitza osoko laguntasuna hasten du berekin. Halaber, *Baso tropikala (Rainforest)* proiektuan parte hartzen du, eta Composers Inside Electronics taldeko kide egiten da, Tudorek 1974an sortu zuen taldekoa, alegia. Instalazioen eta bideo-zinten lehenengo erakusketa: *New Video Works*, Everson Museum-en. Tudoren *Baso tropikala IV (Rainforest IV)* performancearen jendaurreko lehen emanaldia Everson Museum-en. Ikus-entzunezko baliabideei buruzko bi ikastaro abian jarri eta ematen ditu College of Visual and Performing Arts-erako, Sirakusako Unibertsitatean (1973–74).

1974

Produkzio-zuzendari teknikoa art/tapes/22-n, Florentziako bideoarte estudioan, Italia (1974–76). Hainbat artista ezagun europar eta estatubatuar ezagutzen ditu, besteak beste: Giulio Paolini, Jannis Kounellis, Mario Merz, Vito Acconci, Joan Jonas eta Terry Fox. Heriotzaren Haranean zehar bidaiatzen du, Mojave basamortua, Kalifornia; basamortuko paisaiarekin lehen topaketa honek eragin handia izango du ondorengo obran. Bideo eta soinu instalazioen bakarkako erakusketa The Kitchen-en, New York.

1975

Bob Bielecki soinu-ingeniarria eta soinu-diseinatzailea ezagutzen du; elkarlanean aritzen dira lehen proiektu batean, ur azpiko soinu-paisaia batean, Viola ZBS Media-n artista egoiliar den artean, Fort Edward-en, New York. Instalazio handiago baten lehen erakusketa Europan: *Lurruna (Il Vapore)*, Zona artelekuan, Florentzia.

1976

Artista egoiliarra WNET/Thirteen Television Laboratory-n, New York (1976–81); han egiten ditu bere lehen obrak irrati-telebistako teknologia abangoardistenarekin, besteak beste, konputagailu bidezko edizio-sistema garatu berriarekin; *Lau abesti (Four Songs)* bideo-zinta bilduma produzitzen du. *Zugatiki ari da negarrez (He Weeps for You)* sortu zuen, zuzeneko kamerarekin egindako instalazio bat, ur tanta baten barruko irudia handitzen duena. Ozeano Bareko Hegoaldeko Salomon uharteetara bidaiatzen du musika eta dantza tradizionala grabatzera eta Moro Mugimendua dokumentatzera. Lehen bisita Japoniara. Tudoren Composers Inside Electronics taldearekin bira, John Cage-ren, Takehisa Kosugi-ren eta beste batzuen obrak joz Parisko Festival d'Automne-n.

1977

Java eta Bali eta Indonesia bisitatzen ditu, musika tradizionala eta antzezpen-arteak grabatzeko, Alex Dea etno-musikologo egoiliararekin lan eginez. Melbournera, Australia, bidaiatzen du, *Video Spectrum* erakusketarako, La Trobe University-ko jarduera kulturalen zuzendari Kira Peroven gonbidapenarekin; emakume hura Violaren emaztea eta lankidea izango da gerora. Bideo-instalazio bat aurkezten du Dokumenta 6-n, Kassel, Mendebaldeko Alemania: *Zugatik ari da negarrez (He Weeps for You)*.

1978

Bere obra Japonian lehen aldiz aurkezteko, sinposio batean parte hartzen du *Usaimena (Olfaction)* izeneko performance berri batekin, "X International Open Encounter on Video Tokyo 78" topaketaren baitan, Arte eta Komunikazio Zentroak eta Tokioko Japoniako Bideo Batzordeak antolatuta, Sogetsu Kaikan, Tokio. Perov New Yorkera joaten da bizitzera, eta hark eta Violak bizitza osoko elkarlana hasten dute, elkarrekin lanean eta bidaiatzen. Perov Violaren lan eta produkzio-prozesua argazkiekin dokumentatzen hasten da.

1979

Saskatchewan-era egiten du bisita, Kanadara, neguko belardien paisaia grabatzera, eta, gero, Perovekin, Tunisiako Sahara basamortura joaten da ispilatzeak bideoz grabatzera —*Chott el-Djerid (Argizko eta berozko erretratu bat)* [*Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*]—, bideoari egokitutako teleobjektiboak erabiliz.

Zugatik ari da negarrez (He Weeps for You) instalazioa erakusten du Museum of Modern Art-en, New York, *Proiektuak (Projects)* saileko zati gisa. Artista egoiliarra WXXI TV-n, Rochester, New York. Violak eta Perovek *Urmael islatzailea—Lan bilduak 1977–80 (The Reflecting Pool—Collected Work—1977–80)* bost bideo-zinten antologiaren zatirik handiena grabatzen dute.

