

PALAZZO REALE

BILL VIOLA



SKIRA ARTHEMISIA

PALAZZO REALE

BILL VIOLA

ARTHEMISIA
SKIRA



ISBN 978-88-572-4980-3



9 788857 249803

€ 30,00

BILL VIOLA

PALAZZO REALE

BILL VIOLA

a cura di / edited by
Kira Perov, Valentino Catricalà

SKIRA

BILL VIOLA

Palazzo Reale, Milano

24 febbraio / February
25 giugno / June
2023



Sindaco / Mayor
Giuseppe Sala
Assessore alla Cultura
Councillor for Culture
Tommaso Sacchi
Direttore Cultura
Director for Culture
Marco Edoardo Minoja
Ufficio stampa
Press Office
Elena Conenna

In occasione di / On the occasion of



PALAZZO REALE

Direttore / Director
Domenico Piraina
Coordinamento mostra
Exhibition Coordinator
Cinzia Ercoli
Responsabile Organizzazione e Amministrazione / Head of Organization and Administration Department
Giovanni Bernardi
Responsabile Valorizzazione e Promozione / Head of Valorization and Promotion
Simone Percacciolo
Conservatore / Curator
Diego Sileo
Organizzazione / Organization
Luisella Angiari
Ciro Bertini
Luisa D'Elia
Bianca Girardi
Vittoria Marsala
Christina Schenk
Giulia Sonnante
Roberta Ziglioli
Responsabile Ufficio tecnico
Head of Technical Office
Annalisa Santaniello
Ufficio tecnico / Technical Office
Stefano Calvi
Alessandro Gironi
Giuseppe Marazia
Claudio Midollo
Lorenzo Monorchio
Andrea Passoni
Gabriella Riontino
Silvia Segala
Roberto Solarino
Coordinamento amministrativo
Administration Coordination
Antonella Falanga
Amministrazione / Administration
Luisa Barchielli
Roberta Crucitti
Laura Piermattei
Sonia Santagostino
Coordinamento eventi
Events Coordination
Filomena Della Torre
Silvana Rezzani

Responsabile Comunicazione e Promozione / Head of Communication and Promotion Department
Francesca La Placa
Comunicazione e Promozione
Communication and Promotion
Antonietta Bucci
Luciano Cantarutti
Ilaria Gozzi
Claudio Pagliarin
Graziella Perini
Raffaële Putorti
Assistenza operativa
Operational Assistance
Cinzia Mangialetti
Rita Trino
Servizio Civile Nazionale
National Civil Service
Matilde Coletti
Veronica Di Tonno
Beatrice Forlini
Anna Flavia Lazzari
Servizio custodia / Security
Corpo di guardia Palazzo Reale

Palazzo Reale member of



Ringraziamenti / Acknowledgments
Massimiliano Greggio
Andrea Mollica

ARTHEMISIA

Presidente e Amministratore
President and CEO
Iole Siena
Responsabile Produzioni e Progetti internazionali / Head of Production and International Projects
Allegra Getzel
Responsabile Ufficio mostre
Head of Exhibition Office
Tiziana Parente
Ufficio mostre / Exhibition Office
Michela Pistorio
Ufficio estero / Foreign Office
Francesca Silvestri
Registrar e Ufficio prestiti
Registrar and Loan Office
Alessandra Caldarelli
Sviluppo e Area Contemporanea
Contemporary Art Projects and Development
Teresa Emanuele
Ufficio comunicazione
Communication Office
Serena Martinis
Ufficio stampa / Press Office
Salvatore Macaluso
Relazioni esterne / External Relations
Camilla Talfani
Ufficio gruppi / Group Reservations
Vivien Maria Raimondi
Gabriella Valente
Direzione tecnica / Technical Management
Francesco Lozzi
Responsabile eventi e attività al pubblico / Events and Public Relations Management
Francesca Mazza
Eventi e attività al pubblico
Events and Public Relations
Ilaria Ricci
Servizi in mostra / Exhibition Services
Maurizio Attanasio
Michele Callegaro
David Andrés Campoverde Jiménez
Mattia Capogna
Marco Catania
Responsabile "I racconti dell'arte"
Head of "I racconti dell'arte" Project
Sergio Gaddi
Marketing e / and Fundraising
Gaia Franceschi
Bookshop
Veronica Galli
Controllo di gestione
Management Control
Lorenzo Losi
Amministrazione / Administration
Mara Targhetta
Rosa Scala
Segreteria generale / General Secretariat
Laura Solinas

BILL VIOLA STUDIO

Direttore esecutivo / Executive Director
Kira Perov
Direttore tecnico e Designer
Technical Director and Designer
Bobby Jablonski
Coordinatore curatoriale
Curatorial Coordinator
Gene Zazzaro
Archivio Media / Media Archivist
Astra Price
Ingegnere multimediale / Media Engineer
Thomas Piglin
Gestione finanziaria
Financial Management
Cyndi Gottfeld
Mostra / Exhibition
a cura di / curated by
Kira Perov
Design di allestimento
Exhibition Design
Bobby Jablonski
Progetto di allestimento
Exhibition Design Project
Corrado Anselmi architetto / architect
con / with Laura Merroni
Immagine coordinata e grafica in mostra / Communication and Exhibition Graphic Design
Angela Scatigna
Realizzazione allestimento
Gallery Preparation
Tagi 2000
Apparati tecnici e installazione
Technical Equipment and Installation
235 Media, Köln
Direttore generale / Managing Director
Ulrich Leistner
Responsabile tecnico audio-video
Lead AV Technician
Ludger Hennig
Manutenzione tecnica
Technical Maintenance
FB Work
Progetto illuminotecnico
Lighting Design
Francesco Murano
Illuminazione / Lighting
Sater4Show
Realizzazione grafica in mostra
Exhibition Graphics
Quadricroma
Trasporto / Transport
Crozier, London
Apice, Milano
Assicurazione / Insurance
Wide Group
Progetto didattico / Educational Project
Arthemisia
ADMaiora
Biglietteria / Ticket Office
GRT Roma
Guardiana / Security
ATI BONI SpA / B&B Service
Bookshop
Skira editore

Catalogo / Catalogue
a cura di / edited by
Kira Perov e / and Valentino Catricalà
Prefazione di / Preface by
Kira Perov
Testi di / Texts by
Beatrice Marchi
Valentina Valentini
Bill Viola
Revisione testi / Editing
Beatrice Marchi
Gene Zazzaro
Ringraziamenti / Acknowledgments
Si ringrazia sentitamente il Bill Viola Studio per il prestito di tutte le opere presenti in mostra.
We would like to thank the Bill Viola Studio for the loan of all the works presented in the exhibition.

Media Partner

URBAN VISION

Mobility Partner



Milan is one of the most contemporary metropolises in Europe. Our city inspires and determines many new trends, in academia, social customs and culture. These qualities are enhanced by Milan's museums, as borne out by the first exhibition of Bill Viola's works. One of the world's greatest contemporary video artists is coming to Palazzo Reale. His return to our city is a welcome one. Bill Viola's installation for the crypt of San Sepolcro was so widely appreciated that the event was held over.

The exhibition at Palazzo Reale, open from February 24 to the end of June, tells the story of this American artist with Italian roots, through a high-voltage electronic journey of emotions and spirituality. A path developed along twelve videos inspired by classical iconology and the relationship between man and nature.

The magnificent halls of Palazzo Reale serve to enhance the expressiveness of the exhibit, in a dialogue between the splendours of the past and the lights of the present, revealing the depth of Bill Viola's work and his connection to Milan and Italy. The paternal grandfather of this great artist was born in the hamlet of Due Cossani in Dumenza, a small town in the north of the province of Varese, the birthplace of Bernardino Luini, one of the leading painters of the Milanese Renaissance.

In Bill Viola's videos we find great art in a new format, which can give meaning and depth to our present. This drive for creativity and innovation in the times we live in finds its most natural home in Milan, the global capital of architecture, design, fashion and the quest for contemporary beauty.

Giuseppe Sala
Mayor of Milan

Milano è una delle metropoli più contemporanee d'Europa. Dall'economia all'accademia, dai costumi sociali alla cultura, molte nuove tendenze nascono e sono determinate dalla nostra città. Una qualità aumentata dal sistema museale di Milano, come messo in evidenza dalla prima mostra dedicata alle opere di Bill Viola.

A Palazzo Reale arriva uno dei più grandi artisti della videoarte contemporanea a livello globale. Un gradito ritorno per la nostra città, dato che l'installazione di Bill Viola nella cripta di San Sepolcro aveva riscosso un diffuso apprezzamento, tanto da esser stata prolungata.

La mostra di Palazzo Reale, aperta dal 24 febbraio a fine giugno, racconta questo artista americano, con radici italiane, attraverso un viaggio elettronico ad alto voltaggio di emozioni e spiritualità. Un percorso sviluppato lungo dodici video ispirati all'iconologia classica e al rapporto tra uomo e natura.

Una capacità espressiva valorizzata dalle magnifiche sale di Palazzo Reale, con un dialogo tra gli splendori del passato e le luci del presente che svelano la profondità dell'opera di Bill Viola e il suo legame con Milano e l'Italia. Il nonno paterno di questo grande artista è nato nella frazione di Due Cossani di Dumenza, piccolo comune del nord della provincia di Varese che ha dato i natali a Bernardino Luini, uno dei principali pittori del Rinascimento milanese.

Nei video di Bill Viola si ritrova la grande arte in un formato nuovo, capace di restituire significato e profondità al nostro presente. Una pulsione alla creatività e all'innovazione nel tempo che viviamo e che trova la sua sede più naturale a Milano, capitale globale dell'architettura, del design, della moda e della ricerca della bellezza contemporanea.

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

Milan is paying tribute to Bill Viola, the greatest artist of video art from the 1970s to the present day. The rooms of the Palazzo Reale are hosting an exhibition that spans the most important works in his career.

Internationally recognized as one of the most important contemporary artists, he has been instrumental in exploring video as an art form, helping to foster its development and spread.

His highly symbolic style features people, bodies and faces who interact with the elements of nature: water, fire, light and darkness.

The spiritual traditions of Zen Buddhism, Islamic Sufism and Christian mysticism are reflected in his works. They draw on both Western and Eastern art to narrate universal human experiences, from birth to death through the development of consciousness and self-knowledge.

The elegant setting of the rooms of the Palazzo Reale and the avant-garde technologies that Viola uses for his video installations interact with each other, recreating a reality that embraces the spectator and transports him on an intimate and spiritual journey.

Tommaso Sacchi
Councillor for Culture
City of Milan

Milano rende omaggio a Bill Viola, il più grande artista della videoarte dagli anni settanta a oggi, ospitando, nelle sale di Palazzo Reale, una mostra che attraversa le più importanti opere della sua produzione.

Riconosciuto a livello internazionale come uno dei maggiori artisti contemporanei, è stato determinante nell'esplorazione del video come forma d'arte contribuendo a favorirne lo sviluppo e ad ampliarne la diffusione.

Uno stile fortemente simbolico che ha come protagonisti persone, corpi e volti chiamati a interagire con gli elementi della natura: l'acqua, il fuoco, la luce, il buio.

Le tradizioni spirituali del buddhismo zen, del sufismo islamico e del misticismo cristiano traspaiono nelle sue opere che, attingendo dall'arte occidentale come da quella orientale, raccontano le esperienze umane universali, dalla nascita alla morte passando per lo sviluppo della coscienza e la conoscenza di sé.

L'elegante scenografia delle sale di Palazzo Reale e le tecnologie all'avanguardia che Viola utilizza per le sue installazioni video dialogano tra loro ricreando una realtà che avvolge lo spettatore e lo trasporta in un viaggio intimo e spirituale.

Tommaso Sacchi
Assessore alla Cultura
Comune di Milano

In an era like ours when the present, the here-and-now have been hypostatized, in an era that seems to fade into the fleetingness and precariousness of the moment, in this modernity that Zygmunt Bauman very accurately defined as liquid, in a time that seems to hold nothing back and flow at an ever more frenetic pace, in a society that, to quote Oscar Wilde, is so cynical that it knows the price of everything and the value of nothing, Bill Viola's art is a breath of fresh air that cleanses our clouded gazes. In that bond with tradition that is not simplistically quoted but artistically assimilated, it brings us back to the essence, to the foundations of our existence. Rather than disappearing, the past is transformed. Rather than dead ashes, it is a living fire that fosters renewal. History is part of the present because our identity is also made up of our past. We are definitely dwarves on the shoulders of giants and therefore we see further, not because we have a better view, but simply because we stand on their shoulders. It is time to become humble again and be grateful to those who have gone before us. This, or so I believe, is what Viola understood when he spent a year and a half in the 1970s working in Florence as a technical assistant in the production studio art/tapes/22. It was clear to him that, in our part of the world, art is part of everyday life because it is there in the piazzas, streets, churches and not only museums. I think it was this precise observation that showed the man—at the time merely the “American technician”—his destiny, which was to become, as Maria Gloria Biccocchi put it, the “electronic painter.”

In his extensive output, the references, the inspirations drawn from our Medieval and Renaissance art are highlighted by many aspects ranging from the choice of formats—trptychs, predellas, “frescoed rooms”—to the movement that our Old Masters depicted with fluttering draperies which seemed to be blown by the wind. But what gives Viola's works such a spectacularly artistic, visual and content-filled quality is his skillful use of slow motion. It encourages the viewer to surrender to slowness in order to savor a new sense of life. Every second of life is important because it is a unique and unrepeatable moment that we must hold in our hearts and minds, and never take for granted. Every embrace is important, every greeting, every smile, every gesture, every tear is important. Bill Viola's works invite us to dreamily savor life, to reflect on what is truly important, indispensable, essential, primary, to focus on ourselves, our thoughts, our breath, our feelings, our emotions.

The invitation is to watch Viola's “video paintings” by assuming a meditative attitude, almost with our eyes half-shut, in a state between sleep and wakefulness to reach that region of our ego where our deepest consciousness resides.

Domenico Piraina
Director of Palazzo Reale

In un'epoca come la nostra che ha ipostatizzato il presente, l'*hic et nunc*, un'epoca che sembra esaurirsi nella fuggevolezza e nella precarietà del momento, in questa modernità che molto acutamente Zygmunt Bauman ha definito liquida, in un tempo che sembra non trattenere nulla e che scorre con ritmi sempre più vorticosi, in una società che, per citare Oscar Wilde, è talmente cinica da conoscere il prezzo di tutto e il valore di niente, la lezione artistica di Bill Viola è una ventata di aria fresca che pulisce i nostri sguardi offuscati. Essa, in quel legarsi alla tradizione che non è semplicisticamente citata ma artisticamente assimilata, ci riporta all'essenza, ai fondamenti della nostra esistenza. Il passato non passa, si trasforma, non è cenere morta ma fuoco vivo che permette il rinnovamento. La storia è parte del presente perché la nostra identità è costituita anche del nostro passato. Siamo certamente nani sulle spalle dei giganti e dunque vediamo più lontano, ma non perché abbiamo una vista migliore, ma semplicemente perché siamo sulle loro spalle. Sarebbe tempo di ritornare umili e di essere riconoscenti verso coloro che ci hanno preceduto. Questo, almeno così io credo, è quello che comprese Viola quando negli anni settanta trascorse un anno e mezzo lavorando a Firenze come assistente tecnico nello studio di produzione art/tapes/22. Gli fu chiaro che, da noi, l'arte fa parte della quotidianità perché si incontra nelle piazze, nelle strade, nelle chiese e non solo nei musei. Penso che fu proprio questa considerazione a indicare il suo destino a colui che allora era solo il “tecnico americano”, e cioè quello di diventare, come disse Maria Gloria Biccocchi, il “pittore elettronico”.

Nella sua ricca produzione, i richiami, le ispirazioni alla nostra arte medievale e rinascimentale sono evidenziati da plurimi aspetti che vanno dalla scelta dei formati – trittici, predelle, “stanze affrescate” – al movimento che i nostri *Old Masters* rappresentavano con svolazzanti panneggi sui quali sembrava soffiare il vento. Ma ciò che conferisce uno spettacolare tasso di artisticità, visiva e contenutistica, alle opere di Viola è il sapiente uso dello *slow motion*, del rallentamento che induce lo spettatore a mettersi a disposizione della lentezza per assaporare un nuovo senso della vita. Ogni secondo dell'esistenza è importante perché è un attimo unico e irripetibile che dobbiamo trattenere nel nostro cuore e nella nostra mente, e che non dobbiamo mai dare per scontato: ogni abbraccio è importante, ogni saluto, ogni sorriso, ogni gesto, ogni lacrima sono importanti.

Le opere di Bill Viola ci invitano ad assaporare sognanti la vita, a riflettere su ciò che è veramente essenziale, irrinunciabile, primario, a concentrarci su noi stessi, sui nostri pensieri, sul nostro respiro, sui nostri sentimenti, sulle nostre emozioni.

L'invito è quello di guardare i “video dipinti” di Viola ponendosi in un atteggiamento meditativo, quasi con gli occhi socchiusi, in uno stato tra il sonno e la veglia per raggiungere quella regione del nostro Io in cui risiede la nostra coscienza profonda.

Domenico Piraina
Direttore di Palazzo Reale

Sommario / Contents

In copertina / Cover
The Raft
Maggio / May 2004

Art Director
Luigi Fiore

Coordinamento redazionale
Editorial Coordination
Eva Vanzella

Redazione / Copy Editor
Sara Tedesco

Impaginazione / Layout
Antonio Carminati

Traduzioni / Translations
Elizabeth Jane Burke, Maria Valeria Caredda, Silvia Savojni per / for Il Nuovo Traduttore Letterario Firenze

Crediti fotografici / Photo Credits
Tutte le foto sono di Kira Perov ad eccezione di / All photos are by Kira Perov except:
pp. 46-47, foto / photo Kira Perov e / and Squidds & Nunns
pp. 52-53, foto / photo Bill Viola Studio e / and USC Game Innovation Lab
pp. 90-91, foto / photo Fundació Sorigué
pp. 92-93, foto / photo Thierry Bal
pp. 122-123, foto / photo Peter Mallet

First published in Italy in 2023 by Skira editore S.p.A.
Palazzo Casati Stampa
via Torino 61
20123 Milano
Italy

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

Per tutti i testi di Bill Viola / All texts by Bill Viola © 2023 Bill Viola Studio
Per tutte le fotografie di Kira Perov / All photos by Kira Perov © 2023 Bill Viola Studio

Per i testi di Kira Perov / Texts by Kira Perov © 2023 Bill Viola Studio
Per il testo di Valentino Catricalà / Text by Valentino Catricalà © 2023 l'autore / the author
Per il testo di Valentina Valentini / Text by Valentina Valentini © 2023 l'autrice / the author
© 2023 Arthemisia Arte e Cultura © 2023 Skira editore, Milano
Tutti i diritti riservati

All rights reserved under international copyright conventions.
No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

Printed and bound in Italy. First edition

ISBN: 978-88-572-4980-3

Distributed in USA, Canada, Central & South America by ARTBOOK | D.A.P. 75 Broad Street Suite 630, New York, NY 10004, USA.
Distributed elsewhere in the world by Thames and Hudson Ltd., 181A High Holborn, London WC1V 7QX, United Kingdom.