1980

Perov eta Viola ezkondu egiten dira. Violak Japonia/AEB Sormenezko Arte beka eskuratzen du, eta bera eta Perov hemezortzi hilabetez bizi dira Japonian, kultura tradizionala eta bideo-teknologia aurreratua ikertzeko. Daien Tanaka Zen maisu eta margolariarekin ikasten dute; gizon hura bizi osoko maisu izan dute. Perovek hiru argazki-erakusketa egiten ditu, Tokion, Sapporon eta Nagoyan, eta Violak *Selected Work, 1976–1980* erakusketa Fujiko Nakaya arduradun zen Japoniako lehen bideo-galerian, SCAN izena jarri ziona. *Doinuak menditik (Tunings from the Mountain)* soinu-performancea

sortzen du, *Kawaji laino-eskultura (Fog Sculpture Kawaji)* piezarako; Nakayak Kawaji Onsen-eko “Laino, soinu eta argi jaialdia” emankizunerako sortutako aire zabaleko obra da hori.

1981

Artista egoiliarra Sony Corporation-en Atsugi ikerketa- laborategietan. Zehatz kontrolatutako denbora-egiturak eta ordenagailu bidezko edizioa duten obrak garatzen jarraitzen du, *Antzinako egunak (Ancient of Days)*, Yasuo Shinohara Sonyko ingeniariarekin lankidetzan; *Urmael islatzailea (The Reflecting Pool)* bilduma osatzen du. Lehenengo saria eskuratzen du *Chott el-Djerid* obragatik Portopia '81, Nazioarteko Bideoarte Jaialdian, Kobe-n. Honshu landaldean zehar, Japonian, bidaiatzen du Perovekin batera, punta-puntako teknologiako kamera batekin,

Hatsu-Yume (Lehen ametsa) [Hatsu-Yume (First Dream)] piezarako irudiak grabatzen, eta Atsugiko Sony laborategietan bukatuko du obra. Perov eta Viola Long Beach-era joaten dira, Kalifornia.

1982

Ladakh eskualderara bidaiatzen du Perovekin batera, Himalaiara, Indiako iparraldean, Tibeteko monasterio budistetako erlijioa eta errituak ikustera. Whitney Museum of American Art-ek, New York, bideo-zinten atzera-begirako erakusketa bat aurkezten du.

1983

Artista egoiliarra Memorial Medical Center-en, Long Beach, non irudiak bildu eta giza gorputzaren irudiak jasotzeko teknologiak ikertzen dituen, esaterako, *Ereserkia (Anthem)* piezan. Hazbete bakarreko ordenagailu bidezko Sonyren bideo-editore bat erabiltzen du, posizio gelditik abiadura handi-handirako tartean irudiaren abiadura kontrola dezakeena —*Bihotzaren zientzia (Science of the Heart)*—. *San Joan Gurutzekoarentzat gela (Room for St. John of the Cross)* instalazioa sortzen du, XVI. mendeko espainiar poeta eta mistikoaren bizitzan oinarritua. Bideo aurreratuko irakasle gisa jarduten du California Institute for the Arts-en, Valencia, AEB. Perovek Long Beach Museum of Art-entzat liburu bat osatzen du, zentro horren bideo-erakusketa eta produkzio-programaren hamar urte dokumentatzen dituen: *Video: A Retrospective, 1974–1984*.

1984

Animalia-kontzientziari buruzko epe luzeko proiektu bati hasiera ematen dio, eta, horretarako, hiru aste igarotzen ditu bisonte talde batekin Wind Cave parke nazionalan, Hego Dakotan, eta artista egoiliar

bihurtzen da San Diegoko zooan, Kalifornian. Perovek eta Violak Fijira bidaiatzen dute su gainean ibiltzeko zeremonia hinduak ikustera eta bideoz grabatzera.

1985

Oroimenaren antzokia (*The Theater of Memory*), John Hanhardt-ek Whitney-ko Bienalerako enkargatutako piezak 10,5 metroko luzerako zuhaitz hil bat eta ausaz pizten-itzaltzen diren berrogeita hamar lanpara biltzen ditu bideo-instalazio handi batean. Lehen aldiz instalatzen da biurteko horretan ikus-entzunezko artelan bat margolanen eta eskulturen ondoan.

1986

Bere lehen bideo-zinta luzea osatzen du, Ez dakit zeren antza duan (*I Do Not Know What It Is I Am Like*), animalia-kontzientziari eta giza transzendentziari buruzko azterlan bat. Museum of Contemporary Art-ek, Los Angeles, San Joan Gurutzekoarentzat gela (*Room for St. John of the Cross*) erosten du, Violak saldutako gela baten neurriko lehen instalazioa.

1987

ZDF Television-eko (Mainz, Alemania) "Das kleine Fernsehspiel" telesaioak diru-laguntza bat ematen dio basamortuko paisaiaren bideo-zinta bat sortzeko, Igarotzea (*The Passing*, 1991). Bost hilabetez Estatu Batuetako hego-mendebaldean zehar bidaiatzen du Perovekin basamortuko paisaian gau-grabazioak egiteko eta antzinako amerikar natiboen leku arkeologikoak eta haitzetako artea aztertzeko, Peroven interesetako bat. Zuri-beltz hutsean lan egiten du ZDF proiekturako, bereziki aldatutako hainbat tresna erabiliz, eta irudi-intentsifikadoreekin eta sentiberatasun infragorriko bideo-kamerekin ikusgaitasunaren atariko irudiak grabatzen. *Bill Viola: Installations and Videotapes* erakusketa Museum of Modern Art-en aurkezten da, New York, eta horren barruan dago MoMAk enkargatutako Pasabidea (*Passage*) instalazioa, asko editatutako 23 minutuko bideo bat, 1/16ko abiaduran erreproduzitua, eta, hala, pieza zazpi ordu eta erdiraino luzatzen da eta egunean behin erreproduzitzen.

1988

Peroven eta Violaren lehen umea jaiotzen da, Blake. Ordenagailuz kontrolatutako eta tresnak berak sortutako denbora-egiturekin lanean hasten da instalazioetan, Arrazoiaren ametsa (*The Sleep of Reason*) piezan, esaterako.

1989

Eraldatutako proportzioekin eta triptiko tradizionalaren itxuran proiektatutako irudiekin lanean hasten da: *Gizonaren hiria* (*The City of Man*). Laserdisc teknologia erabiltzen hasten da, kanal askotako instalazioetako erreproduzio programatuko bitarteko gisa. Viola eta Perov Japoniara itzultzen dira bost instalazioko erakusketa batera Fukui Fine Arts Museum-en, Fukui-ko Hirugarren Nazioarteko Bideo Biurtekoaren baitan. John D. and Catherine T. MacArthur Foundation-ek bost urteko diru-laguntza bat ematen dio. Jaiotzaren prozesua grabatzen du, giza izatearen gai unibertsalen epe luzeko esplorazio baten aitzindari.

1991

Otsailean ama hiltzen zaio. Azaroan, Peroven eta Violaren bigarren semea jaiotzen da, Andrei. *Igarotzea* (*The Passing*) osatzen du ZDF Television-entzat, jaiotzari, heriotzari eta basamortuko paisaiari buruzko meditazio pertsonal bat. Produkzioarako eta langintzarako bere lehen estudio handira aldatzen da. Museum für Moderne Kunst (MMK) berriaren inauguraziorako, Frankfurt, Alemania, Violak *Adimena gelditzen* (*The Stopping Mind*) sortzen du, bideo eta soinu-instalazio konplexu bat, tresnak berak sortutako denbora-egiturei buruz 1988an hasitako esplorazioak jarraitzen dituenak.

Jendaurrean hamar urtez etengabe erakutsi du obra MMKn.

1992

Loa, heriotza, jaiotza eta hilkortasuna bezalako gaiak lantzen dituzten instalazio sorta bat produzitzen du. Abiadura handiko 35 mm-ko filma darabilen bere lehen obra egiten du, *Igoerako arkua* (*The Arc of Ascent*); Harry Dawson argazki-zuzendariarekin eginiko bere lehen obra da hau; bi gizonen arteko lankidetzak gaur arte dirau. 24 orduko proiektzio etengabe bat daukan leiho bat sortzen du, *Gelditu gabe otoitzean* (*To Pray Without Ceasing*), eta triptiko itxura duen erretaula-proiektzioa sortzen du XVII. mendeko eliza baterako, Chapelle de l'Oratoire, Musée des Beaux-Arts de Nantes-ekin batera, Frantzian: *Nantesko triptikoa* (*Nantes Triptych*). Lehenengo bakarkako erakusketak Donald Young Gallery-n, Seattle, eta Anthony d'Offay Gallery-n, Londres. Perovek, Düsseldorfeko Kunsthalle-ko Marie Louise Syring-ekin batera, Violaren obraren lehenengo bira handia antolatzen du, Europako sei lekutan egingo dena. Bere garairako anbiziotsua izanik, erakusketak zazpi instalazio eta bideo-zinta programa bat dauzka.