Finito di stampare nel mese di febbraio 2023 a cura di Skira editore, Milano
Printed in Italy
www.skira.net

14	Preface	67	Opere / Works
15	Prefazione <i>Kira Perov</i>		Testi di / Texts by Bill Viola
18	All Life Is a Moving Image. Bill Viola and the Art of Emotion	68	The Quintet of the Silent
19	All Life Is a Moving Image. Bill Viola e l'arte delle emozioni <i>Valentino Catricalà</i>	72	The Greeting
56	The Mortal Image and the Eternal Image	76	Catherine's Room
57	L'immagine mortale e l'immagine eterna <i>Valentina Valentini</i>	78	Four Hands
62	Between How and Why	80	Emergence
63	Tra il come e il perché <i>Bill Viola</i>	84	Ocean Without a Shore
		94	The Veiling
		98	The Raft
			MARTYRS SERIES
		102	Earth Martyr
		106	Air Martyr
		110	Fire Martyr
		114	Water Martyr
		118	Man Searching for Immortality/ Woman Searching for Eternity
		124	Fire Woman
		128	Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)
		132	Chronology
		133	Cronologia
		140	Mostre personali selezionate Selected Solo Exhibitions
		142	Bibliografia selezionata Selected Bibliography

Preface

Kira Perov

Bill's fascination with the world of video began in 1960 when he was made the "Captain of the TV Squad" in elementary school in Queens, New York, moving a television on a cart from classroom to classroom for children's lessons. The blue glow of the monitor drew him in—he was only nine years old.

Since the early 1970s, Bill has been deeply engaged in creating works for a medium that has seen many changes over the last sixty years in format, in equipment, and in the very nature of the medium itself. The quite recent replacement of analog video by digital formats was a huge shift globally, akin to the revolution brought about by the development of acrylics that profoundly changed the tradition of painting with oils. Although Bill has kept up with the technical changes (they often inspired new series of works), the main focus of his practice lies in exploring how the moving image can capture and express the essence of our existence. The exhibition "Bill Viola" demonstrates his commitment to the public and personal journey he has taken, for over forty-five years, to embody that essence in his art and in his life.

Bill's relationship to Italy is well known. His paternal grandfather was born in Due Cossani in the province of Varese. At the age of twenty-three, after he graduated college, for eighteen months Bill worked in Florence at art/tapes/22, an early video art production studio. Over the years, invitations for exhibitions came from Rome, from Varese, from Turin, from Florence, and from Venice. One of the highlights of his career was to represent the US at the Venice Biennale in 1995.

We are delighted that Bill's personal connection with Italy continues in "Bill Viola" at the Palazzo Reale. In placing works in this auspicious building, we are reminded of the rich history of the artists and architects who came before—the palatial halls and rooms beautifully decorated with visual embellishments, especially for the elevation of the spirit. These ancient spaces enrich our experience of the video works, installed where a story has already been told.

In these galleries, a journey has been created for viewers where they find themselves contemplating the profound themes of life that Bill explores his with moving images of light. In our first encounter with the exhibition, we enter an elegant room, adorned with chandeliers. Here we find works from the Passions series such as *The Quintet of the Silent* (2000), *Catherine's Room* (2001), and *The Greeting* (1995), works that were influenced by one of the greatest periods of Western art, the time of the Italian Renaissance, where exceptional painting skills were on display, and the notion of humanism was a central theme. This room and the next contain works—projections and flat panel pieces—which, in slow motion, capture and extend details of human emotions that are impossible to see in real time.

In the following room is a work that was born in Venice in the small, deconsecrated Church of San Gallo, that contains the ghosts of the past. *Ocean Without a Shore* (2007) depicts a metaphoric threshold of the moment of transition when life becomes death. Continuing on, we find a sculptural work suspended from the ceiling consisting of seven large veils with two projections piercing the translucent fabric from each side,

Prefazione

Kira Perov

La fascinazione di Bill per il mondo del video risale al 1960, quando fu nominato "Capitano della squadra TV" nella scuola elementare del Queens, a New York, e gli fu assegnato il compito di spostare un televisore su un carrello da un'aula all'altra per le lezioni dei bambini. Rimase affascinato dal bagliore blu del monitor: aveva solo nove anni.

Fin dai primi anni settanta si è impegnato a creare opere per quel medium espressivo che negli ultimi sessant'anni ha assistito a innumerevoli cambiamenti in termini di forma, strumentazione e in relazione alla sua stessa natura. Il recente passaggio dal video analogico al formato digitale ha rappresentato una svolta epocale a livello globale, paragonabile alla rivoluzione in campo pittorico introdotta dalla tecnica acrilica che ha profondamente modificato la tradizione della pittura a olio. Sebbene Bill abbia tenuto il passo con i cambiamenti tecnici (che spesso hanno ispirato nuove serie di opere), l'obiettivo principale della sua pratica artistica consiste nell'esplorare il modo in cui l'immagine in movimento può catturare ed esprimere l'essenza della nostra esistenza. La mostra "Bill Viola" testimonia il suo impegno nei confronti del pubblico e del percorso che ha intrapreso, per oltre quarantacinque anni, per incarnare quell'essenza nella sua arte e nella sua vita.

Il legame di Bill con l'Italia è ben noto. Il nonno paterno era nato a Due Cossani, in provincia di Varese. All'età di ventitré anni, dopo la laurea, ha lavorato per diciotto mesi a Firenze presso art/tapes/22, uno dei primi centri italiani di produzione di videoarte. Nel corso degli anni sono arrivati diversi inviti per mostre da Roma, Varese, Torino, Firenze e Venezia. Uno dei momenti più salienti della sua carriera è stato quando ha rappresentato gli Stati Uniti alla Biennale di Venezia del 1995.

Siamo felicissimi che il legame personale di Bill con l'Italia prosegua con "Bill Viola" a Palazzo Reale. È una grande fortuna poter presentare le sue opere in uno spazio così propizio: ci dà la possibilità di ricordare la storia feconda degli artisti e architetti che ci hanno preceduto. Davanti a noi si aprono sale e stanze magnifiche, splendidamente decorate, che ci permettono soprattutto di elevare lo spirito. Questo antico edificio arricchisce la nostra esperienza rispetto alle videoinstallazioni, accolte in un ambiente storico con una importante narrazione alle spalle.

Nel susseguirsi delle sue sale è stato creato un itinerario affinché i visitatori si trovino a contemplare i temi profondi della vita che Bill esplora con immagini di luce in movimento. Accediamo alla mostra attraverso un elegante salone adorno di lampadari. Qui troviamo alcune installazioni della serie Passions, quali *The Quintet of the Silent* (2000), *Catherine's Room* (2001) e *The Greeting* (1995), opere che si ispirano a uno dei massimi periodi dell'arte occidentale, ovvero l'epoca del Rinascimento italiano, espressione di eccezionali capacità pittoriche e in cui la nozione di umanesimo era un tema centrale. Questa sala e la successiva presentano opere – proiezioni e schermi piatti – che, grazie allo *slow motion*, catturano ed estendono le innumerevoli sfumature delle emozioni umane altrimenti impossibili da cogliere in tempo reale.

portraying a man and a woman who can only meet as their virtual selves within the veils. A sudden and terrifying deluge is at the center of *The Raft* (May 2004) seen in the next room, a piece that reminds us that humanity can work together to survive unexpected natural or political catastrophe. The following gallery contains the brave struggle of four protagonists in the grips of the elements, as gradually they are able to accept their inevitable death. A small room contains two slabs of black granite upon which is projected on each a life-sized image of a naked older man and woman, searching their bodies for signs of death. The final two works, part of the Tristan series, are large projections that depict the visual and aural intensity of transfiguration by fire, and by water.

The elements, especially those of fire and water, are frequently used by Bill to represent transition, whether it is from life to death, or from this life to the next. The digital world, a visual world that is not material—its existence dependent on electrical impulses—reminds us of our own fragility and impermanence. For this, the visitor needs time for reflection, this is the gift that these works can bestow.

It has been a great pleasure to work again with Iole Siena, president of Arthemisia, and Teresa Emanuele, their coordinator extraordinaire. We are deeply indebted to the director of the Palazzo Reale, Domenico Piraina, who granted us this unique and wonderful opportunity to present Bill's works in Milan. For the exhibition, I would like to thank Bobby Jablonski, Bill Viola Studio exhibitions manager and designer, whose expert knowledge of the installations and their technical needs was crucial in selecting the works that would be suitable for the historic galleries. Special thanks go to Corrado Anselmi, architect, and the teams of Arthemisia, the Palazzo Reale, and 235 Media, for their skill and dedication in the installation of the galleries.

Valentino Catricalà, my co-editor of this publication, has been essential to its direction, producing an in-depth discourse on the development of Bill's work. An insightful contribution from Valentina Valentini enriches our understanding of Bill's ideas and philosophy. And Bill's own descriptions of the works in the exhibition add further understanding to the profound mysteries contained in the installations on view in this exceptional and historic building.

Nell'ambiente seguente è esposta un'opera nata a Venezia nella piccola chiesa sconosciuta di San Gallo, che racchiude i fantasmi del passato. *Ocean Without a Shore* (2007) descrive la soglia metaforica del momento di transizione quando la vita diventa la morte. Proseguendo, scopriamo un'installazione scultorea sospesa al soffitto, composta da sette grandi velari di tessuto trasparente attraversati da due proiezioni che ritraggono un uomo e una donna che si incontrano solo come Sé virtuali fra i veli. Un diluvio improvviso e spaventoso è al centro di *The Raft* (maggio 2004), visibile nella sala adiacente; l'opera ci ricorda che l'umanità può lavorare insieme per sopravvivere a catastrofi naturali o politiche inaspettate. Nello spazio successivo è descritta la coraggiosa lotta di quattro individui stretti nella morsa degli elementi, mentre gradualmente riescono ad accettare la loro inevitabile morte. In una piccola stanza sono esposte due lastre di granito nero su cui è proiettata l'immagine a grandezza naturale di un uomo e una donna anziani che cercano sui loro corpi nudi i segni della morte. Le ultime due opere, che fanno parte della serie Tristan, sono grandi proiezioni raffiguranti l'intensità visiva e sonora della trasfigurazione attraverso il fuoco e l'acqua.

Gli elementi, in particolare quelli del fuoco e dell'acqua, sono spesso utilizzati da Bill per rappresentare il passaggio dalla vita alla morte, oppure da questa vita a quella successiva. Il mondo digitale, un mondo visivo e non materiale, in quanto la sua esistenza dipende da impulsi elettrici, ci ricorda la nostra fragilità e l'impermanenza. Per questo il visitatore ha bisogno di tempo per riflettere, e in tal senso le opere di Bill Viola sono davvero un dono.

È stato un gran piacere lavorare di nuovo con Iole Siena, presidente di Arthemisia, e Teresa Emanuele, la loro straordinaria coordinatrice. Siamo profondamente grati a Domenico Piraina, direttore di Palazzo Reale, che ci ha dato questa opportunità unica e meravigliosa di presentare le opere di Bill a Milano. Per la realizzazione della mostra, desidero ringraziare Bobby Jablonski, responsabile delle esposizioni e designer del Bill Viola Studio, la cui esperta conoscenza delle installazioni e delle loro esigenze tecniche è stata fondamentale per selezionare le opere più adatte a queste sale storiche. Un ringraziamento particolare va all'architetto Corrado Anselmi, nonché ai team di Arthemisia, Palazzo Reale e 235 Media, per la loro maestria e dedizione nell'allestimento degli spazi.

Valentino Catricalà, curatore insieme a me di questo volume, è stato essenziale per le sue non comuni doti di guida, che lo hanno portato a elaborare un discorso approfondito sull'evoluzione del lavoro di Bill. Il contributo di Valentina Valentini ha inoltre arricchito la nostra comprensione delle idee e della filosofia dell'artista. E le descrizioni di Bill delle opere in mostra aggiungono un'ulteriore comprensione ai profondi misteri contenuti nelle installazioni esposte in questo eccezionale e storico edificio.

All Life Is a Moving Image. Bill Viola and the Art of Emotion

Valentino Catricalà

Introduction

Bill Viola's work is hard to understand unless it is framed within his specific cultural, social and political context, which is that of the 1960s and 1970s. As we know, this period was marked by the emergence of new artistic trends, new cultural phenomena and new political perspectives. From the point of view of artistic trends, there was discussion of "radical changes" whose warning signs could already be seen, at least in the United States, as early as the mid-1940s. But it was only in the 1950s, and more dramatically in the 1960s, that programmatic and poetic lines that would define the decades to come appeared.¹ These changes are usually identified in three areas and it was "thanks to these that the figurative culture emerged from the 1950s," which "led to several new territories: respectively, those of minimalism and conceptual art; performance, anti-form and earthworks; pop art and new forms of figuration."²

However, on closer inspection, a fourth sphere can be identified in all those art forms whose traditional artistic languages were expanded by the impressive technological changes that came after the war. Of all of these, the most successful one has certainly been video, and "during the period under discussion (from about 1960) there has been an extraordinarily rapid development in electronic and digital imaging technology. Advances in the field have transformed video from an expansive specialist tool exclusively placed in the hand of broadcasters, large corporations and institutions into a ubiquitous and commonplace consumer product. In this period, video art has emerged from a marginal activity to become arguably the most influential medium in contemporary art."³

It was in this environment that Bill Viola received his education, when he enrolled at Syracuse University in 1969 to study Art. For Viola, Syracuse University was a place filled with stimulation, and it led him to become passionate about music, painting, sculpture and film. The young Viola immediately realized that sculpture and painting were not the languages he wanted to work in and he moved more and more towards experimentation with moving images, with Super 8, with sound, and with the first electronic synthesizers. But it was during these years that Viola encountered the medium that would accompany him for the rest of his life: video, his first experience being with a black and white video monitor that made it possible to transmit images in real time. While Super 8 film still required a long time for image development, the video camera, on the other hand, allowed for a constant flow of information that could be seen in real time, something that Viola had never seen at the time, the dawn of the artistic use of new electronic technologies: the birth of video art.

For the young artist, video seemed to represent the right combination of love for sound and interest in the image the ideal medium—as he himself admitted—because it was a radically new tool, the newest of the new, devoid of any tradition, in contrast to television, independent to sculpture, painting, photography and even cinema.⁴ Therefore, this was a medium, that, thanks in part to its basic technological nature, could open up unthinkable expressive possibilities, the medium *par excellence* that could embody

All Life Is a Moving Image. Bill Viola e l'arte delle emozioni

Valentino Catricalà

Introduzione

Non si può comprendere il lavoro di Bill Viola se non lo si inquadra in quel particolare contesto culturale, sociale e politico, definito all'interno delle coordinate temporali degli anni sessanta e settanta. Un periodo, come è noto, caratterizzato dall'emergere di nuove tendenze artistiche, nuovi fenomeni culturali e nuove prospettive politiche. Dal punto di vista delle tendenze artistiche si è parlato di "radicali cambiamenti", le cui avvisaglie possono essere riscontrate, per lo meno negli Stati Uniti, già a metà degli anni quaranta, ma solamente negli anni cinquanta e, in modo più netto, negli anni sessanta iniziano a definirsi le linee programmatiche e poetiche che caratterizzeranno i decenni futuri¹. Tali cambiamenti vengono solitamente identificati in tre ambiti "grazie a cui la cultura figurativa uscì dagli anni cinquanta", i quali "condussero a diversi nuovi territori: rispettivamente, quelli del minimalismo e dell'arte concettuale; della performance, dell'antiform e degli earthworks; della pop art e delle nuove forme di figurazione"².

A ben guardare, possiamo, tuttavia, identificare un quarto ambito in tutte quelle forme artistiche che hanno visto negli imponenti cambiamenti tecnologici del dopoguerra un ampliamento dei linguaggi artistici tradizionali. Fra tutti, quello di maggiore successo è stato sicuramente il video, "during the period under discussion (from about 1960) there has been an extraordinarily rapid development in electronic and digital imaging technology. Advances in the field have transformed video from an expansive specialist tool exclusively placed in the hand of broadcasters, large corporations and institutions into a ubiquitous and commonplace consumer product. In this period, video art has emerged from a marginal activity to become arguably the most influential medium in contemporary art"³.

È in questo contesto che si forma Bill Viola, quando, nel 1969, si iscrive alla Syracuse University per studiare arte, un territorio pieno di stimoli che lo porta ad appassionarsi di musica, pittura, scultura e cinema. Immediatamente capisce che la scultura e la pittura non sono i linguaggi con cui avrebbe voluto confrontarsi orientandosi sempre più verso la sperimentazione delle immagini in movimento, con il Super 8, con i suoni e con i primi sintetizzatori elettronici. Ma è proprio in questi anni che Viola incontra il medium che lo accompagnerà per il resto della sua vita: il video; in particolare, il primo approccio è un monitor in bianco e nero che permetteva la trasmissione di immagini in tempo reale. Se il Super 8 imponeva ancora un tempo lungo di sviluppo dell'immagine, la telecamera video permetteva invece un flusso costante di informazioni che potevano essere guardate in tempo reale, un qualcosa che Viola all'epoca non aveva mai visto, gli albori dell'utilizzo artistico delle nuove tecnologie elettroniche: la nascita della videoarte.

Il video sembra, dunque, rappresentare per il giovane artista il giusto connubio tra amore per il suono e interesse per l'immagine, come da lui stesso ammesso: "il mezzo ideale, perché si trattava di uno strumento radicalmente nuovo, il più nuovo fra i nuovi, privo di qualsiasi tradizione, in contrasto con la televisione, indipendente dalla scultura, dalla pittura, dalla fotografia e perfino dal cinema, o così almeno credevo"⁴.

Viola's poetic and philosophical interests already *in nuce* in his early university years: we must think of the time, the idea of flow, the aesthetics of emotions that would later be embodied through his many travels, in the union of Eastern and Western philosophies, the interest in Renaissance art, spirituality. In fact, video is a flow, a constant movement of the image. It is a simultaneity of sound and image, "in video editing, the 'images' are not so much graphic or visual signs but emotional ones, always multisensory and polysemantic: they are the equivalent not of the frames or shots of classical cinema or narrative words, but of musical notes, of strokes of color on canvas, of the evocative concreteness of a sculptural material, of the words of poetry. And as such they should be experienced, traversed, not simply (!) 'observed'."⁵

The history of video had barely begun when Viola encountered it. Infact, the artist says that the video and himself grew up together.⁶ In the late 1960s, the electronic image was still terrain to be explored. However, this early phase of video was preceded by a generation that was slightly older than Viola. Here we refer to such artists as Nam June Paik, Peter Campus, Frank Gillette, and Bruce Nauman. On encountering these artists, Viola began to develop his own poetics and get to know the medium as a potential form of expression.

Another decisive year was 1974, when the artist became technical director of art/tapes/22 in Florence, an experimental video laboratory almost unique for the time, run by Maria Gloria Bicocchi. There Bill Viola met many artists who were influential to his journey, such as the aforementioned Nam June Paik, Joan Jonas, Vito Acconci, Giulio Paolini, Jannis Kounellis, and Mario Merz. These artists were more or less inside the world of the rising video art, curious to investigate the absolutely a-specific nature of this new device, that is, the fact of its being a flexible and changeable medium which insinuated itself into every artistic context, modifying it. The Florentine experience was very important for the young Viola, both because he had the opportunity to learn more about the technological medium, and because he had the chance to measure himself against artists of great depth; but also, not least, because for the first time he was in a city with a deep history, and this opened up a different conception of time and architecture for him.

Therefore, Bill Viola belongs to a slightly later generation than the earliest pioneers. However, this seemingly trivial aside conceals some important elements for understanding the work of the American artist. The fact that he arrived a little later meant that he had already absorbed many of the research interests of the earlier artists and was able to pursue his own practice in other directions. The previously mentioned generation of Paik, Campus and Gillette was driven by a desire to learn about this new technological medium, explore it, experiment with it and show its potential.

This time lag is evident in the words of Viola himself, who states that, "The video works made in the early 1970s are fundamentally located in two different areas: the first derives from Nam June Paik and relates to the electronic nature of the medium itself, through the manipulation of systems and circuits to create abstract images without the use of the camera; the other follows the research of artists such as Bruce Nauman and involves the use of the camera that records the body while it performs actions. These two forms have sometimes been at odds with each other; I remember an occasion when Jonas Mekas, who was the director of the Film-Makers' Coop., got into a fistfight with Stan VanDerBeek, who was more interested in making abstract images using or possibly starting with dance."⁷

Un medium, dunque, che, grazie anche alla sua natura tecnologica di base, poteva aprire possibilità espressive impensabili, il medium che per eccellenza avrebbe potuto incarnare gli interessi poetici e filosofici di Viola già in nuce nei primi anni universitari: pensiamo al tempo, all'idea di flusso, all'estetica delle emozioni che si incarnaeranno più tardi, attraverso i suoi numerosi viaggi, nell'unione tra le filosofie orientali e occidentali, l'interesse per l'arte rinascimentale, la spiritualità. Il video, infatti, è flusso, è movimento costante dell'immagine, è simultaneità di suono e immagine, "nel montaggio video le 'immagini' non sono tanto segni grafici o visuali ma emotivi, sempre polisensoriali e polisemantici: sono l'equivalente non dei fotogrammi o delle inquadrature del cinema classico o delle parole narrative, ma delle note musicali, dei tratti di colore sulla tela, della concretezza evocativa di un materiale scultoreo, delle parole della poesia. E come tali vanno vissute, attraversate, non semplicemente (!) 'osservate'".⁵

Il video, dunque, aveva da non molto iniziato la sua storia quando Viola lo incontra; "il video e io siamo cresciuti insieme"⁶, afferma lo stesso artista. Alla fine degli anni sessanta l'immagine elettronica era ancora una terra in fase di esplorazione. Questa fase iniziale del video è, tuttavia, preceduta da una generazione di poco più adulta di Viola, ci riferiamo ad artisti quali Nam June Paik, Peter Campus, Frank Gillette, Bruce Nauman. E sarà proprio grazie al contatto con questi artisti che inizierà a sviluppare una sua personale poetica, inizierà a conoscere il medium come una potenzialità espressiva.

Un anno ancora decisivo è il 1974, quando l'artista diventa il direttore tecnico di art/tapes/22 a Firenze, un laboratorio sperimentale per il video quasi unico per l'epoca, gestito da Maria Gloria Bicocchi. È qui che Bill Viola entra in relazione con moltissimi artisti importanti per il suo percorso, quali il già citato Nam June Paik, Joan Jonas, Vito Acconci, Giulio Paolini, Jannis Kounellis, Mario Merz. Artisti più o meno dentro il mondo della videoarte nascente, curiosi di investigare la natura assolutamente a-specifica di questo nuovo dispositivo, quella di essere cioè un medium flessibile e mutevole, che si insinua in ogni contesto artistico modificandolo. L'esperienza di Firenze è molto importante per il giovane Viola, sia perché ha la possibilità di conoscere meglio il mezzo tecnologico, sia perché può confrontarsi con artisti di grande spessore; ma anche, non ultimo, perché per la prima volta si misura con una città forte dal punto di vista storico, che lo fa aprire a una differente concezione del tempo e dell'architettura.

Bill Viola, dunque, appartiene a una generazione leggermente successiva a quella dei "pionierissimi". Questo inciso, in apparenza banale, nasconde invece alcuni elementi importanti per comprendere il lavoro dell'artista americano. Arrivare un pochino dopo vuol dire aver già assorbito molti degli interessi di ricerca degli artisti precedenti e poter così portare avanti la propria pratica in altre direzioni. La generazione sopramenzionata, quella dei Paik, dei Campus e dei Gillette, era una generazione spinta dal desiderio di conoscere questo nuovo mezzo tecnologico, esplorarlo, sperimentarlo e mostrarne le potenzialità.

Questo sfasamento temporale è ben evidente nelle parole dello stesso Viola, il quale afferma che "le opere video realizzate all'inizio degli anni settanta si situano, fondamentalmente, in due aree diverse: la prima deriva da Nam June Paik e si riferisce alla natura elettronica del medium stesso, attraverso la manipolazione dei sistemi e dei circuiti per creare immagini astratte senza l'uso della telecamera; l'altra segue la ricerca di artisti come Bruce Nauman e riguarda l'uso della telecamera che registra il corpo mentre compie delle azioni. Queste due forme sono state a volte molto avverse

Bill Viola received his education in this cultural climate, but primarily within the first trend. "In a way, Paik, Campus and especially David Tudor were my graduate school,"⁸ he says. The point is that the work of these artists developed through extensive technological experimentation, such as the continuous modification of the image with synthesizers and other electronic systems. Realizing this, Viola began to develop a different attitude in his poetics. As if this knowledge of video was now taken for granted, as early as the 1970s, the American artist began to undo the overly experimental technologism, returning to the basic elements of video technology (the monitor and the camera) until he even surpassed the medium by arriving at the study of the basic natural elements that make the advent of any image possible: such as light, time, and space.

This is evident as early as his first video *Information* in 1973, which came out of the experimentation with synthesizers that he had begun with his professor, Franklin E. Morris. The video was born out of a mistake, out of having connected cables incorrectly, thus resulting each time in a new process of feedback and the production of ever-changing abstract images. A fully technological work that prompts the artist to pursue a quest in the opposite direction, to strip away the excess of technologism: once the video was made, "I got rid of all the studio equipment and went back to what had been the basic elements of video: the camera and the monitor."⁹ This way he began to work on the basic natural elements, and to focus his interest not so much on technology, but on the conditions of human perception and experience: "Up until that point I thought that the raw material in the video was the technology, and then I realize that was wrong, or only half the issue. The other half was the human perception system. I began to realize that I needed to know not only how the camera works, but how the eye functions, and the ear, how the brain processes information, etc. This investigation brought me into a whole new area in my later work. I slowly began to consider video as a total living system."¹⁰

Video, with Viola, becomes not so much a specific medium to be explored in its technological a-specificity, as it still was for artists such as Paik or Campus, but one of the mediums available to contemporary art whose language is able to investigate a deeper understanding of man and his relationship with the environment, the interweaving between Eastern and Western traditions, the iconic importance of natural elements, and many other themes close to the artist's heart. Re-examining this passage today, we realize how Viola is a key figure not only for the history of video art, but also for the history of art more generally; and, we might add, an artist through whom we can understand the last forty years of visual culture. He is a forerunner, if we consider that many of the artist's expressive insights occurred only in the 1980s.¹¹

From this point of view, Bill Viola was ahead of his time in dealing with many themes that are contemporary today. What comes to mind is the relationship between man and nature, today known under the umbrella term Anthropocene; or the relationship between East and West, as the center point between opposites in the understanding of the spiritual dimension, explored by the artist as early as the 1970s: "Bill Viola has pursued his investigation into human consciousness with a concentration and intensity that can only be termed (dare one use the word) heroic."¹²

Video, Therefore, Sound

It is not possible to understand Bill Viola the video artist without bringing up how important the study of sound was for him in his formative years. In addition to being a musician,

l'una all'altra; mi ricordo di un'occasione in cui Jonas Mekas, che era il direttore della Film-Makers' Coop., si prese a pugni con Stan VanDerBeek, che era più interessato a realizzare immagini astratte usando o eventualmente partendo dalla danza"⁷.

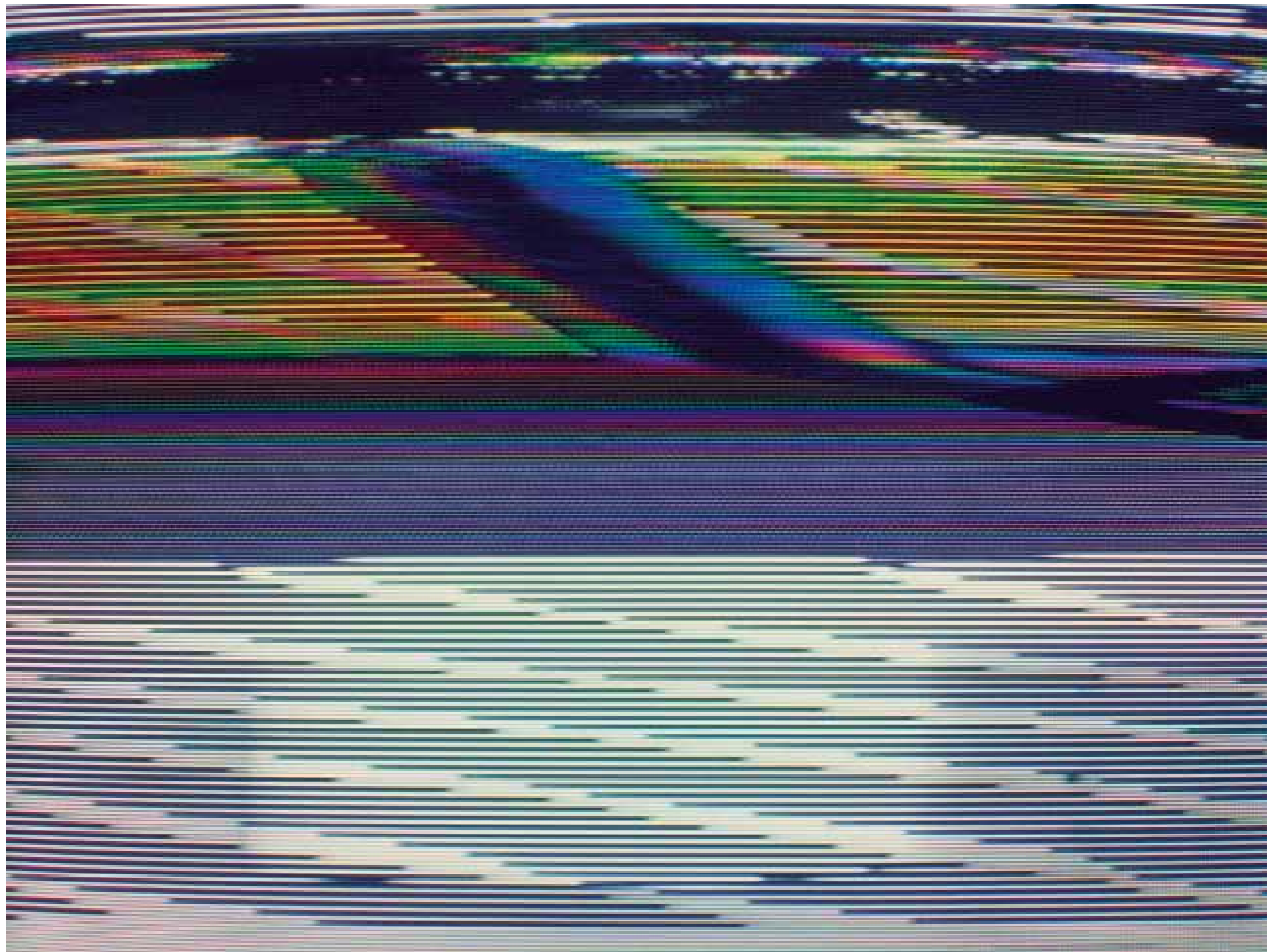
Bill Viola si forma in questo clima culturale, ma soprattutto all'interno della prima tendenza, "da un certo punto di vista Nam June Paik, Peter Campus e soprattutto David Tudor sono stati la mia università"⁸, afferma. Il fatto è che l'opera di questi artisti si sviluppa attraverso un uso importante della sperimentazione tecnologica, come la continua modificazione dell'immagine con sintetizzatori e altri sistemi elettronici. Capendo questo, Viola iniziò a sviluppare un atteggiamento poetico diverso. Come se questa conoscenza del video fosse ormai data per scontata, l'artista americano già dai primi anni settanta inizia ad annullare il troppo tecnologismo sperimentale, tornando agli elementi di base della tecnologia video (il monitor e la telecamera), fino addirittura a superare il medium arrivando allo studio degli elementi naturali di base che rendono possibile l'avvento di qualsiasi immagine: come la luce, il tempo, lo spazio.

Questo è evidente già dal suo primo video *Information* del 1973, nato dalla sperimentazione con i sintetizzatori iniziata con il suo professore Franklin E. Morris. Il video nasce da un errore, dall'aver collegato i cavi in modo sbagliato, portando così ogni volta a un processo nuovo di feedback e alla produzione di immagini astratte sempre diverse. Un lavoro pienamente tecnologico che spinge l'artista a portare avanti una ricerca in senso opposto, a spogliarsi dell'eccesso di tecnologismo: una volta realizzato il video "mi liberai di tutta l'attrezzatura di studio e ritornai a quelli che erano gli elementi fondamentali del video: la telecamera e il monitor"⁹. Inizia così a lavorare sugli elementi naturali di base, e a puntare il suo interesse non tanto sulla tecnologia, ma sulle condizioni di percezione e di esperienza umana: "Fino a quel momento pensavo che il materiale grezzo nel video fosse la tecnologia; allora capii che questo era vero solo a metà. L'altra metà era rappresentata dal sistema percettivo dell'essere umano. Capii che non bastava sapere come funziona la telecamera, ma era necessario capire come funziona l'occhio, e l'orecchio, come il cervello processa le informazioni eccetera... Questo studio mi portò in un'area completamente nuova d'indagine nei miei video successivi. Lentamente, iniziai a considerare il video come un sistema vivente totale"¹⁰.

Il video, così, diventa con Viola non uno specifico da esplorare nella sua a-specificità tecnologica, come era ancora per artisti quali Paik o Campus, ma uno dei media a disposizione dell'arte contemporanea, un nuovo mezzo attraverso il quale poter raggiungere una più profonda conoscenza dell'uomo e indagare il suo rapporto con l'ambiente, gli intrecci tra tradizione orientale e occidentale, l'importanza iconica degli elementi naturali, e molte altre tematiche che stanno a cuore all'artista. Un passaggio che ci fa capire quanto Viola, riletto oggi, sia una figura chiave non solo per la storia della videoarte, ma anche per la storia dell'arte più in generale; e, aggiungiamo, un artista attraverso cui poter comprendere gli ultimi quarant'anni di cultura visiva. Un anticipatore, se consideriamo che molte delle sue intuizioni espressive avverranno solamente negli anni ottanta¹¹.

Da questo punto di vista, Bill Viola è stato anche un grande anticipatore di molte tematiche oggi contemporanee. Pensiamo al rapporto tra uomo e natura, identificato sotto l'ombrello di antropocene; oppure al rapporto fra Oriente e Occidente, come centralità degli opposti per la comprensione della dimensione spirituale, esplorato dall'artista già dagli anni settanta: "Bill Viola has pursued his investigation into human consciousness with a concentration and intensity that can only be termed (dare one use the word) heroic"¹².

Information, 1973
Videotape, colore, audio monofonico
Videotape, color, mono sound
29'35"



particularly a drummer, since his university days, Viola has had the opportunity to meet the protagonists of the musical experimentation of that time, also a determining factor in his choosing to pursue a career in video art.

In fact, at Syracuse University, Bill Viola studied with Franklin E. Morris, one of the first to experiment with electronic technologies. Specifically, Bill Viola, along with other Syracuse students,¹³ helped Morris to produce *The New Improved Engine Room: Moog Synthesizer, Oscilloscope and Kinescope Event*. The event was presented as a veritable audio-visual installation/performance in which, in addition to the sound aspect, projected film images were also used, as well as slides and lighting effects. This is how the event is described on the flyer: "The event will be located in the engine room of the ship. Performers and equipment will be largely in this room, and the audience will be largely outside the room observing and listening through the open windows on one side." The audio equipment consisted of "four to eight channels of taped electronic sounds from the Moog Synthesizer" mixed live by the performers, and possibly also by the audience. The video equipment, on the other hand, consisted of four slide projectors and three film projectors. The images were created especially for this event, made with an oscilloscope together with the use of a Moog Synthesizer, one of the first electronic synthesizers invented by the engineer Robert Moog. The sound of the synthesizer directed the movements of the oscilloscope. The lighting effects, on the other hand, filled up the space and reflected the interaction of the performers and the audience.

This experience certainly influenced and directed young Viola's interests, despite the fact that it was within the Syracuse University environment. A second collaboration with professor Morris took him outside the university walls and into a more international scene that went on to eventually characterize a large part of the world of video art and electronic music at the time. Morris took part in the "11th Annual Avant Garde Festival of New York" with the work *Syn City* at Shea Stadium held on November 16, 1974, under the direction of Charlotte Moorman, a key figure in the world of video art; Bill Viola is credited as being one of the contributors to the visual part of Morris's work, as "video-switching." The location was very unique: the stadium had installations in the stands, the scoreboard was used as an exhibition space, there were screens for videos, and the arena for performances and concerts. There were quite a few guests, in actual fact there were many; among them there were some very important names from the art video world, that was on the rise at the time, and also in the worlds of sound art and contemporary art, such as Woody e Steina Vasulka, Nam June Paik, Christo, Douglas Davis, Bill Fontana, Shigeo Kubota, Yōko Ono, and Italian artists such as, Giuseppe Chiari, Emilio Isgrò, Maurizio Nannucci, but also Pietro Grossi. These experiences were certainly formative for the young Viola and influenced the direction of his artistic career.

Another important element was his meeting with David Tudor. Soon after meeting Morris, in 1973, Viola attended a summer seminar in Chocorua taught by David Tudor and the composer Gordon Mumma, an expert on synthesizers and electroacoustic devices. Knowing Tudor, one of the leading representatives of electronic music and a collaborator of John Cage, was an important formative experience for the young 22-year-old Viola. This was also confirmed by his collaboration with Tudor on *Rainforest IV* (1973) and, later, by his becoming a member of Composers Inside Electronics, a group founded by Tudor in 1974.