1993

Medienkunstpreis lehenengo saria ematen diote Alemanian; Zentrum für Kunst und Medientechnologie-k, Karlsruhe, eta Siemens Kulturprogramm-ek elkarrekin aurkeztutako sariketa da.

Bideo-instalaziori emandako Skowhegan saria jasotzen du New Yorken. Musée d'Art Contemporain de Montréal-en, Kanada, *Bill Viola* erakusketa, sei instalazio dauzkana. Pertzepzioaren mugak esploratzen ditu *Heriotza txiki-txikiak* (*Tiny Deaths*) eta *Pneuma* (1994) bezalako obretan, argi motela eta kamera infragorriak erabiliz ia-ia antzeman ezinak diren irudiak grabaturik.

1994

Ensemble Modern-ek, Frankfurt, Edgar Varèse-ren *Déserts* konposizioan oinarrituko obra berri bat sortzeko gonbidapena egiten dio, izen bereko kontzertu emanaldirako; produkzioak film talde oso bat erabiltzen du, plato eraiki bat, aktore bat, eta abiadura handiko 35 mm-ko filma, bideo-atalekin konbinatuta. *Estazioak* (*Stations*) sortzen du, granito beltzeko bost lauza islatzaile handirekin eta oihaltzintzilikatuekin osatutako kanaleko instalazioa, Parisko American Center-eko inaugurazio-erakusketarako. Brasilerara bidaiatzen du *Bill Viola: Território do Invisível/Site of the Unseen* erakusketarako, Centro Cultural Banco do Brasil-en, Rio de Janeiro.

1995

Sirakusako Unibertsitateko Arte Ederretako Doktore *honoris causa* jasotzen du. Estatu Batuen ordezkaria da Veneziako 46. Bienalean, eta *Sekretu ehortziak* (*Buried Secrets*) sortzen du, komunikazio hautsiari eta elkarriketa sakratuari buruzko bost instalazio berri. Ikuskizunaren barruan *Agurra* (*The Greeting*) dago, Pontormo italiar manieristaren XVI. mendeko *Ikustaldia* margolanean inspiratua.

Bill Viola, Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994, testu-bilduma argitaratzen da, Robert Violette-k Bill Violarekin eta Kira Perovekin editatua.

1996

Ipar-ekialdeko Ingalaterrako Chaplaincy to the Arts and Recreation (Bill Hall, kapilau nagusia) Arte eta Aisialdiko kapilautzaren enkarguz, instalazio bat sortzen du 900 urteko Durhamngo katedralerako: *Mezularia* (*The Messenger*); hori da erlijio-erakunde batek, Ingalaterrako Elizak, erositako lehenengo bideo-instalazioa. *Bidegurutzea* (*The Crossing*) produzitzen du Violak, tamaina handiko proiektzio-instalazio bat, suaren eta uraren elementuek giza itxura nola eraldatzen duten irudikatzen duena. Bi obra horiek erakusketa honetan plazaratzen dira: *Bill Viola: Trilogy: Fire, Water, Breath* Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Festival d'Automne à Paris. Violaren bideo-instalazio bat lehen aldiz erakusten da Errusian, *Bihotzaren zientzia* (*Science of the Heart*, 1983), Marmolezko jauregian, San Petersburgo. Martxoan, Bobby Jablonski estudiora batzen da, estudio-zuzendari gisa, eta Bill Viola Studioren kide ezin baliotsuagoa bihurtzen da, berak sortzen baititu erakusketa-planak eta gainbegiratzen mundu osoan zeharreko fabrikazio eta instalazio guztiak; haren lankidetzak gaur arte dirau.

1997

Infografia interaktiboko lehen pieza sortzen du, *Jakinduriaren zuhaitza* (*The Tree of Knowledge*) instalazioa, Bernd Lintermann programatzailearekin elkarlanean, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Alemania. *Bill Viola*, hogeita bost urteen inguruko erakusketa, Whitney Museum of American Art-ek antolatua, New Yorken, komisarioak David A. Ross eta Peter Sellars dira, Kira Perovekin batera; tamaina handiko hamasei instalazio pieza eta bideo-zinta obra zeuzkan erakusketa hau azaroan inauguratu zen Los Angeles County Museum of Art-en; Perovek obraren bideo-atzemate digitalak erabiltzen ditu lehen aldiz bideo-obrak katalogoan irudikatzeko. School of the Art Institute of Chicago-k Arte Ederretako Doktore *honoris causa* izendatzen du Viola.