Il video, dunque, il suono

Non è possibile comprendere il Bill Viola videoartista se non si accenna all'importanza che negli anni di formazione ha avuto lo studio del suono. Oltre a essere un musicista, in particolare un batterista, Viola ha l'occasione, sin dai tempi dell'università, di incontrare i protagonisti della sperimentazione musicale dell'epoca, fattore determinante anche nella scelta del suo percorso videoartistico.

Alla Syracuse University, infatti, Bill Viola studia con Franklin E. Morris, uno fra i primi a sperimentare con le tecnologie elettroniche. In particolare, Viola, insieme ad altri studenti¹³, lo assisterà nella produzione di *The New Improved Engine Room: Moog Synthesizer, Oscilloscope and Kinescope Event*. L'evento si presenta come una vera e propria installazione/performance audiovisiva, nella quale, oltre all'aspetto sonoro, c'è l'uso di immagini proiettate di film, slide ed effetti di luce. Così è descritto sul volantino: "The event will be located in the engine room of the ship. Performers and equipment will be largely in this room, and the audience will be largely outside the room observing and listening through the open windows on one side". L'apparato audio è composto da "four to eight channels of taped electronic sounds from the Moog Synthesizer" mixate dal vivo dai performer, e possibilmente anche dal pubblico. L'apparato video, invece, è composto da quattro proiettori di diapositive e tre proiettori per film. Le immagini sono state create appositamente per questo lavoro e realizzate con un oscilloscopio attraverso l'utilizzo di un Moog Synthesizer, uno dei primi sintetizzatori elettronici inventato dall'ingegnere Robert Moog. Il suono del sintetizzatore indirizzava i movimenti dell'oscilloscopio. Gli effetti luce, invece, riempivano lo spazio e rispondevano all'interazione dei performer e del pubblico.

Questa esperienza ha sicuramente influito e orientato gli interessi del giovane Viola, nonostante rimanga all'interno del contesto universitario della Syracuse. Una seconda collaborazione con il professor Morris lo porta fuori dalle mura universitarie confrontandosi con il contesto internazionale che caratterizzerà una grossa parte del mondo della videoarte e della musica elettronica dell'epoca. Morris partecipa con l'opera *Syn City* all'"11th Annual Avant Garde Festival of New York" tenutosi il 16 novembre del 1974 presso lo Shea Stadium, sotto la direzione di Charlotte Moorman, una figura chiave nel mondo della videoarte; Bill Viola è accreditato come uno dei collaboratori della parte visual dell'opera di Morris, come "video-switching". La location è molto particolare, uno stadio con installazioni sugli spalti, con il cartellone segnapunti utilizzato come spazio espositivo, gli schermi per i video e l'arena per le performance e i concerti. Gli ospiti sono molti, anzi moltissimi, si trovano nomi particolarmente importanti per il mondo della videoarte all'epoca nascente, ma anche per la sound art e per l'arte contemporanea, come Woody e Steina Vasulka, Nam June Paik, Christo, Douglas Davis, Bill Fontana, Shigeo Kubota, Yōko Ono; si segnala anche la presenza di artisti italiani quali Giuseppe Chiari, Emilio Isgrò, Maurizio Nannucci, ma anche Pietro Grossi. Queste esperienze sono state sicuramente formative per il giovane Viola e per l'orientamento del suo percorso artistico.

Un altro elemento importante è l'incontro con David Tudor. Subito dopo aver conosciuto Morris, nel 1973 Viola seguì a Chocorua un seminario estivo tenuto da David Tudor e dal compositore Gordon Mumma, esperto di sintetizzatori e dispositivi elettroacustici. L'incontro con Tudor, uno dei massimi rappresentanti della musica elettronica e collaboratore di John Cage, ha rappresentato un'importante esperienza

It almost seems as though Viola's interest in video comes precisely from sound and music. This shift becomes even clearer if we also analyze the nature of the video medium itself, as Viola himself explains, "while film is basically an evolution of photography (a film is a series of discrete photographs), video came out of audio technology. A video camera is closer to a working microphone than a film camera; video images are recorded on magnetic tape in a video tape recorder. Therefore, we find that video is closer to sound, or music, than it is to the visual mediums of film and photography."¹⁴ This approach is common to many other artists from the early days of video art, some of whom can be considered Viola's teachers, such as Nam June Paik and Peter Campus. The relationship between video and sound is so intense that it can be said that "all the artistic currents and individualities that almost forty years ago baptized the electronic audio-visual arts, in fact, manifested themselves out of a confrontation with music and musicians (composers, performers, scholars) as well as from a strong relationship with the results—then already acquired—of contemporary music (particularly electronic and electroacoustic, conceptual, aleatory, neo-primitive and concrete)."¹⁵

However, as we will see, Bill Viola pushes this relationship with sound further, not only by tracing out a relationship in the purely technological questions, or even in sound-visual experimentation (as with artists like Paik or the Vasulkas), but by binding the sound experience of video also to the environment in which the sound is placed, to the architecture of the spaces, and to the acoustic experience of the viewer. This combination of the work, architecture, and the viewer's experience was to become one of the precise and defining features of the artist's work. Therefore, more than music, we should talk about sound. "The connections between music, sound, architecture, and visual proportion were important for me," adding, "Coming out of music certainly was important, but I would say that the larger phenomenon of sound had the deepest effect on my work as an artist."¹⁶

Between the 1970s and 1980s

This poetic attitude of Viola's is clear in many works of the 1970s and 1980s, as early as videos such as *The Space Between the Teeth* (1976). The video is based on the structure of acoustic phenomena and the psychological dynamics of a man screaming at the end of a long dark corridor. With each successive scream, the camera's point of view quickly moves closer. The corridor and the cinematic structuring of the camera's forward movement serve as metaphors for the passage and transition between two worlds, bridged by the individual's cathartic screams. Eventually, the image of the man at the end of the corridor turns into a photograph mounted on a board that is dropped into the sea and disappears into the waves created by a passing boat.

One of the many breakthroughs in Viola's work can be traced in *The Reflecting Pool* (1977–9). A man (the artist himself) stands at the edge of a pool surrounded by nature and his reflection in the water. Two temporalities (that of the image reflected in the water and the environment around it), two worlds simultaneously (one frozen in time/one moving), two cultures (man and nature); but there are also East and West, the Yin and Yang, a work on the intertwining and relationships of opposites.

East and West, and the related cultures and philosophies, are two worlds that the artist later explored, thanks in part to the countless trips he took with the studio's

formativa per il giovane ventiduenne Viola, confermata anche dalla collaborazione con Tudor in *Rainforest IV* (1973) e, successivamente, diventando membro dei Composers Inside Electronics, un gruppo fondato da quest'ultimo nel 1974.

Sembra quasi, dunque, che l'interesse di Viola per il video emerga proprio dal suono e dalla musica. Questo passaggio diviene ancora più chiaro se analizziamo anche la natura stessa del medium video, come spiega Viola stesso: "Mentre il film è fondamentalmente un'evoluzione della fotografia (un film è un susseguirsi di fotografie discrete), il video è emerso dalla tecnologia audio. Una videocamera è più vicina a un microfono in funzione che a una macchina fotografica; le immagini video sono registrate su nastro magnetico in un registratore a nastro. Così troviamo che il video è più vicino al suono, o alla musica, di quanto non lo sia ai media visivi del cinema e della fotografia"¹⁴. Un approccio, questo, che è comune a molti altri artisti degli albori della videoarte, alcuni dei quali possono essere considerati maestri di Viola, come Nam June Paik e Peter Campus. Il rapporto tra video e suono è così intenso da poter affermare che "tutte le correnti e le individualità artistiche che quasi quarant'anni fa hanno tenuto a battesimo le arti elettroniche audio-visive, infatti, si sono manifestate a partire da un confronto con la musica e con i musicisti (compositori, esecutori, studiosi) nonché da una relazione forte con i risultati – allora già acquisiti – della musica contemporanea (in particolare elettronica ed elettroacustica, concettuale, aleatoria, neoprimitiva e concreta)"¹⁵.

Tuttavia, come vedremo, Bill Viola spinge oltre questo rapporto con il suono, non solo rintracciando una relazione nelle questioni puramente tecnologiche, o anche nella sperimentazione sonoro-visiva (come in artisti quali Paik o i Vasulka), ma legando l'esperienza sonora del video pure all'ambiente in cui il suono si pone, all'architettura degli spazi, all'acustica dello spettatore. Questo connubio fra opera, architettura ed esperienza dello spettatore sarà proprio uno degli elementi caratterizzanti del lavoro dell'artista. Perciò, più che di musica, dovremmo parlare di suono, "i collegamenti fra musica, suono, architettura e proporzione visiva sono stati importanti per me", aggiungendo che "venire dalla musica è stato certamente importante, ma io direi che l'effetto più profondo sul mio lavoro di artista è derivato dal fenomeno del suono"¹⁶.

Fra gli anni settanta e ottanta

Questo atteggiamento poetico di Viola è evidente in molte opere degli anni settanta e ottanta, già da video quali *The Space Between the Teeth* (1976), basato sulla struttura dei fenomeni acustici e sulle dinamiche psicologiche di un uomo che urla alla fine di un lungo corridoio buio. A ogni urlo successivo, il punto di vista della telecamera si avvicina velocemente. Il corridoio e la strutturazione cinematografica dell'avanzata della macchina da presa fungono da metafore per il passaggio e la transizione tra due mondi, colmati dalle urla catartiche dell'individuo. Alla fine, l'immagine dell'uomo in fondo al corridoio si trasforma in una fotografia montata su tavola che viene lasciata cadere in mare e scompare tra le onde create da una barca di passaggio.

Uno dei tanti spartiacque dell'opera di Viola può essere rintracciato in *The Reflecting Pool* (1977-79). Un uomo (l'artista stesso) in piedi sul bordo di una piscina immersa nella natura e il suo riflesso nell'acqua. Due temporalità (quella dell'immagine riflessa nell'acqua e l'ambiente intorno), due mondi contemporaneamente (uno congelato nel tempo/uno in movimento), due culture (uomo e natura), ma anche Oriente e Occidente, lo Yin e Yang, un lavoro sugli intrecci e le relazioni degli opposti.



The Space Between the Teeth, 1976
Videotape, colore, audio monofonico
Videotape, color, mono sound
9'10"



The Reflecting Pool, 1977-9
Videotape, colore, audio monofonico
Videotape, color, mono sound
7'00"



Migration, 1976
Per / For Jack Nelson
Videotape, colore, audio monofonico
Videotape, color, mono sound
7'00"



I Do Not Know What It Is I Am Like, 1986
Videotape, colore, audio stereo
Videotape, color, stereo sound
89'00"

executive director and wife, Kira Perov, from Death Valley in California to the Sahara Desert, Japan, the South Pacific, Europe, Asia and the United States. Although Bill Viola is often associated with European Renaissance culture, Eastern culture and, above all, the relationship between the two should be emphasized. Bill Viola truly represents the artist who more than others has sought to build a bridge between different philosophies and cultures. This relationship is also made evident by his passion for quotations, both from Western and Eastern philosophers, from the French Henri Bergson to the Persian Rumi, the American Jacob Needleman, Plotinus, Ibn Al' Arabi, Shabistara or Al Ghazali. These are writings that stimulated the artist's interests, and those later became defining traits, based on a logic of opposites typical of the Eastern tradition, life and death, man and animal, emotions and feelings, emptiness and fullness, noise and silence, and so on.

As early as the late 1970s, this attitude could be clearly seen in works such as *Migration* in 1976, a very evocative work in which the sound of a gong punctuates the steps of perception and definition of the image. Or the relationship between man and animal in *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986), which is an investigation of the most intimate states of mind and animal consciousness. Five videos that represent a map of the relationship between man and animal and of indiffer-entiation between the two. Or, again, the relationship between sound and noise in urban society in *Anthem* (1983) with the high-pitched scream of an 11-year-old girl recorded in the lobby of a Los Angeles train station, a scream modified to produce seven harmonic notes. A video that represents our relationship with the spiritual, industry and urbanization.

The relationship between Eastern and Western culture is, moreover, well represented by the video *Hatsu-Yume (First Dream)* (1981), not surprisingly dedicated to the Zen Buddhist master Daien Tanaka. In 1980, Bill Viola and Kira Perov moved to Japan for eighteen months through a government artist exchange program, where Viola enjoyed a two-month residency at the Sony Corporation in Atsugi-shi. While studying in one of the most technologically advanced laboratories in the world, they experienced Eastern culture through the lessons of Tanaka. The result is *Hatsu-Yume*, a video that, as Barbara London says, "is a reflection upon the complexity of nature, representing both its glorious bounty and its terrifying power."¹⁷ Nature is still the protagonist in the interweaving of life and death represented by the two videos at the turn of the 1980s and 1990s, *Angel's Gate* (1989) and *The Passing* (1991). Two videos that, we will see, represent the end of a journey.

Technology and Revelation

Before delving into the Bill Viola of the 1990s, his relationship with the technological devices should be further examined. The question of technology is crucially important not only to understanding Bill Viola's poetics, but also all those artistic forms that employ complex media, usually referred to as video art, media art, new media, and so on. When we talk about the relationship between art and technology, we enter a further level of complexity determined by the basic structures of the media employed by artists. As Oliver Grau states, "Through its expressive potential, technically superior to the traditional artistic media of previous centuries—such as painting and sculpture—media art has gained a key role in reflecting on our information societies."¹⁸

Oriente e Occidente, e le relative culture e filosofie, saranno due mondi molto esplorati dall'artista, grazie anche agli innumerevoli viaggi che intraprende insieme alla direttrice esecutiva dello studio, nonché moglie, Kira Perov, dalla Death Valley in California al deserto del Sahara, dal Giappone al sud del Pacifico, dall'Europa, all'Asia agli Stati Uniti. Se troppo spesso Bill Viola viene associato alla cultura europea rinascimentale, occorre sottolineare l'importanza di quella orientale e, soprattutto, del rapporto tra le due. Egli può rappresentare davvero l'artista che più di altri ha cercato di costruire un ponte fra diverse filosofie e culture. Questo rapporto è reso evidente anche dalla passione per le citazioni, sia di filosofi occidentali che orientali, dal francese Henri Bergson al persiano Rumi, dall'americano Jacob Needleman, da Plotino a Ibn Al' Arabi, Shabistara o Al Ghazali. Sono letture che hanno stimolato nell'artista interessi divenuti poi caratterizzanti, basati su una logica degli opposti tipica della tradizione orientale, la vita e la morte, l'uomo e l'animale, le emozioni e i sentimenti, il vuoto e il pieno, il rumore e il silenzio e così via.

Già dalla fine degli anni settanta questo atteggiamento è evidente in opere come *Migration* del 1976, un lavoro molto suggestivo che vede il rumore di un gong scandire i passaggi di percezione e definizione dell'immagine. O il rapporto tra uomo e animale sviluppato in *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986), una investigazione degli stati d'animo più intimi e della coscienza animale. Cinque video che rappresentano una mappa della relazione tra uomo e animale e di indifferenziazione fra i due. O, ancora, il rapporto tra suono e rumore nella società urbana sviluppato in *Anthem* (1983) con l'acutissimo grido di una bambina di undici anni registrato nella hall della stazione di Los Angeles, un urlo modificato in modo da produrre sette note armoniche. Un video rappresentativo del nostro legame con lo spirituale, l'industria e l'urbanizzazione.

Il nesso tra cultura orientale e occidentale è, inoltre, ben rappresentato dal video *Hatsu-Yume (First Dream)* (1981), non a caso dedicato al maestro buddhista zen Daien Tanaka. Nel 1980, Bill Viola e Kira Perov si trasferiscono in Giappone per diciotto mesi per un programma di scambio di artisti del governo, e Viola trascorre due mesi presso la Sony Corporation ad Atsugi. Mentre studiano in uno dei laboratori più tecnologicamente avanzati al mondo, fanno esperienza della cultura orientale grazie alle lezioni di Tanaka. Il risultato è *Hatsu-Yume*, un video che, come afferma Barbara London, "is a reflection upon the complexity of nature, representing both its glorious bounty and its terrifying power"¹⁷. La natura è ancora protagonista nell'intreccio fra vita e morte rappresentata dai due video a cavallo fra gli anni ottanta e novanta, *Angel's Gate* (1989) e *The Passing* (1991). Due video che, come vedremo, rappresenteranno la fine di un percorso.

Tecnologia e rivelazione

Prima di addentrarci nel Bill Viola degli anni novanta, occorre fare una piccola digressione sul rapporto che ha instaurato con i dispositivi tecnologici. La questione della tecnologia è, infatti, di fondamentale importanza non solo per capire la poetica di Bill Viola, ma per comprendere tutte quelle forme artistiche che impiegano media complessi, solitamente denominate con gli appellativi di videoarte, media art, new media e così via. Quando si parla di relazione tra arte e tecnologia si entra in un livello ulteriore di complessità determinato dalle strutture di base dei media utilizzati dagli artisti. Come afferma Oliver Grau, "Attraverso il suo potenziale espressivo, tecnicamente superiore ai



Hatsu-Yume (First Dream), 1981
Per / For Daien Tanaka
Videotape, colore, audio stereo
Videotape, color, stereo sound
56'00"



Angel's Gate, 1989
Videotape, colore, audio stereo
Videotape, color, stereo sound
4'48"

The Passing, 1991
In memoria di / In memory of Wynne Lee Viola
Videotape, bianco e nero, audio monofonico
Videotape, black and white, mono sound
54'22"



Of course, we are not talking about an “aesthetic” superiority, about works being more or less beautiful than those made with traditional techniques; rather, we want to highlight the theoretical and conceptual shift opened up by the use of media in art. When it comes to video art, or media art, new media art, etc., knowledge of the medium becomes a key element in understanding artists’ work. Moreover, experimentation with and about mediums is never an end in itself but is always also a reflection on the big issues of our time. Art in relation to technology is, therefore, “that form of art that uses the technologies that radically change our societies.”¹⁹

It is therefore impossible for Bill Viola to separate the media he uses to make his works from a reflection on the social and expressive potential of the media itself. As Viola himself states, “Today, cultures, races, classes, ideologies, theologies, and worldviews are being thrust up against each other with unprecedented frequency and magnitude. At the focal point of this is the medium I work with: electronic information moving at the speed of light—the images, sounds, and texts of digital technology, or, more precisely, communication technology.”²⁰

And it is precisely from this perspective that one must begin a reflection on the absolutely unique way in which Bill Viola approached video technology. A reflection that interweaves the purely materialist question, technology as an object in itself, with a reflection of the deeper sensitive stages of man and the evolutionary possibilities between man and machine. While this is already evident in the content of his works, as already seen in this text, what we want to emphasize here is the fact that Viola makes his approach to technology a real “media theory.” Many interviews and written texts exude this approach, deep thoughts from a person with a great capacity to reflect on his own work. “These technologies are being modeled not on the material world of the stones and trees and physical objects—all of the stuff that traditionally has constituted our creative visions. No, the templates of our electronic and digital technologies come from the functioning of our inner selves—the electrical impulses in our brain and central nervous system, the visual receptors in our eyes, the sound-sensitive membranes in our ears, the vibrations of our vocal cords, and, most intimately, our desires, feelings, visions, and our need to touch each other, no matter where we are. And this is very, very powerful. It gives these electronic media tools a very special place and relation to our personal lives, and possibly to our future evolution.”²¹ There is a solid and direct relationship between the technology we use and our inner self, even to the point of thinking about a real new evolution.²²

These reflections are applicable to his work. If we now look at the way Viola uses video technology, we realize that, not surprisingly, his works are based on a haptic sense, something tactile, touching the viewer’s body, beyond just the visual apparatus. It seems as if Viola wants to reach those inner states of man through technology, reconnecting the emotional and sensitive part with the material part. As though the technology, through the artist’s work, might find a new relationship with us and our bodies, a “special place and relationship with our personal lives, and possibilities for our future evolution.”

The point is that works such as *The Greeting*, which launched another period in the artist’s life, as we shall see, “can infinitely enhance the haptic, therefore synesthetic effect of vision.”²³ And it is no coincidence that the quote just given is connected to *The Greeting* with the work that began Viola’s so-called “second period,” when installation and a tactile approach were increasingly present.

tradizionali media artistici dei secoli precedenti – come pittura e scultura – la media art ha conquistato un ruolo chiave nella riflessione sulle nostre società dell’informazione”¹⁸.

Non si tratta, ovviamente, di una superiorità “estetica”, di opere più o meno belle di quelle realizzate con tecniche tradizionali, piuttosto si vuole evidenziare lo spostamento teorico e concettuale aperto dall’utilizzo dei media in arte. Quando invece si parla di videoarte, o di media art, new media art eccetera, la conoscenza del medium diventa un elemento fondamentale per comprendere il lavoro degli artisti. Inoltre, la sperimentazione con e sui medium non è mai fine a se stessa, ma è sempre anche una riflessione sulle grandi questioni del nostro tempo. L’arte in relazione alla tecnologia è, dunque, “quella forma d’arte che usa le tecnologie che cambiano radicalmente le nostre società”¹⁹.

Così per Bill Viola è impossibile separare lo strumento che egli usa per realizzare le sue opere da una riflessione sulle potenzialità sociali ed espressive dello strumento stesso. A questo proposito afferma, “Today, cultures, races, classes, ideologies, theologies, and worldviews are being thrust up against each other with unprecedented frequency and magnitude. At the focal point of this is the medium I work with: electronic information moving at the speed of light – the images, sounds, and texts of digital technology, or, more precisely, communication technology”²⁰.

Ed è proprio da questa prospettiva che bisogna iniziare una riflessione sul modo, assolutamente unico, con cui Bill Viola ha approcciato la tecnologia video. Una riflessione che intreccia la questione puramente materialista, la tecnologia come oggetto in sé, con una sugli stadi sensibili più profondi dell’uomo e sulle possibilità evolutive fra uomo e macchina. Se questo è già evidente nei contenuti delle sue opere, come già visto in questo testo, ciò che vogliamo sottolineare qui è il fatto che Viola fa del suo approccio con la tecnologia una vera e propria, potremmo dire, “teoria dei media”. Questo approccio trasuda da molte interviste e testi scritti, pensieri profondi da parte di una persona con delle sviluppate capacità di riflessione sul proprio operato, “These technologies are being modeled not on the material world of the stones and trees and physical objects – all of the stuff that traditionally has constituted our creative visions. No, the templates of our electronic and digital technologies come from the functioning of our inner selves – the electrical impulses in our brain and central nervous system, the visual receptors in our eyes, the sound-sensitive membranes in our ears, the vibrations of our vocal cords, and, most intimately, our desires, feelings, visions, and our need to touch each other, no matter where we are. And this is very, very powerful. It gives these electronic media tools a very special place and relation to our personal lives, and possibly to our future evolution”²¹. C’è dunque un rapporto concreto e diretto fra la tecnologia che usiamo e il nostro io interiore, fino a pensare a una vera e propria nuova evoluzione²².

Queste riflessioni sono applicabili al suo lavoro. Se guardiamo ora al modo con cui Viola utilizza la tecnologia video, ci rendiamo conto che, non a caso, le sue opere sono basate su un senso aptico, un qualcosa di tattile, che tocca il corpo dello spettatore, oltre il solo apparato visivo. È come se Viola volesse raggiungere quegli stati interiori dell’uomo attraverso la tecnologia, ricollegando la parte emotiva e sensibile con quella materiale. Come se la tecnologia, attraverso il lavoro dell’artista, potesse trovare una nuova relazione con noi e i nostri corpi, un “posto speciale e una relazione con le nostre vite personali, e possibilità per la nostra evoluzione futura”.

The Turning Point of the 1990s

At the end of the 1980s, in fact, Viola went through a huge creative crisis that metaphorically began in the American desert. He had gone there to push his thinking further in search of a “netherworld of the image.” “The result was that I was overwhelmed and blocked by images. My creativity was paralyzed by it for many years; I was trying to continue working, but I couldn't finish the work on the desert.”²⁴ This personal crisis resulted in a new path. He was not breaking away from the previous one, but rather continuing it, reimagining it and pursuing it in different ways.

It was here that Viola slowly began to think about a new composition of the image through the construction of real, almost cinematic scenes, inspired by the Western historical artistic tradition. We mean cinematic in the true sense of the word: settings, actors, sets, lighting design, photography, actual direction, then. Hence the famous and seminal *The Greeting* (1995), exhibited here, and inspired by Pontormo's *Visitation* (c. 1528–9). Two women talking as in the original painting, interrupted by a third woman who enters the scene hugging them and greeting them. All of this is realized with slow movements within a setting that recalls that of Pontormo's painting, but which the artist himself calls “industrial.”

The Greeting is another example of the constant connection between images, viewers and the place where the work is placed: video as a sensory, emotional, tactile experience. For Viola, the place where the work is placed, the architectural space with which it can establish a dialogue, is crucial: an “object” that takes on its identity based on the context in which it is located. From the beginning, the work becomes the structure that welcomes the viewer, like in *Il Vapore* (1975) or the important *Room for St. John of the Cross* (1983), until the most recent work as well represented in this exhibition with the pieces such as *Ocean Without a Shore* (2007). Video stimulates emotional and sensory layers, placing the viewer in that thin line between inner and outer space, so that it becomes “not problems to be solved, but rather arenas to be inhabited, to be encountered through Being.”²⁵ And perhaps it is this architectural approach in Viola's artistic work, this conception to live *for* the world rather than being *in* a world that is the most important teaching of the Italian Renaissance.

As the artist himself states, “The relation between the image and architecture (as in Renaissance art), the structuralism of sacred art (Oriental, Early Christian, and Tribal art, with their mandalas, diagrams, icons, and other symbolic representations, including song, dance, poetry), and artificial memory systems (the first recording technologies from the time of the Greeks through the Middle Ages), are all areas that require further investigation.”²⁶

What comes to mind is *The Veiling* (1995), exhibited here, a perfect example of the peculiar concept of architecture and living proposed by the artist. The work was produced as one of five installations for the American Pavilion at the 1995 Venice Biennale, and consists of a series of transparent veils hung from the ceiling on which we find two projected images, on one side a man walking and on the other side a woman doing the same, both in a dense forest. The two images come into focus on two of the inner veils. We can make them out as the image moves through the translucent scrims. Sometimes they are more defined and other times less so. The slight movement of the veils gently moves the images. The architectural space becomes a space of memory that the viewer is called to move within, to inhabit.

Il punto è che opere quali *The Greeting* “can infinitely enhance the haptic, therefore synesthetic effect of vision”²³. E non è un caso che la citazione appena proposta sia connessa proprio con *The Greeting* che aprirà il cosiddetto “secondo periodo” di Viola, in cui l'approccio installativo e tattile sarà sempre più presente.

La svolta degli anni novanta

Alla fine degli anni ottanta, infatti, vive un grande periodo di crisi creativa, metaforicamente iniziata nel deserto americano, nel quale era andato per spingere oltre la sua riflessione alla ricerca di un “aldilà dell'immagine”: “Il risultato è stato il fatto che io ero sopraffatto e bloccato dalle immagini. La mia creatività ne è stata paralizzata per molti anni; cercavo di continuare a lavorare, ma non riuscivo a finire l'opera sul deserto”²⁴. Una crisi personale che sfocia in un nuovo percorso che non si stacca da quello precedente, ma lo continua, lo rielabora e lo prosegue su altri binari.

È qui che Viola piano piano inizia a pensare a una nuova composizione dell'immagine attraverso la costruzione di vere e proprie scene, quasi cinematografiche, ispirate alla tradizione storico-artistica occidentale. Cinematografico, abbiamo detto, nel vero senso della parola: ambientazioni, attori, set, disposizione delle luci, fotografia, una vera e propria regia, quindi. Da qui il famoso e fondamentale *The Greeting* (1995), in mostra, ispirato alla *Visitazione* del Pontormo (1528-29 ca.). Due donne che parlano come nel dipinto originale, interrotte da una terza donna che entra nella scena abbracciando e salutando. Il tutto con movimenti lenti all'interno di un'ambientazione che richiama quella del dipinto del Pontormo, ma che lo stesso artista definisce “industriale”.

The Greeting è un altro esempio della connessione costante tra immagini, spettatori e il luogo in cui l'opera è collocata: il video come esperienza sensoriale, emozionale, tattile. Per Viola è determinante il luogo in cui si installa l'opera, lo spazio architettonico con cui può dialogare: un “oggetto” che assume la sua identità in base al contesto in cui si trova. Dall'inizio essa diventa la struttura che accoglie lo spettatore, come in *Il Vapore* (1975) o nell'importante *Room for St. John of the Cross* (1983), fino all'opera più recente ben rappresentata in questa mostra, *Ocean Without a Shore* (2007). Il video stimola strati emotivi e sensoriali, collocando lo spettatore in quella linea sottile tra spazio interno ed esterno, in modo che diventi “not problems to be solved, but rather arenas to be inhabited, to be encountered through Being”²⁵. Ed è forse proprio questo atteggiamento architettonico dell'operato artistico di Viola, questa concezione di abitare *per* il mondo piuttosto che stare *in* un mondo, il più importante insegnamento del Rinascimento italiano.

Come afferma l'artista stesso: “La relazione tra l'immagine e l'architettura (come nell'arte del Rinascimento), lo strutturalismo dell'arte sacra (orientale, primitiva, cristiana e tribale, vale a dire i mandala, i diagrammi, le icone e altre rappresentazioni simboliche, compresi il canto, la danza e la poesia) e i sistemi di memoria artificiale (le prime tecniche di registrazione dal tempo dei greci al Medioevo) sono territori che richiedono una ulteriore investigazione”²⁶.

Pensiamo a *The Veiling* (1995), qui esposto, un perfetto esempio del peculiare concetto di architettura e di abitare proposto dall'artista. Prodotta come una delle cinque installazioni del Padiglione Americano della Biennale di Venezia del 1995, l'opera è composta da una serie di veli trasparenti che pendono dal soffitto, attraverso

Il Vapore, 1975

Installazione audio-video

Video/sound installation

Videotape in bianco e nero, preregistrazione mixata a riprese in diretta su monitor collocato in una nicchia; canale sonoro amplificato; tatami su pedana; pentolone di metallo contenente acqua e foglie di eucalipto in ebollizione; fornello acceso

Black-and-white videotape playback mixed with live camera on monitor in alcove; one channel of amplified sound; woven mat on platform; large metal pot of eucalyptus leaves boiling in water; live flame heating system

Dimensioni ambientali / Room dimensions:

3.7 × 4.9 × 6.1 m



Room for St. John of the Cross, 1983

Installazione audio-video

Video/sound installation

In un'ampia stanza buia, un cubo nero con finestra, interno illuminato con a terra muschio di torba, un tavolino di legno, un bicchiere con acqua, una brocca di metallo con acqua; video a colori su monitor di 3,7 pollici; canale audio monofonico; proiezione video in bianco e nero su schermo a parete; suono stereo amplificato
In a large dark room, a black cubicle with window, the illuminated interior containing peat moss on the floor, a wooden table, glass with water, metal pitcher with water; color video image on 3.7-in. monitor; one channel mono sound; black-and-white video projection on wall screen; amplified stereo sound

Dimensioni dell'immagine proiettata

Projected image size: 260 x 370 cm

Dimensioni ambientali / Room dimensions:

4.3 x 7.3 x 9.1 m

Esecuzione ininterrotta

Continuously running



The exhibition follows Bill Viola's new journey, moving towards an architectural presence of the work that reverses into a sensory involvement of the viewer aimed at the representation of an "architecture of emotions." This is what we see in *The Quintet of the Silent* (2000), in which five actors, in a composition reminiscent of a Renaissance painting, move from an expressionless phase to an extremely emotional one until they are placated, leaving the men exhausted. The anonymous background further accentuates the strong emotional involvement without visual infiltration of the outside world. The viewer is drawn into a logic of emotions, a pre-rational mental stage. This logic of emotions is also clearly visible in *Four Hands* (2001), here expressed through the different emotional states with hand gestures of a young boy, a middle-aged woman and a man, and an elderly woman.

The pictorial dimension of Viola's work has been well described by Salvatore Settis. "Perhaps the most important, the most imaginative video artist active today, Bill Viola, is—I believe—for all intents and purposes a 'painter'; he has dealt with and deals with art (with tradition), and in his works he engages with the viewer in a dialogue that implies reference to formats, themes, compositional forms, gestures, movements and expressive or narrative devices that have firm and remote roots in the history of painting that has preceded him (us)."²⁷ For Settis, this relationship is clearly visible in the work *Catherine's Room* (2001), exhibited here, inspired by Andrea di Bartolo's *Life of St. Catherine of Siena* (c. 1393–4). Five screens are placed side by side in the work and show different moments of the day: morning, afternoon, sunset, evening and night. Each scene shows the female protagonist involved in a different task, from yoga exercises in the morning to lighting candles in the evening and finally going to bed. In each scene, the tree outside the window is shown in different stages of its annual cycle, placing the woman's routine in the larger context of nature's cycles. Settis is quick to clarify that although the work has often been referred to as a polyptych, it should be defined as a "pedrella," a series of images placed horizontally under the altar, representing its narrative compendium. The work here loses that aura of worship in favor of a sacralization of the everyday, "The narrative of the actions of a woman, caught in the intimacy of a solitary life, involves a certain degree of sacralization of the everyday, as suggested by the implicit but strong reference to the format of the *predella* and the religious and narrative tradition it implies."²⁸

From here on, Bill Viola's work became increasingly identified by this style where the formalization of emotion played a crucial part. A style too often blocked within a purely Western, and particularly Italian, art-historical interpretation, without taking into account the inspiration and interweaving with the history of Eastern art, as demonstrated by his constant quotations from scholarly texts by the likes of Ananda Kentish Coomaraswamy or Chuang Tzu.

We see this in *Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)* (2005), which uses the theme of water as a natural element symbolizing birth and rebirth for Western culture, and purification in Japanese culture. This work could be explained with a quote dear to Viola, in the words of Dōgen Zenji from 1233 AD, "the light of the moon covers the earth, yet it can be contained in one bowl of water." *Fire Woman* (2005) also has the theme of natural elements, in this case fire.

Natural elements return in force in the videos dedicated to martyrs, *Martyrs Earth, Air, Fire, Water* (2014). Here, Earth, Air, Fire and Water are represented by four different

i quali si intravedono due immagini proiettate, da una parte un uomo e dall'altra una donna che camminano, entrambi in una fitta foresta. Le due immagini vengono messe a fuoco su due dei veli interni. Possiamo distinguerle mentre si muovono attraverso le tele traslucide. A volte sono più definite e altre volte meno. Il lieve movimento dei veli muove dolcemente le immagini. Lo spazio architettonico si fa spazio della memoria all'interno del quale lo spettatore è chiamato a muoversi, ad abitare.

La mostra segue questo nuovo percorso di Bill Viola verso una presenza architettonica dell'opera che si ribalta in un coinvolgimento sensoriale dello spettatore volto alla rappresentazione di una "architettura delle emozioni". È ciò che vediamo in *The Quintet of the Silent* (2000), in cui cinque attori, in una composizione che ricorda un dipinto rinascimentale, passano da uno stadio inespressivo a uno estremamente emotivo fino a placarsi lasciando gli uomini esausti. Lo sfondo anonimo accentua ancora di più il forte coinvolgimento emotivo senza infiltrazioni visive del mondo esterno. Lo spettatore è trascinato dentro una logica delle emozioni, uno stadio mentale pre-razionale. La logica delle emozioni è ben visibile anche in *Four Hands* (2001), qui espressa attraverso i diversi stati emotivi con alcuni gesti delle mani di un giovane ragazzo, di una donna di mezza età e di un uomo, e di una donna più anziana.

La dimensione pittorica del lavoro di Viola è stata ben descritta da Salvatore Settis, "Quello che è forse il più importante, il più immaginativo videoartista oggi attivo, Bill Viola, è – io credo – a ogni effetto un 'pittore'; ha fatto e fa i conti con l'arte (con la tradizione), e nelle sue opere intavola con l'osservatore un dialogo che presuppone il riferimento a formati, temi, forme compositive, gestualità, movimenti e artifici espressivi o narrativi che hanno radici salde e remote nella storia pittorica che lo ha (che ci ha) preceduto"²⁷. Questa relazione è per Settis ben visibile proprio nel lavoro *Catherine's Room* (2001), qui esposto, ispirato alla *Vita di santa Caterina da Siena* di Andrea di Bartolo (1393-94 ca.). Nell'opera cinque schermi posti uno accanto all'altro mostrano diversi momenti della giornata: mattina, pomeriggio, tramonto, sera e notte. Ogni scena raffigura la protagonista femminile in un compito diverso, dagli esercizi di yoga al mattino fino all'accensione delle candele la sera e all'andare a letto. In ogni scena, l'albero fuori dalla finestra presenta diverse fasi del suo ciclo annuale, inserendo la routine della donna nel contesto più ampio dei cicli della natura. Settis chiarisce subito che, nonostante si sia spesso parlato di polittico, il lavoro deve, piuttosto, essere definito come una "predella", una serie di immagini poste orizzontalmente sotto l'altare che avevano il compito di essere il suo compendio narrativo. L'opera qui perde quell'aura di culto a favore di una sacralizzazione del quotidiano: "Il racconto delle azioni di una donna, colta nell'intimità di una vita solitaria, comporta un certo grado di sacralizzazione del quotidiano, come suggerisce il riferimento implicito ma forte al formato della predella e alla tradizione religiosa e narrativa che esso implica"²⁸.

Da qui in poi il lavoro di Bill Viola verrà sempre più identificato da questo stile in cui una parte determinante prenderà la formalizzazione dell'emozione. Uno stile troppo spesso bloccato all'interno di una interpretazione puramente storico-artistica occidentale, in particolare italiana, senza tenere conto, invece, dell'ispirazione e degli intrecci con la storia dell'arte orientale, evidenziata dalle sue continue citazioni dei testi di studiosi quali Ananda Kentish Coomaraswamy o Chuang Tzu.