1998

Irakasle gonbidatua eta egoiliarra da Getty Research Institute-n, Los Angeles, non urte hartako gaia “Grinak irudikatuz” den. Erdi Aroko eta Berpizkundeko artearen emozio-egoera muturrekoen irudikapena aztertzen hasten da. Atzera begirako erakusketa Whitney Museum of American Art-era, New York, eta Stedelijk Museum-era, Amsterdam, joaten da.

1999

Urtarrilean aita hiltzen zaio. Atzera begirako erakusketak hara-hona jarraitzen du, Museum für Moderne Kunst-era eta Schirn Kunsthalle-ra, Frankfurt, eta San Francisco Museum of Modern Art-era. Bira horren azken egonaldia urrian inauguratzen da Art Institute of Chicago-n. Aktoreekin proiektu zabal bati hasiera ematen dio Violak, Webber Garretson-ekin bereziki, funtsezkoa baita produkzio askotan; azkenean, *Grinak* (*Passions*) saila izenez ezagutuko da proiektu hura. Harry Dawson argazki-zuzendaria funtsezko lankidea da argiztapenerako eta abiadura handiko filmarekin grabatzeko.

2000

Txundituen boskotea (*The Quintet of the Astonished*) erakusten da, grinen gaiari buruzko lehenengo obra, Londresko National Gallery-n, *Encounters: New Art from Old* talde-erakusketan. Nine Inch Nails musika taldeko Trent Reznor-ekin lan egiten du, taldeak Estatu Batuetan zehar egindako “Fragility v2.0” birarako hiru kantuen bideo-interpretazioak sortzeko. Galeria bateko bere lehen erakusketa New Yorken, James Cohan Gallery-n, *Grinak* (*Passions*) saileko pieza batzuk eta pantaila zapal digitaletarako eta plasma-pantailaletarako sortutako lehenengo obrak biltzen dituena. *Itxuren mundua* (*The World of Appearances*) obraren inaugurazioa, Helaba Bank-en enkarguz; hori da jendaurrean etengabe instalatutako lehenengo obra, Main Tower, Frankfurt, Alemania.

2001

Grinak saileko bigarren pieza multzoa aurkezten da, Anthony d'Offay Gallery-n, Londres, haien artean pantaila zapalean predela baten gisara grabatutako sekuentzia, *Catherineren gela* (*Catherine's Room*), Webba Garretsonekin, bai eta *Bost aingeru milurterako* (*Five Angels for the Millennium*) ere, bost kanaleko tamaina handiko proiektzio-instalazioa. New Yorkeko Metropolitan Museum of Art-ek *Oroitzapenaren boskotea* (*The Quintet of Remembrance*) erosten du, bere bildumako lehenengo bideo-instalazioa. Violak Toscanara bidaiatzen du, Behe Erdi Aroko eta Berpizkundeko fresko narratiboen zikloak aztertzen. Violak eta Perovek ordu arteko proiekturik luzeenaren produkzioari hasiera ematen diote, S. Tobin Kirk estudio-produktorearekin batera; sei hilabete iraungo du proiektuak eta *Egunerantz aurrera eginez* (*Going Forth By Day*) izango da emaitza: bost zatiko fresko digital proiektatuen ziklo bat, goi bereizmeneko bideo-baliabide berrirako sortua, eta teknikari, efektu berezietako adituak, aktore espezialistak, berezko tamainako eraikineko platoak eta 200 estratik gorako talde bat bildu duena.

2002

Egunerantz aurrera eginez otsailean inauguratzen da Deutsche Guggenheim Berlin-en; irailean New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museum-era bidaiatzen du. Bi obra berri sortu zituen bereizmen handiko bideoan, *Agertzea* (*Emergence*) eta *Betetzea* (*Observance*), J. Paul Getty Museum-eko, Los Angeles, erakusketa baterako. *Bost aingeru milurterako* (*Five Angels for the Millennium*) The Power of Art erakusketan ikusgai egoten da, Hyogo Prefectural Museum of Art-en, Kobe, Japonia.