Lo vediamo questo in *Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)* (2005), che riprende il tema dell'acqua come elemento naturale simbolo di

motionless people who are gradually disturbed and finally overpowered by the natural element of reference. A transfiguration “in which both the substance and essence of an entity is reconfigured.”²⁹ Martyr comes from the Greek, meaning “witness.” For the artist these people are witnesses of fundamental values of our culture, such as action, courage, perseverance, endurance and sacrifice.

Similarly, *Ocean Without a Shore* (2007) repropose the motif of water in yet another new way, for there are many kinds of water, violent or welcoming, hard or soft. Water, in this case, in Paolo Fabbri's interpretation, “does not gush, but it rains, it roars: it is a syntactic figure of the celestial Destinant, implicit, the sign zero of which the character finds himself to be the recipient. The downpour flows suddenly from the sky as a revealer of a coming and a future coming.”³⁰

From the 2000s, Viola's work became increasingly oriented toward performance. The actor's body became fundamental, “the centrality of the body, in Bill Viola's production, is declined in multiple aspects: presence in image of the face (image-affection); sensory and emotional investment of the spectator; a disarray of the everyday restored by the imperturbability of Nature. [...] Expectation, despair, imperturbability, mystery, decline the attitudes of the body that have installed themselves in place of entanglement and action, yet absorbing time, sound, light and shadow, exploring new postures both gestural and visual.”³¹

The Raft (2004) is an example of. With a fixed frame and slowed-down images, the video depicts the fall and endurance of a group of nineteen people in modern-day clothing as they are hit by a violent jet of water. Or *Emergence*, commissioned by the Getty Museum and part of the Passions series, where two women keep vigil at the side of a well; slowly the head and then the body of a very pale man emerges from it, until he stands upright, and is caught by the women as he collapses. The video was inspired by Masolino da Panicale's *Pietà* from the Museo della Collegiata di Sant'Andrea in Empoli, with references to Raphael's Baglioni Altarpiece, Michelangelo's Rondanini Pietà, and Jacques-Louis David's *Death of Marat*. There is much more to write about the artist's work and how he ventured into uncharted territory, such as with the video game *The Night Journey* (2007–18, not on display in the exhibition), which activates a direct relationship with the viewer.

The works mentioned so far are organized in a unique exhibition itinerary, made possible by the distinctive quality of an absolutely special place: the Palazzo Reale in Milan. Bill Viola's work engages in a dialogue with the space, re-interpreting it, and re-proposing it from a new perspective. Just as here the artist's videos are reread and reinterpreted by the spatial dimension they take up. We could define this as a game of reconstructed pasts and anticipated futures, of contracted temporalities, thanks to Viola's special work already thought of as a work within the image (the video itself) but also external (the video as a hybrid medium as an opening to dialogue with the space in which it is installed). As we previously mentioned, Viola's work is always site-specific, as a potential integration into conventional and unconventional art settings.

We immerse ourselves in the beautiful rooms accompanied by the visual flow of Bill Viola's works: in video as in art, as well as in art as in life, walking that thin line that divides opposites. “Buddha said: ‘all life is change.’ It means that things change all the time. [...] My interpretation of Buddha's words is: ‘all life is a moving image.’ This is what we are. This is why I love videos, because they are like life: constantly moving images.”³²

nascita e di rinascita, per la cultura occidentale, e di purificazione nella cultura giapponese. Un lavoro che si potrebbe spiegare con le parole di Dōgen Zenji del 1233 d.C. – una citazione cara a Viola – secondo cui “la luce della luna copre la terra, eppure si può contenere in una sola scodella d'acqua”. Anche *Fire Woman* (2005) riprende il tema degli elementi naturali, in questo caso il fuoco.

Gli elementi naturali tornano prepotentemente nei video dedicati ai martiri *Martyrs Earth, Air, Fire, Water* (2014). Terra, Aria, Fuoco e Acqua sono qui rappresentati da quattro diverse persone immobili che gradualmente vengono disturbate e infine sovrastate dall'elemento naturale di riferimento. Una trasfigurazione “in cui sia la sostanza che l'essenza di una entità è riconfigurata”²⁹. Martire viene dal greco e vuol dire “testimone”, per l'artista queste persone sono testimoni di valori fondamentali della nostra cultura, quali azione, coraggio, perseveranza, resistenza e sacrificio.

Così anche *Ocean Without a Shore* (2007) riprende il motivo dell'acqua in un modo ancora nuovo, perché ci sono molti tipi di acqua, violenta o accogliente, dura o morbida. L'acqua, in questo caso, nell'interpretazione di Paolo Fabbri, “non sgorga, ma piove, scroscia: è una figura sintattica di Destinante celeste, implicito, segno zero di cui il personaggio si trova a essere destinatario. Lo scroscio scorre improvviso dal cielo come rivelatore di un venire e di un avvenire”³⁰.

Dal 2000, il lavoro di Viola si sviluppa sempre più all'interno di una dimensione performativa, in cui il corpo dell'attore diventa fondamentale, “la centralità del corpo, nella produzione di Bill Viola, si declina in molteplici aspetti: presenza in immagine del volto (immagine-affezione); investimento sensoriale ed emotivo dello spettatore; uno scompiglio del quotidiano risanato dall'imperturbabilità della Natura. [...] Attesa, disperazione, imperturbabilità, mistero declinano gli atteggiamenti del corpo che si sono installati in luogo dell'intreccio e dell'azione, assorbendo però il tempo, il suono, la luce e l'ombra, esplorando nuove posture sia gestuali che visuali”³¹.

Ne è un esempio *The Raft* (2004), un video che rappresenta, con un'inquadratura fissa e immagini rallentate, la caduta e la resistenza di un gruppo di diciannove persone in abiti dei nostri giorni mentre vengono investite da un violento getto d'acqua. O *Emergence*, commissionata dal Getty Museum e parte della serie Passions, in cui due donne vegliano ai lati di un pozzo, dal quale piano piano emerge la testa e poi il corpo di un uomo molto pallido, finché non si alza in piedi e viene afferrato dalle donne mentre sta crollando. Il video si ispira al *Cristo in pietà* di Masolino da Panicale del Museo della Collegiata di Sant'Andrea di Empoli, con rimandi anche alla Pala Baglioni di Raffaello, alla Pietà Rondanini di Michelangelo, e alla *Morte di Marat* di Jacques-Louis David. Ci sarebbe molto altro da scrivere sul lavoro dell'artista e su come si sia avventurato in territori poco battuti, pensiamo al videogioco *The Night Journey* (2007-18), non esposto nella mostra, che attiva un rapporto diretto con lo spettatore.

I lavori sin qui menzionati si dispiegano in un percorso espositivo unico, unicità resa possibile dalla particolarità di un luogo assolutamente speciale: Palazzo Reale a Milano. Il lavoro di Bill Viola apre, dunque, un dialogo con lo spazio, rileggendolo e riproponendolo da una prospettiva nuova. Così come gli stessi video dell'artista vengono qui riletti e reinterpretati dalla dimensione spaziale che questi prendono. Un gioco questo che potremmo definire di passati ricostruiti e futuri anticipati, di temporalità contratte, grazie al lavoro particolare di Viola già pensato come un lavoro all'interno dell'immagine (il video in sé), ma anche esterno (il video come medium ibrido, come apertura al dialogo con lo

pp. 52–53
Bill Viola e/and USC Game Innovation Lab
The Night Journey, 2007–18
Videogioco / Video game



1. Claudio Zambianchi states that "artists of the next generation on both sides of the Atlantic were already beginning to change things dramatically by the first half of the 1950s," in Id., *Arte contemporanea: dall'Espressionismo astratto alla Pop Art*, Rome: Carrocci editore, 2011, p. 10.

2. Alessandro Del Puppo, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Turin: Einaudi, 2013, p. 3.

3. Chris Meigh-Andrews, *A History of Video Art*, London: Bloomsbury Academic, 2013, p. 3.

4. Lewis Hyde, *The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World*, New York: Random House-Vintage Books, 1983, p. 44.

5. Marco Maria Gazzano, "Sulla linea dell'avanguardia: la 'Videoarte' nelle storie del cinema," in Id., *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema*, Rome: Bulzoni Editore, 1999, p. 285.

6. Bill Viola, "Apprendere la tecnologia degli esseri umani," in *Bill Viola. Testi e conversazioni 1976-2014*, edited by Valentina Valentini, Teramo: Sciami edizioni, 2020, p. 185.

7. *Ibid.*

8. "Art in the End of the Millennium. Interview with Bill Viola by Virginia Rutledge," in *Zero Visibility: Of The Reverse Order*, edited by Valentina Valentini, Ljubljana: Maska, 2003, p. 78. It should be noted that Viola was also the technician at the Everson Museum in Syracuse in which David Ross was director, and was therefore able to work with many artists, including Nam June Paik.

9. Bill Viola, "Apprendere la tecnologia degli esseri umani," in *Bill Viola. Testi e conversazioni 1976-2014*, cit., p. 185.

10. Raymond Bellour, Bill Viola, "An Interview with Bill Viola," in *October*, Cambridge (MA): The MIT Press, vol. 34 (Autumn, 1985), p. 94.

11. "If the Sixties and Seventies were when an electronic audiovisual language was established, for the majority of video artists who crossed this phase, or for those born immediately afterwards, something changed at the dawn of the Eighties: the need to use this language to develop themes that were not exclusively relegated to the metalinguistic topic par excellence, in other words television and its imagery, or the discovery of technology" (Alessandro Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Turin: Kaplan, 2014, p. 111).

12. William D. Judson, "Bill Viola: Allegories in subject perception," in *Art Journal*, vol. 54, no. 4, "Video Art" (Winter, 1995), p. 30.

13. Jeff Alden, William Gangi, Frederick Keesler, Larry Levine, Christopher Dinneen, David MacDermott, and Bob Edgar.

14. "The Porcupine and the Car," in Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*, edited by Robert Violette, in collaboration with the author, Cambridge (MA): The MIT Press, 1995, p. 72. Published first in "Image Forum" (Tokyo), vol. 2, no. 3 (January 1981), p. 48.

15. Marco Maria Gazzano, "Sulla linea dell'avanguardia: la 'Videoarte' nelle storie del cinema," cit. p. 190.

16. Bill Viola, Friedemann Malsch, Otto Neumaier, Alexander Pühringer, "Putting the Whole Back Together: In Conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer, 1992," in *Bill Viola*, exhibition catalogue (Salzburg, Salzburger Kunstverein), edited by Alexander Pühringer, Klagenfurt: Verlag Ritter, 1994, p. 113.

17. Barbara London, *Video/Art: The First Fifty Years*, London: Phaidon, 2021, p. 106.

18. Oliver Grau, "Our Digital Culture Threatened by Loss," in *The World Financial Review* (2014), p. 40.

19. *Ibid.*

20. Bill Viola, *Presence and Absence: Vision and the Invisible in the Media Age*, The Tanner Lectures on Human Values, delivered at The University of Utah, March 7, 2007, p. 7.

21. *Ibid.*

22. To achieve this level of theoretical depth, Bill Viola draws inspiration, as we have seen, from Eastern philosophies, in particular the thirteenth-century Persian sage Rumi. "New organs of perception come into being as a result of necessity. Therefore, we should increase our necessity so that we may increase our perception," quoted by Bill Viola, "Video as Art," in *Journal of Film and Video*, vol. 36, no. 1, "Film and Video Aesthetics" (Winter 1984), p. 41.

23. László Tarnay, "Learning and Re-Learning Haptic Visuality," in *The Cinema of Sensations*, edited by Ágnes Pató, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 47.

24. "A Conversation: Hans Belting and Bill Viola," in Bill Viola, *The Passions*, Los Angeles: Getty Publications, Paul Getty Trust, June 28, 2002, p. 197.

25. Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*, edited by Robert Violette, Cambridge (MA): The MIT Press, 1995, p. 273.

26. "Will There Be Condominium in Data Space?," in *Video 80 Magazine*, n. 5 (Fall 1982), pp. 36-41.

27. Salvatore Settis, "Bill Viola: Getting to Grips with Art" in *Bill Viola. Reflections*, exhibition catalogue (Varese, 12 May - 28 October 2012), edited by Anna Bernardini, Milan: Silvana Editoriale, 2012, p. 42.

28. *Ibid.*, p. 46.

29. Bill Viola, *The Transfiguration Series*, in exhibition catalogue at the Kukje Gallery, Seoul, Korea 2008, p. 57.

30. Paolo Fabbri, "Bill Viola: Ocean Without a Shore," in *L'archivio del senso*, Quaderni della biennale, Milan: Edizioni et al., no. 1, 2009, p. 31.

31. Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie teatri del secondo Novecento*, Milan: Bompiani, 2007, p. 146.

32. Cloe Piccoli, "Visionari. Incontro con Bill Viola," in *la Repubblica/Domenica*, Rome, 28 February 2010, p. 54.

spazio in cui è installato). Se vogliamo, come abbiamo detto, il lavoro di Viola è sempre site-specific, come potenziale integrazione in contesti convenzionali e non dell'arte.

Noi ci immergiamo nelle bellissime sale accompagnate dal flusso visivo dei lavori di Bill Viola: nel video come arte, così come nell'arte come vita, camminando su quella linea sottile che divide gli opposti, "Buddha ha detto: *all life is change*. Significa che le cose cambiano in continuazione. [...] La mia interpretazione delle parole di Buddha è: *all life is a moving image*. Questo è quello che siamo. Questo è il motivo per cui amo i video, perché sono come la vita: immagini in movimento continuo³².

1. Claudio Zambianchi afferma che "le cose cominciano a cambiare marcatamente già entro la prima metà degli anni cinquanta a opera di artisti della generazione successiva, su entrambi i lati dell'atlantico", in Id., *Arte contemporanea: dall'Espressionismo astratto alla Pop Art*, Carrocci editore, Roma 2011, p. 10.

2. Alessandro Del Puppo, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Einaudi, Torino 2013, p. 3.

3. Chris Meigh-Andrews, *A History of Video Art*, Bloomsbury Academic, London 2013, p. 3.

4. *Essere un artista nel mondo d'oggi. Conversazione di Bill Viola con Lewis Hyde*, in *Bill Viola. Testi e conversazioni 1976-2014*, cit., p. 185.

5. Marco Maria Gazzano, *Sulla linea dell'avanguardia: la "Videoarte" nelle storie del cinema*, in Id., *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema*, Bulzoni Editore, Roma 1999, p. 285.

6. Bill Viola, *Apprendere la tecnologia degli esseri umani*, in *Bill Viola. Testi e conversazioni 1976-2014*, cit., p. 185.

7. *Essere un artista nel mondo d'oggi. Conversazione di Bill Viola con Lewis Hyde*, in *Bill Viola. Testi e conversazioni 1976-2014*, cit., p. 185.

8. *Art in the End of the Millennium. Interview with Bill Viola by Virginia Rutledge*, in *Zero Visibility: Of The Reverse Order*, a cura di Valentina Valentini, Maska, Ljubljana 2003, p. 78. Ricordiamo che Viola è stato anche il tecnico presso l'Everson Museum di Syracuse negli anni in cui era direttore David Ross, potendo così lavorare con molti artisti, fra i quali Nam June Paik.

9. Bill Viola, *Apprendere la tecnologia degli esseri umani*, in *Bill Viola. Testi e conversazioni 1976-2014*, cit., p. 185.

10. Raymond Bellour, Bill Viola, *An Interview with Bill Viola*, in "October", The MIT Press, Cambridge (MA), vol. 34, autunno 1985, p. 94.

11. "Se negli anni Sessanta e Settanta rappresentano il periodo della formazione di un nuovo linguaggio audiovisivo elettronico, nella maggior parte dei videoartisti che hanno attraversato quella fase, o in quelli nati subito dopo, alle soglie degli anni Ottanta qualcosa cambia: nasce l'esigenza di usare questa grammatica per sviluppare dei temi che non siano esclusivamente l'argomento metalinguistico per eccellenza, ovvero la televisione e il suo immaginario, o la scoperta della tecnologia", in Alessandro Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Kaplan, Torino 2014, p. 111.

12. William D. Judson, *Bill Viola: Allegories in subject perception*, in "Art Journal", vol. 54, n. 4, Video Art, inverno 1995, p. 30.

13. Jeff Alden, William Gangi, Frederick Keesler, Larry Levine, Christopher Dinneen, David MacDermott e Bob Edgar.

14. Bill Viola, *L'istrice e l'automobile*, in *Bill Viola. Testi e conversazioni 1976-2014*, cit., p. 33.

15. Marco Maria Gazzano, *Sulla linea dell'avanguardia: la "Videoarte" nelle storie del cinema*, cit. p. 190.

16. *Rimettere insieme tutto. Conversazione con Bill Viola di Otto Neumaier e Alexander Pühringer*, in *Bill Viola. Testi e conversazioni 1976-2014*, cit., p. 167.

17. Barbara London, *Video/Art: The First Fifty Years*, Phaidon, London 2021, p. 106.

18. Oliver Grau, *Our Digital Culture Threatened by Loss*, in "The World Financial Review", 2014, p. 40.

19. *Ibid.*

20. Bill Viola, *Presence and Absence: Vision and the Invisible in the Media Age*, The Tanner Lectures on Human Values, The University of Utah, 7 marzo 2007, p. 7.

21. *Ibid.*

22. Per raggiungere questo livello di profondità teorica, Bill Viola si ispira come abbiamo visto alle filosofie orientali in particolare al saggio persiano Rumi del XIII secolo, "New organs of perception come into being as a result of necessity. Therefore, we should increase our necessity so that we may increase our perception", citato da Bill Viola in Id., *Video as Art*, in "Journal of Film and Video", vol. 36, n. 1, *Film and Video Aesthetics*, inverno 1984, p. 41.

23. László Tarnay, *Learning and Re-Learning Haptic Visuality*, in *The Cinema of Sensations*, a cura di Ágnes Pató, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2015, p. 47.

24. *A Conversation: Hans Belting and Bill Viola*, in Bill Viola, *The Passions*, Getty Publications, Paul Getty Trust, Los Angeles 28 giugno 2002, p. 197.

25. Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*, a cura di Robert Violette, The MIT Press, Cambridge (MA) 1995, p. 273.

26. Bill Viola, *Ci sarà un condominio nello spazio dati?*, in *Bill Viola. Testi e conversazioni 1976-2014*, cit., p. 57.

27. Salvatore Settis, *Bill Viola. I conti con l'arte*, in *Bill Viola. Reflections*, catalogo della mostra (Varese, 12 maggio - 28 ottobre 2012), a cura di Anna Bernardini, Silvana Editoriale, Milano, 2012, p. 4.

28. *Ivi*, p. 46.

29. Bill Viola, *The Transfiguration Series*, nel catalogo della mostra presso la Kukje Gallery, Seoul 2008, p. 57.

30. Paolo Fabbri, *Bill Viola. Ocean Without a Shore*, in *L'archivio del senso*, Quaderni della Biennale, n. 1, Edizioni et al., Milano 2009, p. 31.

31. Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie teatri del secondo Novecento*, Bompiani, Milano 2007, p. 146.