2003

Bill Viola: The Passions inauguratzen du J. Paul Getty Museum-en, Los Angelesen, eta National Gallery-ra doa gero, Londres; bertako aldi baterako erakustaretoetan artista garaikide batek eginiko lehenengo bakarkako erakusketa da bi museoetan. Perovek teknika berriak erabiltzen ditu Getty-ren *Passions* liburuan obra errepresentatzeko, goi bereizmeneko atzemaite digitalak erabiliz eta irudi bakoitzari kalitate fotografikoa emateko bilbe estrokastikoaren metodo berria erabiltzen duen inprimatzaile batekin elkarlan estuan arituz. Violak *Lekuko bizia* (*bi punturen arteko distantziarik laburrena*) [*Living Witness (The Shortest Distance Between Two Points)*] osatzen du, Mojave basamortuan, Lone Pine-tik hurbil, Kalifornia, grabatutako obra, E.ON AGren egoitza berriaren enkarguz, Düsseldorf, Alemania. *Bost aingeru milurterako* (2001), piezaren bertsio zabaldu bat instalatzen dute Gasometer Oberhausen-en, Alemania, Ruhr-eko trienalaren parte gisa (Gérard Mortier zuzendari). Lehen bakarkako erakusketa Asiako galeria batean, Kukje Gallery, Seul, Hego Korea, *Grinak* (*Passions*) piezak eta *Beloak* (*The Veiling*, 1995), ikusgai dauzkala, besteak beste.

2004

Peter Sellars opera-zuzendariarekin, Esa-Pekka Salonen orkestra-zuzendariarekin eta Kira Perov produktore exekutiboarekin lankidetzan hasten da Richard Wagneren *Tristan und Isolde* operaren produkzio berri bat sortzeko. Opera emanaldiaren lagungarri izan zedin landutako lau orduko Violaren bideoa zortzi hilabetetan sortzen da, honako hauekin elkarlean: Harry Dawson, argazki-zuzendaria; S. Tobin Kirk, produktorea; Robbie Knott, efektu berezien gainbegiratzaileria; John Hay, Jeff Mills, Lisa Rhoden, Sarah Steben eta Robin Bonaccorsi, aktoreak; antzezleen zuzeneko antzezpenen bideo-editorea, Alex MacInnis, eta Brian Pete, goi bereizmeneko editorea. Proiektu moduan eta “Tristan proiektua” izenburuarekin Los Angeles Philharmonic-en estreinatzen da abenduan. *Bill Viola: Denborazkotasuna eta transzendentzia*, instalazio handiak biltzen dituen erakusketa, *Egunerantz aurrera eginez barne*, Guggenheim Bilbao Museoa.

Hiru bideo obra erakusten dira *Lonely Planet* erakusketan, arte garaikideko galerian, Art Tower Mito-n, Mito-City, Ibaraki, Japonia.

2005

Tristan und Isolde produkzioaren mundu-estreinaldia egiten da Opéra National de Paris-en, Bastille-n, eta sarrera guztiak agortzen dira apirilean eta azaroan (produkzioa emankizunean dago oraindik ere, kontzertu-bertsioan eta erabat antzeztua). *Bill Viola: Visions—ARoS Aarhus Kunstmuseum*, Aarhus, Danimarka—; erakusketaren parte dira *Egunerantz aurrera eginez* (*Going Forth By Day*) eta, beren bilduma propioetik, *Bost aingeru milurterako* (*Five Angels for the Millennium*). Getty-ko *Passions* erakusketa Fundación la Caixa-ra doa, Madril, Espainia, eta National Gallery of Art-era, Canberra, Australia. Tristan saileko instalazioa eta bideo-obrak James Cohan Gallery-n erakusten dira, New York. Viola eta Perov Dharamsala-ra joaten dira, Indiako iparraldera, Blake eta Andrei beren semeekin, tibetar iheslarien mendi tontorreko etxea bisitatzera, monasterioak ikustera eta tibetar erlijioa eta kultura ikastera. Berorren santutasun Dalai Lamarekin audientzia pribatu bat ematen zaie, eta otoitz bat grabatzen dute *The Missing Peace: Artists Consider the Dalai Lama* erakusketarako, Committee of 100-ek eta Dalai Lama Foundation-ek antolatua eta Fowler Museum of Cultural History-n, UCLA, Los Angeles, 2006ko ekainean inauguratuko dena. Violak obra berri bat ere sortzen du emanaldi horretarako, *Argi-gorputzak* (*Bodies of Light*).

2006

Bill Viola—Video, lau instalazioko erakusketa Kunsthalle Bremen-en; erakusketa horri lotuta, Violak NORD/Landesbank Art Prize saria jasotzen du. *Tristan* saileko hamaika pieza editatzen dira Londresko Haunch of Venison galerian eta St. Olave eskola ohian egin zen erakusketarako. Obra horien artean LCD pantailekin osatutako triptiko txikiak, plasma-pantailako diptikoak eta 5,5 metroko altuera duten proiektzioak daude. Ordu arteko Violaren instalazio-erakusketarik handiena egiten da, eta Asiako lehen atzera-begirako erakusketarik handiena, *Bill Viola: Hatsu-Yume* (*First Dream*).

Hamasei obra aurkezten dira, eta 340.000 bisitaritik gora erakartzen ditu Tokioko Mori Art Museum-era. Frantziako gobernuak Arteen eta Letren Ordenako Komendadore saria ematen dio.

2007

Granadako Arte Ederren Museoaren egoitza den Alhambrako Carlos V.aren jauregiaren berriztapen-lanak direla-eta, bost instalazio erakusten ditu bertan, *Bill Viola: Las Horas Invisibles* erakusketan. Violaren obra aurrenekoz erakusten da Polonian; Zacheta National Gallery of Art-ek, Varsovia, *Bill Viola* izenburua zuen bederatzi instalazioko erakusketan. Tresna tekniko berri bat erabiltzen du, gertaera bat bi kamerarekin aldi berean grabatzeko aukera ematen duena, eta hiru pantailako *Itsasbaterrik gabeko ozeanoa* (*Ocean Without a Shore*) bideo/soinu instalazio berriaren produkzioarako garatzen du Veneziako Bienalerako. XV. mendeko Oratorio San Gallo elizarako sortzen du, eta “heriotzak gure bizitzetan duen presentzia” da instalazioaren gaia. Sistema tekniko berriarekin grabatutako gainerako grabazioekin *Antzaldatzeak* (*Transfigurations*) saila egiten du.

2008

Bill Viola: The Tristan Project erakusketa egiten du Art Gallery of New South Wales-en; instalazio bakarra eta *Tristan* saileko bi obra aurkezten ditu erakusketan, St. Saviour elizaren, Sydney, Australia, aldarearen parean pantaila bertikal handi batean proiektatutakoak. *Bill Viola: Transfigurations* deritzan erakusketa egiten du Kukje Gallery-n, Seul, *Antzaldatzeak* saileko sei obra berri eta aurretikako lau instalazio dauzkana. *Bill Viola: Visioni interiori* aurkezten da; gaur arte hori da Italian egindako Violaren obraren erakusketarik handiena (hamasei bideo-instalazio), eta Perov da komisarioa, Erromako Palazzo delle Esposizioni-n.

Perovek editatzen du orobat erakusketako katalogoa.

2009

Bill Viola: Installations and Screenings aurkezten du Haunch of Venison-en, Berlinen; 59. Berlinale-ko Forum Expanded-en *Screenings* sailean. *Being Time* osatzen duten lau instalazioak erakusten ditu Pier Arts Centre-n, Stromness, Orkney, Eskozia, ARTIST ROOMS biraren parte gisa. Antzina artilea sailkatzeko erabiltzen ziren gela txiki berdin-berdin batzuetan *Bill Viola: The Intimate Work* erakusketan erakusten ditu hamalau bideo-instalazio txiki De Pont Museum of Contemporary Art-en, Tilburg, Herbehereak. *Bill Viola: Bodies of Light* izeneko erakusketa James Cohan Gallery-n, New York, *Pneuma* 1994ko instalazio berregina barne. MITen Eugene McDermott Award in the Arts saria eta Kataluniako Generalitateen XXI Premi Internacional Catalunya sariak jasotzen ditu.

2010

Bill Viola: The Tristan Project erakusketa aurkezten du, St. Carthage elizako aldarearen parean bi obraren proiektzio handi barne hartzen dituen, Kaldor Public Project gisa aurkeztua Melbourne Festival-en, Australia. Caravaggioren heriotzaren 400. urteurrenaren harira, sei bideo-instalazio erakusten dira *Bill Viola per Capodimonte* erakusketan, Napoli, Italia, Museo di Capodimonte-n. Agertzea Michelangeloren *David* eskulturaren ondoan instalatzen da Galleria dell'Accademia-n, Florentzia, Italia, jatorrian Michelangelok egina zela uste zen *Palestrina Pietà* zaharberritzea dela-eta.

2011

Bill Viola: Transformations erakusketa Gallery Koyanagi-n, Tokio, zazpi obra aurkezten dituen. *Itsasbazterrik gabeko ozeanoa* piezak inauguratzen du Pennsylvania Academy of the Fine Arts-eko instalazio iraunkor gisa, Filadelfia, Pennsylvania. Violaren obraren lehenengo erakusketa Kanaria uharteetan, *Bill Viola: Liber Insularum*, Tenerifen, Sala de Arte Contemporáneo del Gobierno de Canarias-en, hamar bideo-instalazio aurkezten ditu bertan.