32. Cloe Piccoli, *Visionari. Incontro con Bill Viola*, in "La Repubblica/Domenica", Roma, 28 febbraio 2010, p. 54.

The Mortal Image and the Eternal Image

Valentina Valentini

In the essay "Video Black: The Mortality of the Image,"¹ Bill Viola retraces the journey of the image from the Middle Ages to present day. Here is a brief summary: according to the artist, as long as it was connected to a sacred and ritual dimension—for example Medieval or Islamic art—the image preserved a kind of timelessness and immortality, contrasting man with the divine. With the Renaissance perspective and Brunelleschi's camera obscura, the image became subject to a sort of banishment from Earthly Paradise and became mortal, because it was contained in the space and time of the *here and now*. The emphasis was placed on the act of seeing and the temporal dimension: "[...] 'if it's not there, if it's now, it's not then.' Images become 'frozen moments.' They become artifacts of the past. In securing a place on earth, they have accepted their own mortality."² They became historical and subjective, whereas before they were sacred, and therefore eternal, because the icon establishes a union with divinity on the part of both the beholder and the painter. According to Bill Viola, this was the fate of modern art until, with the advent of the new media, photography, cinema and video, the image was offered a new chance to regain the dimension of eternity, to open itself to interior reflection, to psychic spaces. It therefore went back to belonging to that deposit of images—a mental deposit—to which it no longer belonged since it had favoured the function of representing the world. Bill Viola argues that with the electronic device, images began to look less like the material objects represented and have a greater resemblance to the process of the mind. The electronic image is a living image, comparable to something fluid, dynamic, processual that exists even when the eye cannot distinguish it, as in the dark. Time has become the *raw material* of the art of the moving image, going beyond the domain of the conventional cinematic form and helping to remove the dominant compositional model of dramatic narrative (based on the Aristotelian theories of 400 B.C.). The artist hypothesises that this phenomenon, in art history, could potentially be as significant as the introduction of three-dimensional space in painting originally was.

This way of thinking about the image—from the eternal image to the mortal image, and back again—recalls—in the words of Lev Vygotsky, a favourite author of Bill Viola—a kind of animism—in tune with technological aesthetics—that is outside the sociological, mass-media, and semiological discourses on the image that are contemporary to the artist. The authors Bill Viola refers to when he speaks of images as living organisms pertain to literature, more Aldous Huxley than Marshall McLuhan. In *The Sound of One Line Scanning*,³ the artist argues that there is no such thing as a video image that is a still image and, unlike cinema which must give the idea of time flow, video is present time, parallel to the action. Moreover, the space that is made up of optical-sound images is a space that loads the electronic image with temporal and tactile properties. In the installation *Passage* (1987), the images (enlargements of nostrils, ears, body parts of children attending a birthday party), projected on walls that form a corridor that the visitor passes through, are so concrete that they seem elastic, malleable, monstrous in their plasticity. The qualities of tangibility, poignancy, flagrancy that they give off, achieved with the electronic device, resorting to slow motion, are such that the images remain impressed on the

L'immagine mortale e l'immagine eterna

Valentina Valentini

Nel saggio *Video nero. La mortalità dell'immagine* (1990-2020) Bill Viola racconta il viaggio che ha compiuto l'immagine dal Medioevo fino ai nostri giorni, da cui ricaviamo una breve sintesi: fino a quando è stata legata a una dimensione sacra e rituale – come nell'arte del Medioevo o in quella islamica – l'immagine ha conservato, secondo l'artista, una sorta di atemporalità e di immortalità, mettendo l'uomo in contatto con il divino. Con la prospettiva rinascimentale, con la camera oscura di Brunelleschi, l'immagine subisce una sorta di cacciata dal Paradiso terrestre e diviene mortale, perché circoscritta nello spazio e nel tempo del *qui e ora*. L'enfasi è posta sull'atto del vedere e sulla dimensione temporale: "[...] 'se è qui, non è lì; se è ora, non è allora' e le immagini diventano 'momenti congelati', manufatti del passato. Assicurandosi un posto sulla terra, esse hanno accettato la propria mortalità"², sono diventate storiche e soggettive, mentre prima erano sacre, e quindi eterne, in quanto l'icona stabilisce un'unione con la divinità sia per parte di chi la guarda sia per chi la dipinge. Questa sarebbe, secondo Bill Viola, la sorte dell'arte moderna fino a quando, con l'avvento dei nuovi media, della fotografia, del cinema e del video, non viene offerta all'immagine una nuova possibilità di riconquistare la dimensione dell'eternità, di aprirsi all'interiorità, agli spazi psichici; quindi, di ritornare ad appartenere a quel deposito di immagini – deposito mentale – cui non apparteneva più dal momento che aveva privilegiato la funzione di rappresentazione del mondo. Con il dispositivo elettronico, sostiene Bill Viola, le immagini hanno iniziato ad assomigliare meno agli oggetti materiali rappresentati e più al processo della mente. L'immagine elettronica è un'immagine viva, paragonabile a qualcosa di fluido, dinamico, processuale che esiste anche quando l'occhio non la distingue, come al buio. Il tempo è divenuto la *materia prima* dell'arte dell'immagine in movimento, spingendosi oltre il dominio della forma cinematografica convenzionale e contribuendo a rimuovere il modello compositivo dominante della narrazione drammatica (basata sulle teorie aristoteliche del 400 a.C.). Questo fenomeno, nella storia dell'arte, ipotizza l'artista, potrebbe essere potenzialmente altrettanto significativo di quanto sia stata, in origine, l'introduzione dello spazio tridimensionale in pittura.

Questo modo di pensare l'immagine – da quella eterna all'immagine mortale, e di ritorno – richiama – per dirla con Lev Vygotskij, un autore caro a Bill Viola – una sorta di animismo – in sintonia con l'estetica tecnologica – che esula da discorsi sociologici, mass-mediologici e semiologici sull'immagine coevi all'artista. Gli autori cui Bill Viola si riferisce quando parla di immagini come organismi viventi sono attinenti alla letteratura, più Aldous Huxley che non Marshall McLuhan. In *Il suono della scansione di una linea*³ l'artista sostiene che non esiste un'immagine video che sia *still image* e, a differenza del cinema che deve dare l'idea del *time flow*, il video è tempo presente, parallelo all'azione. Inoltre, lo spazio che si compone con le immagini ottiche-sonore è uno spazio che carica di proprietà temporali e tattili l'immagine elettronica. Nell'installazione *Passage* (1987) le immagini (ingrandimenti di narici, orecchie, parti del corpo di bambini che partecipano a una festa di compleanno), proiettate su pareti che formano un corridoio che il visitatore attraversa, sono così concrete da sembrare elastiche, malleabili, mostruose nella loro plasticità. Le qualità di concretezza, pregnanza, flagranza che sprigionano, ottenute con

mind. The images-colour-movement endlessly chase each other, with fade-outs, layered impressions, off-centre frames that tend toward disfigurement: buildings, streets, people crumble, compose and decompose, stratify, which is why they are not immediately obvious and require the viewer-visitor to contemplate (*cum templum*, stand in the sacred circle of the haruspice scanning the sky) and sharpen the eye. In *The Sleep of Reason* (1988), the flashes of different images that materialise on the three walls of the room last for a few seconds, are a sudden igniting that cannot be held back, like the residual flashes of a dream. So, in the video *The Reflecting Pool* (1977–9) one witnesses the imperceptible, visible events by scrutinising the surface of the water, its ripples, making it necessary to stand waiting for the image-event to appear. In the fifth sequence of *Going Forth By Day, First Light* (2002), the viewer is captivated and empathises with the gaze of the woman who is peering with fear and distress at something or someone appearing on the horizon.

The world that Bill Viola's works portray is not the waking daytime consciousness; it is a world that manifests itself intermittently and without logical and discursive continuity: sleeping-dreaming-dying, appearing and disappearing, sinking and emerging, rooted to the ground and rising, detaching from the earth, leaving (*The Voyage*, fourth episode of *Going Forth By Day*). In *The Deluge* (see the third episode of *Going Forth By Day*), along the facade of a house, a humanity framed in a moment skims past without a before and an after: the beggar with the "Help" sign, mothers holding their children's hands, business agents, funny-looking guys with piles of books in their arms, a girl with a mandarin tree, a young man handing out flyers: a contingent humanity with a suspended history. In *The Dreamers* (2013) the people portrayed are perhaps dreaming, lulled by the movement of the water that gives a dynamic quality to their faces, which, despite their closed eyes, seem to change expression. *The Veiling* (1995) gives a shape to the uncertainty of perception, the indiscernibility between that which is dreamt, imagined, and seen. In fact, the same image (face, tree, rock) breaks down and becomes unrecognisable as the distance between screen and projector increases. Between the real visible world, and the inner psychic, emotional, imaginary, intangible world, there is no fracture, no demarcation: the landscape in Bill Viola's works manifests itself as an identity between the inside and outside, as an inscription in nature (deserts, mountains, trees, roads, sounds) of the feeling of existence, which is marked by sudden misfortunes, expectations, transformations, separations. And the landscape is both the allegorical and real path that the various people, each with a burden in their hands, travel in *The Path* (the second episode of *Going Forth By Day*), as well as the frontispiece of the house that will suddenly be flooded by water (in which we find traces of the Renaissance fountain), and the ecstatic desert plain of the dreamt-seen-awaited-desired mirage of *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* (1979).

Bill Viola's works have the power to show the world in its simplest and most mysterious elements—the sea, the mountains, the desert, the streets of a city—and to give us a glimpse of the elemental and everyday phenomena of human life. In *Threshold* (1992), the breath of the sleepers envelops the sleeping room, where the visitor is admitted; but if the visitor does not allow himself to be enveloped by the dense sound texture created by the breaths, he will not be able to grasp the sequence of micro-events that the surveillance camera recorded during the hours and hours when the people filmed were genuinely sleeping. Here, too, the apparent stillness of the situation is animated by imperceptible sonic gestures, by unreflective movements that go unnoticed during a

il dispositivo elettronico, ricorrendo allo *slow motion*, fanno sì che le immagini si imprime nella mente. Sono immagini-colore-movimento che si rincorrono all'infinito, con dissolvenze, sovraimpressioni, disinquadrature tendenti alla defigurazione: edifici, strade, persone si sgretolano, si compongono e si scompongono, si stratificano, per questo non sono immediatamente evidenti e richiedono allo spettatore-visitatore di contemplare (*cum templum*, stare nel cerchio sacro dell'aruspice che scruta il cielo) e di aguzzare la vista. In *The Sleep of Reason* (1988) i bagliori di immagini diverse che si materializzano sulle tre pareti della stanza durano pochi secondi, sono un'accensione improvvisa che non si riesce a trattenere, come i flash residui di un sogno. Così nel video *The Reflecting Pool* (1977-79) si assiste agli impercettibili eventi visibili scrutando la superficie dell'acqua, le sue increspature, per cui bisogna mettersi in attesa che l'immagine-evento compaia. Nella quinta sequenza di *Going Forth By Day, First Light* (2002), il visitatore è captato e si immedesima nello sguardo della donna che sta scrutando con ansia e angoscia che appaia all'orizzonte qualcosa o qualcuno.

Il mondo che le opere di Bill Viola ritraggono non è quello della veglia, della coscienza diurna; è un mondo che si manifesta con intermittenze e senza continuità logica e discorsiva: dormire-sognare-morire, apparire e scomparire, affondare ed emergere, radicarsi al suolo e levitare, staccarsi dalla terra, partire (si veda *The Voyage*, quarto episodio di *Going Forth By Day*). In *The Deluge* (terzo episodio di *Going Forth By Day*), lungo la facciata di una casa, trascorre un'umanità inquadrata in un momento senza un prima e un poi: il mendicante con il cartello "Help", madri con i figli per mano, agenti d'affari, tipi buffi con pile di libri sulle braccia, una ragazza con un albero di mandarino, un giovane che distribuisce volantini: un'umanità contingente, con una storia sospesa. In *The Dreamers* (2013) le persone ritratte forse sognano, cullate dal movimento dell'acqua che imprime una dinamica ai loro volti, i quali, nonostante gli occhi chiusi, sembrano mutare espressione. *The Veiling* (1995) mette in forma l'incertezza della percezione, l'indiscernibilità fra sognato, immaginato e visto. Infatti, la stessa immagine (volto, albero, roccia) si scompone e diventa irriconoscibile man mano che la distanza fra schermo e proiettore aumenta. Fra mondo reale – visibile – e mondo interiore – psichico, emotivo, immaginario, impalpabile – non corre frattura, né demarcazione: il paesaggio nelle opere di Bill Viola si configura come identità fra interno ed esterno, come iscrizione nella natura (deserti, montagne, alberi, strade, suoni) del sentimento dell'esistenza, che è segnata da sventure improvvise, attese, trasformazioni, separazioni. E il paesaggio è sia il sentiero allegorico sia quello reale che le varie persone, ciascuna con un fardello in mano, percorrono in *The Path* (secondo episodio di *Going Forth By Day*), sia il frontespizio della casa che verrà inondata improvvisamente dall'acqua (in cui ritroviamo traccia della fontana rinascimentale), sia l'estatica pianura deserta del miraggio sognato-visto-aspettato-desiderato di *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* (1979).

Le opere di Bill Viola hanno il potere di mostrare il mondo nei suoi elementi più semplici e misteriosi – il mare, le montagne, il deserto, le strade di una città – e di restituirci uno sguardo per i fenomeni elementari e quotidiani della vita dell'uomo. In *Threshold* (1992) il respiro dei dormienti avvolge la stanza del sonno, dove il visitatore è ammesso; ma se questi non si lascia avvolgere dalla densa trama sonora formata dai respiri, non sarà in grado di afferrare la sequenza di micro-eventi che la telecamera di sorveglianza ha registrato durante ore e ore in cui le persone riprese effettivamente dormivano. Anche qui l'apparente staticità della situazione è animata da impercettibili gesti

normal sleep sequence. In *Threshold* we observe a situation of very common everyday life, capable of producing great tension, as if we were taken into the cave of eternal sleep where souls who have crossed the threshold of the afterlife rest. With the cycle of the Passions—the series of individual and group portraits shown in the exhibition at the Getty Museum in Los Angeles in 2003—the figures are portrayed close up, without a background, regaining frontality in a dimension of *presentification* of the subject. Each performer makes his or her body the vehicle of enormous pain and makes the viewer a witness to a suffering that is an element of social life, with a desire to transcend it, to give it a religious sense of offering.

Not being subjected to technological automatism, or ideologising technology, involves just the kind of experimental attitude that Bill Viola has. For him, the technological device is a way of writing about and listening to the self. It translates the impressions of the eye and the thought processes: it is less of a documentary truth and more of a tool for communicating a subjectivity beyond the individual, “a fusion of laceration.” Bill Viola’s works take us to a zone where the powerful images produced are modelled by a double movement: dynamism and stillness, frenetic acceleration and immobility, a sound register at odds with the visual one, low-frequency sounds and silence, absolute time and artificial time—punctuated by the ticking of the clock-metronome in the video *Ancient of Days* (1979–81).

In this perspective, the process of the disfiguration of the world, for which the electronic device is responsible, is a consequence of the instance of discovering what lies beneath the colourful skin of the phenomenal, of the need to be faithful to the multiform, kaleidoscopic simultaneity of world events that happen haphazardly all at once, overlapping and interlocking without a principle that composes and structures them in an ordered sequence. This means that the electronic device, beyond its function of carrying informations, simultaneously works to transcend them: to purify the gaze, to create silence, to intensify perceptual data, so as to restore tangibility, concreteness and intensity to the aesthetic experience. In this direction, the dark corridor that guides the viewer to the vision of the work in some of the artist’s installations can be read as a kind of purification from the visible. In fact, not favouring the optical dimension of the image means that the imaginative scope of the artist in creating a new cosmology finds a field of exploration in the possibilities that technological devices offer: surveillance cameras, ultra-sensitive infrared cameras, miniaturised cameras, adapted to penetrate the smallest cracks in the ground and that are able to create the peculiar nocturnal landscapes, as well as the intimacy with the dying person in the hospital room of *The Passing* (1991).

For Bill Viola, the culture of the image, which has replaced the culture of the written word, offers unity of mind and body, in the sense that the body can direct the mind and emotions: “One of the greatest challenges in today’s culture, urgently necessary from a political point of view, is how to bring analytical skills to bear on the perceptual physiological language of the image, an event and not an object—constantly changing, living, and growing.”⁴

1. Bill Viola, “Video Black: The Mortality of the Image,” originally published in *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, edited by Doug Hall and Sally Jo Fifer, New York: Aperture, 1990, pp. 197–211.

2. Bill Viola, “Video Black: The Mortality of the Image,” cit., p. 202.

3. Bill Viola, “The Sound of One Line Scanning”, in Id., *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994*, London: Thames and Hudson with Anthony d’Offay Gallery London, 1995, pp. 153–169.

4. Bill Viola, “In Response to Questions from Jörg Zutter,” in Id., *Reasons for Knocking at an Empty House*, cit., p. 243.

sonori, da movimenti irreflessi che avvengono inavvertitamente durante una sequenza normale di sonno. Sempre in *Threshold* osserviamo una situazione di vita quotidiana comunissima, che è capace di provocare una tensione altissima, come se fossimo introdotti nella caverna del sonno eterno dove riposano le anime che hanno varcato la soglia dell’aldilà. Con il ciclo di Passions – la serie di ritratti, individuali e di gruppo, esposta nella mostra al Getty Museum di Los Angeles nel 2003 – le figure sono ritratte in primo piano, senza sfondo, recuperando la frontalità in una dimensione di *presentificazione* del soggetto. Ciascun performer fa del proprio corpo il veicolo di un enorme dolore e rende lo spettatore testimone di una sofferenza che è elemento della vita sociale, con il desiderio di trascenderla, darle un senso religioso di offerta.

Non subire l’automatismo tecnologico, né ideologizzare la tecnologia, comporta un’attitudine sperimentale che è propria di Bill Viola, per il quale il dispositivo tecnologico è scrittura e ascolto di sé, traduce le impressioni dell’occhio e i processi del pensiero: non verità documentaria, dunque, ma strumento per comunicare una soggettività oltre l’individuale, “una fusione della lacerazione”. Con le opere di Bill Viola siamo in una zona dove potenti immagini nascono modellizzate da un doppio movimento: dinamicità e staticità, accelerazione frenetica e immobilità, registro sonoro in disaccordo con quello visivo, suoni di bassa frequenza e silenzio, tempo assoluto e tempo artificiale – scandito dal ticchettio dell’orologio-metronomo nel video *Ancient of Days* (1979–81).