Erakusketa horren bertsio zabaldurik Museum of Contemporary Art North Miami-ra doa, Florida, 2012. Arents Award saria jasotzen du, Sirakusako Unibertsitateko ikasle ohi gailenei ematen zaiena. Japan Art Association-ek, Tokio, Praemium Imperiale in Painting saria ematen dio.

2012

Ispilatzeak (argia eta beroa) esploratzera itzultzen da Perovekin. El Mirage-n, Mojave basamortuan, Kalifornia, egindako bi grabazio saiotan *Ispilatzea (Mirage)* saila osatu eta *Bidegurutzak (Crossroads)* grabatzen dute, 5 x 25 metroko instalazioa (2014an bukatua) Hamad International Airport-erako, Doha, Qatar. *Bill Viola. Reflections* erakusketak hamaika bideo-obra aurkeztu eta Villa di Panza-n instalatzen da (Varese, Italia). James Cohan Gallery-k (Shanghai, Txina) *Bill Viola: Unspoken* aurkezten du. National Academy-ko kide izendatzen dute (New York), eta, hala, akademian onartutako ikus-entzunezko lehen artista da.

2013

2012ko amaieran eta 2013an, Violak eta Perovek estudioan eta inguruko kokalekuetan lanean jarraitzen dute bi sail gehiago produzitzeko: *Ekintza zapuztuak (Frustrated Actions)* eta *Ur-erretratuak (Water Portraits)*. *Ekintza zapuztuak* sailaren barruan *Ekintza zapuztuen kapera eta keinu hutsalak (Chapel of Frustrated Actions and Futile Gestures)* lana dago, 42 hazbeteko bederatzi plasma-pantailako lauki-sare bat, pantaila bakoitzak bideo eta audio desberdina daukana. *Ur-erretratuak* sailean, urez betetako

plexiglas-ontzi batean murgilduta daude aktoreak [*Ameslariak* (*The Dreamers*) lanean, 65 hazbeteko zazpi plasma-pantaila dauzka ikusleak inguruan, eta soinuak espazioa betetzen du].

Frustrated Actions and Futile Gestures bakarkako erakusketa Blain|Southern-en, Londres; Violaren hiru sail berrienetako bederatzi obra erakusten dira. Anderson Ranch-ek National Artist Award saria ematen dio, Aspen, Colorado, eta Houston-go (Texas) Aurora Picture Show festibalak, berriz, Aurora saria. *Autoerretrotua, ur azpian* (*Self Portrait, Submerged*) osatzen du autoerretrotu bildumarako Vasari Corridor-en, Galleria degli Uffizi, Florentzia.

Perovek eta Violak bost astez lan egiten dute hogeita lau kideko beren produkzio taldearekin batera Hollywoodeko estudio batean *Martiriak (lurra, airea, sua, ura)* [*Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*] eta *Jaiotza alderantzikatua* (*Inverted Birth*) produzitzeko.

2014

Bost bideo-obra txiki instalatzen dira margolan klasikoen artean Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-n, Madril-en, instituzioaren tradizioa hautsiz. *Tristan und Isolde* Madrileko Teatro Real-en taularatzen da, eta baita Parisen ere, Opéra National-en. Grand Palais-en, Parisen, *Bill Viola* aurkezten da, orain arteko erakusketarik handiena. Jérôme Neutres eta Perov dira komisarioak k, hogeitaz instalazio ipintzen dira ikusgai, eta ia 300.000 bisitari erakarri eta 987 prentsa-aipamen eragiten ditu. Bernako katedralak bost plasma-obra instalatzen ditu, eta, horrekin batera, bideo-zinta aukeraketa bat Kunstmuseum Bern-en. Violak eta Perovek lau kanaleko plasma-pantailako obra osatzen dute, *Martiriak (lurra, airea, sua, ura)*. St. Paul katedralan, Londresen erakusten da estreinako aldiz Bezpera Anglikanoan, eta hori da Ingalaterrako Elizako katedral batean ipinitako lehenengo bideo-instalazio iraunkorra. *Jaiotza alderantzikatua* (*Inverted Birth*) piezaren inaugurazioa Faurschou Foundation-en, Pekin, *Transformation* bakarkako erakusketaren baitan.

2015

Zazpi instalazio, gehienak suaren eta uraren gaian oinarrituak, hiru lekutan aurkezten dira, Adelaide Festival of Arts-en baitan, Australia. Zazpi obrako erakusketa bat egiten da Kukje Gallery-n, Seul. Yorkshire Sculpture Park-ek, West Yorkshire, Erresuma Batua, instalazio-erakusketa handi bat aurkezten du bere kapera eta galerietan.

[Itzultzailea: Jon Muñoz.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]