In questa prospettiva, il processo di defigurazione del mondo di cui è responsabile il dispositivo elettronico è conseguenza dell’istanza di scoprire cosa si nasconde sotto la scorza variopinta del fenomenico, dell’esigenza di essere fedele alla multiforme, caleidoscopica simultaneità delle cose del mondo che accadono disordinatamente tutte insieme, sovrapponendosi e incastrandosi senza un principio che li componga e li strutturi in una sequenza ordinata. Ciò significa che il dispositivo elettronico, oltre alla funzione di trasportare informazioni, lavora per trascenderle: per purificare lo sguardo, per fare silenzio, per intensificare i dati percettivi, così da restituire concretezza e intensità all’esperienza estetica. In tale direzione si legge il corridoio buio che introduce lo spettatore alla visione dell’opera in alcune installazioni dell’artista, una sorta di purificazione dal visibile. Infatti, non privilegiare la dimensione ottica dell’immagine significa far sì che l’ampiezza immaginativa dell’artista nel creare una nuova cosmologia trovi un campo di esplorazione nelle possibilità che i dispositivi tecnologici offrono: camere di sorveglianza, telecamere ultrasensibili a raggi infrarossi, camere miniaturizzate, adatte a penetrare nelle più piccole crepe del terreno e in grado di creare particolari paesaggi notturni, come pure l’intimità con la persona morente nella stanza d’ospedale di *The Passing* (1991).

Per Bill Viola la cultura dell’immagine, che si è sostituita alla cultura della parola scritta, propone l’unità di mente e corpo, nel senso che il corpo può indirizzare la mente e le emozioni: “Una delle sfide più grandi della cultura attuale e, dal punto di vista politico, di urgente necessità è come indurre le capacità analitiche ad entrare in rapporto con il linguaggio dell’immagine, fisiologico e percettivo, un evento e non un oggetto, che cambia, vive e cresce continuamente”⁴.

1. Bill Viola, *Video Black: The Mortality of the Image*, originariamente pubblicato in *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, a cura di Doug Hall e Sally Jo Fifer, Aperture, New York 1990, pp. 197-211; in italiano, Bill Viola, *Video nero. La mortalità dell’immagine*, in Bill Viola. *Testi e conversazioni 1976-2014*, a cura di Valentina Valentini, Sciami Edizioni, Teramo 2020, pp. 117-123.

2. Ivi, p. 121.

3. Bill Viola, *Il suono della scansione di una linea*, in Bill Viola. *Testi e conversazioni 1976-2014*, cit., pp. 97-111.

4. Jörg Zutter, *Risvegliare il corpo con le “immagini potenti” dell’esistenza. Intervista a Bill Viola*, in Bill Viola. *Testi e conversazioni 1976-2014*, cit., p. 157.

Between How and Why*

Bill Viola

The technologies of the optical image (photography, cinema, video) are machines for the close of the machine age. They are machines that produce content, that have as their product the direct imprints of the outside world. They give us the world back, and for this they are much more profound and mysterious than people realize. By nature they are instruments not primarily of vision, but of philosophy in an original ancient sense.

Looking at the videotape recorder, it is difficult to realize that this machine, this object, comes from the earth. The metals and plastics that comprise its physical mass are all earth materials. They come from the ground. Even the electricity that activates it is a fundamental element of the natural environment. The history of much of human culture, particularly in the Western world, has centered on the development of the material. The contemporary electronic technologies of video and computer are simply the most recent stage of this evolution.

Historically in the West, the work of Isaac Newton, and the scientific revolution that followed him, greatly accelerated the emphasis on the material. His discoveries and new approach shifted the inquiry into the nature of the world from religious/philosophical to scientific speculation, from emotive affinities to material causes, from empathy to reason: the apple now falls not because it desires to be at its proper resting place, the earth, but because a physical force called gravity pulls it there; the celestial becomes mechanical, and the primary mode of questioning the world becomes not *why*, but *how*.

Today, at the close of the twentieth century, we are finding that questions of "how" are not enough to carry us forward through the millennium. The crisis today in the industrialized world is a crisis of the inner life, not of the outer world. It is focused on the individual, and on the confusing mix of signals and messages swirling around us that do not address a human being's fundamental need to know and live the "why" of life. Talk of machines, technologies, capabilities, costs, markets, infrastructures, offers no guidance and is inadequate and irrelevant to the development of our inner lives. This is why art today, traditionally the articulation and expression of the "why" side of life, is now so important and vital, even though it remains confused and inconsistent in its response to the new demands and responsibilities placed on it in this time of transition.

The new technologies of image-making are by necessity bringing us back to fundamental questions, whether we want to face them or not. The development of schemes for the creation of images with computers is an investigation into the structure and fabric of the world we observe and participate in. Spend time with a video camera and you will confront some of the primary issues: What is this fleeting image called life? Why are we here sharing the living moment, a moment that is past yet present? And why are the essential elements of life change, movement, and transformation, but not stability, immobility, and constancy? Faced with the content of the direct images and sounds of life in one's daily practice as an artist, questions of form,

*First published as a statement for the catalogue *Medienkunstpreis*, edited by Heinrich Klotz and Michael Roßnagel, ZKM / Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Ostfildern (Germany): Cantz, 1993.

Tra il come e il perché*

Bill Viola

Le tecnologie al servizio dell'immagine ottica (fotografia, cinema, video) sono macchine che decretano la fine della loro era. Sono macchine che producono contenuti, e il loro prodotto non sono altro che le impronte dirette del mondo esterno. Ci restituiscono il mondo e per questo sono molto più profonde e misteriose di quanto non si pensi. Per loro natura non si limitano a essere soltanto strumenti di visione, ma anche di filosofia, nel senso antico e originale del termine.

Guardando il videoregistratore, è difficile rendersi conto che questa macchina, questo oggetto, proviene dalla terra. Il metallo e la plastica che compongono il suo corpo fisico sono tutti materiali terrestri. Provengono dal suolo. Anche l'elettricità che li attiva è un elemento fondamentale dell'ambiente naturale. La storia di gran parte della cultura umana, in particolare nel mondo occidentale, si è incentrata sullo sviluppo della materia. Le tecnologie elettroniche contemporanee, dal video al computer, sono semplicemente la fase più recente di questa evoluzione.

Storicamente, in Occidente, l'opera di Isaac Newton e la rivoluzione scientifica che ne è conseguita hanno accelerato notevolmente l'enfasi sulla materia. Le sue scoperte e il nuovo approccio hanno spostato l'indagine sulla natura del mondo dalla speculazione religiosa/filosofica a quella scientifica, dalle affinità emotive alle cause materiali, dall'empatia alla ragione: la mela ora cade non perché desideri ritornare al suo luogo di riposo originario, la terra, ma perché una forza fisica chiamata gravità la trascina lì; il celeste diventa meccanico e la modalità primaria di interrogare il mondo non è più il *perché*, ma il *come*.

Oggi, alla fine del XX secolo, ci accorgiamo che le domande sul "come" non sono più sufficienti a traghettarci nel nuovo millennio. La crisi odierna del mondo industrializzato è una crisi della vita interiore, non del mondo esterno. Si focalizza sull'individuo e su quella confusa mescolanza di segnali e messaggi che ci circondano e che non rispondono al bisogno essenziale dell'essere umano di conoscere e di vivere il "perché" della vita. Parlare di macchine, tecnologie, capacità, costi, mercati, infrastrutture, non ci offre alcuna guida ed è del tutto inadeguato e irrilevante per lo sviluppo della nostra vita interiore. Ecco perché oggi l'arte, tradizionalmente articolazione ed espressione del "perché" della vita, è così importante e vitale, anche se appare confusa e incoerente nel rispondere alle nuove richieste e responsabilità che le vengono poste in questo tempo di transizione.

Le nuove tecnologie per la creazione di immagini ci riportano fatalmente a questioni fondamentali, che le si voglia affrontare o meno. Lo sviluppo di schemi per la creazione di immagini al computer è un'indagine sulla struttura e sul tessuto del mondo che osserviamo e di cui siamo partecipi. Trascorrere del tempo con una videocamera significa confrontarsi con alcune domande basilari: che cos'è questa immagine fuggevole chiamata vita? Perché siamo qui a condividere questo istante di vita, un istante che è passato, ma anche presente? E perché gli elementi essenziali della vita sono il cambiamento, il movimento e la trasformazione, e non la stabilità, l'immobilità e la continuità? Di fronte al contenuto delle immagini dirette e dei suoni della vita nella propria pratica quotidiana

*Pubblicato per la prima volta come dichiarazione dell'artista per il catalogo *Medienkunstpreis*, a cura di Heinrich Klotz e Michael Roßnagel, ZKM / Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Cantz, Ostfildern (Germania), 1993.

visual appearance, and the “how” of image-making drop away. You realize that the real work for this time is not abstract, theoretical, and speculative—it is urgent, moral, and practical.

Responding in an adequate way to the questions of “why” demands a new balance between the emotions and the intellect, and a reintegration of the emotions, along with the very human qualities of compassion and empathy, into the science of knowledge. Our work today as artists is not about describing the arrival at and possession of a goal, but instead it is about illuminating the pathway. It is not about a system of proofs and declarations, but a process of Being and Becoming.

Media art, in its possession of new technologies of time and image, maintains a special possibility of speaking directly in the language of our time, but in its capacity as art, it has an even greater potential to address the deeper questions and mysteries of the human condition. This is the challenge to the media arts at the turning point of the century and the passage into the millennium that lies just before us.

di artista, le questioni relative alla forma, all'aspetto visivo e al “come” della creazione di immagini si svuotano di significato. Ti rendi conto che il vero lavoro in questo tempo non è astratto, teorico e speculativo: è urgente, morale e pratico.

Rispondere in modo adeguato alle domande sul “perché” richiede un nuovo equilibrio tra emozioni e intelletto e una reintegrazione delle emozioni, insieme alle autentiche qualità umane della compassione e dell'empatia, nella scienza della conoscenza. Il nostro lavoro di artisti oggi non consiste nel descrivere il punto d'arrivo o la conquista di una meta, ma piuttosto nell'illuminare il percorso. Non si tratta di un sistema di prove e annunci, ma di un processo dell'Essere e del Divenire.

La Media Art, potendo accedere alle nuove tecnologie preposte al tempo e all'immagine, ha dalla sua la possibilità di parlare direttamente nel linguaggio della nostra epoca, ma nel suo essere arte, ha un potenziale ancora maggiore per affrontare le domande più profonde e i misteri della condizione umana. È questa la sfida che le arti mediali devono raccogliere in questo momento di svolta e di passaggio al nuovo millennio, che è già davanti a noi.

Opere / Works

Testi di / Texts by Bill Viola

The Quintet of the Silent 2000

Video a colori su schermo piatto montato
sulla parete

Color video on flat panel display mounted on wall
72.4 x 120.7 x 10.2 cm
16'28"

Performers: Chris Grove, David Hernandez,
John Malpede, Dan Gerrity, Tom Fitzpatrick

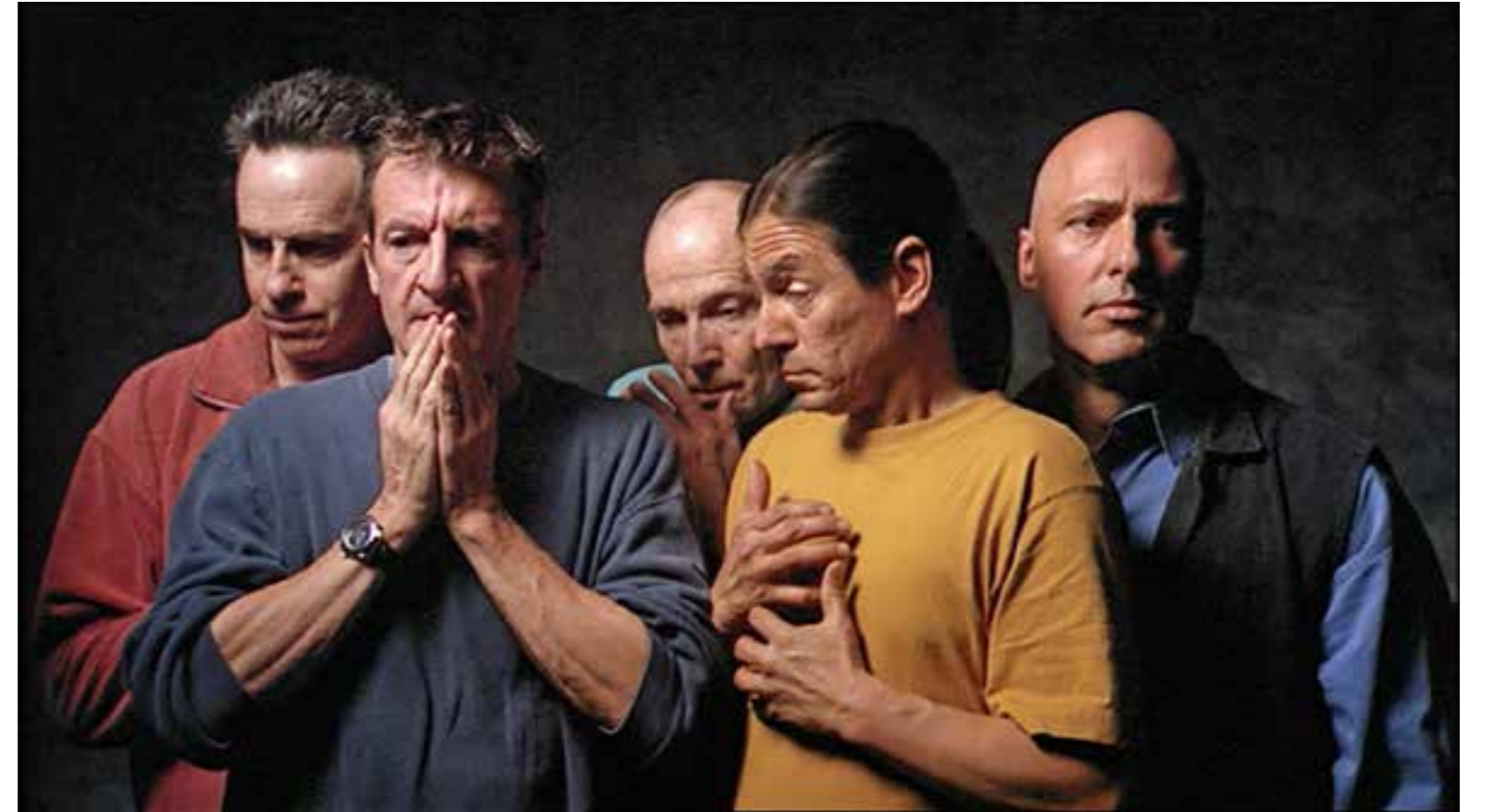
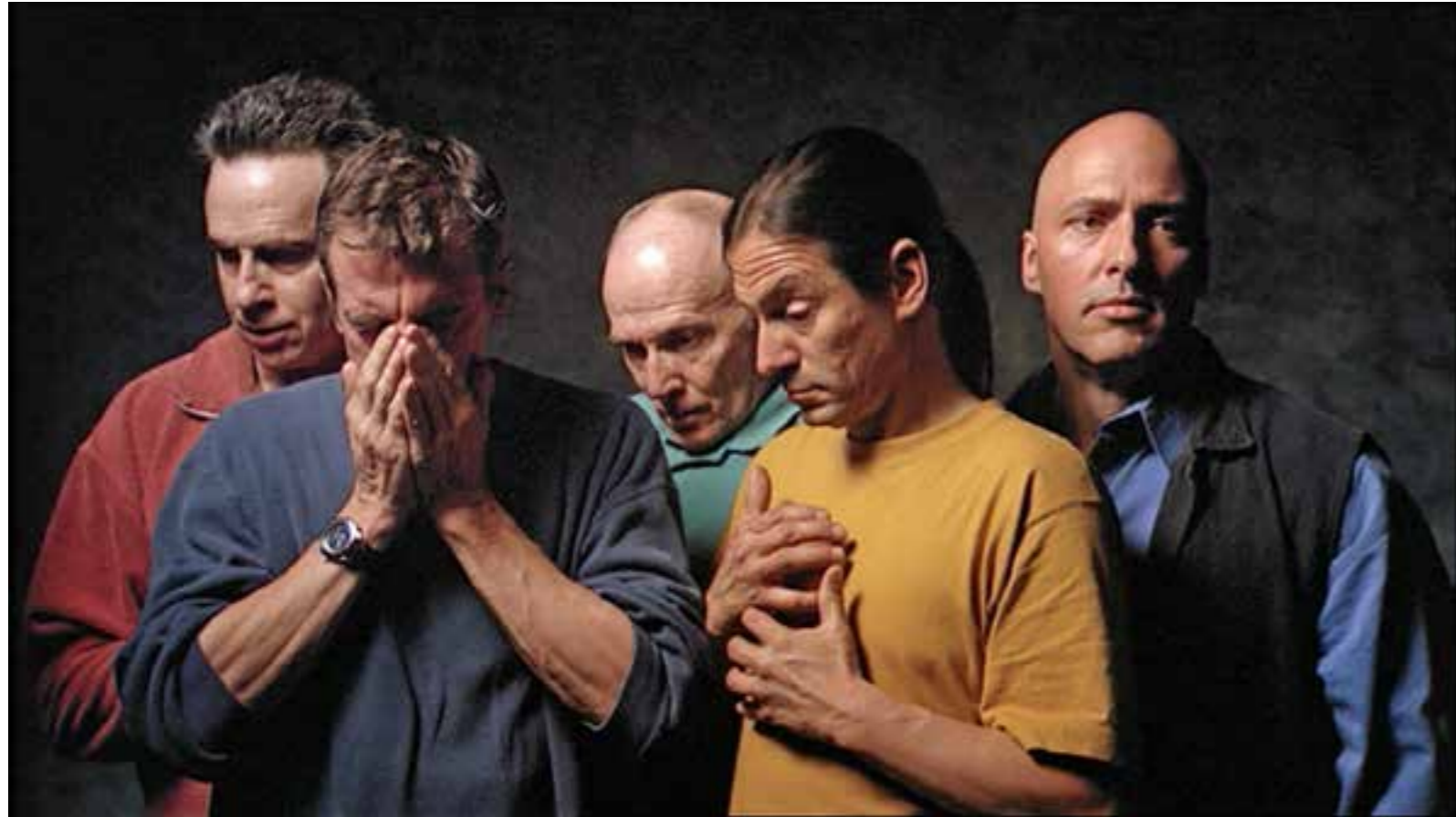
Cinque uomini in gruppo, in piedi molto vicini tra di loro, sono attraversati da un'ondata di emozioni intense che minaccia di sopraffarli. All'inizio della sequenza, li vediamo con un'espressione indifferente, ma gradualmente l'emozione, caratterizzata in ciascuno di loro, li scuote completamente, fino a raggiungere un livello estremo. Quindi comincia a calare, lasciando ogni persona esangue ed esausta.

I cinque individui vivono l'intensificarsi dell'energia emotiva in modo indipendente, con scarsa consapevolezza gli uni degli altri o interazione diretta con i loro compagni, a parte gli occasionali contatti fisici dovuti alla vicinanza. Il gruppo è su uno sfondo neutro, senza alcun riferimento al mondo esterno. Nessuno si sposta dalla propria posizione originale e nessuno esce dall'inquadratura. L'estremo *ralenti* del video permette di osservare i minimi dettagli e le sottili sfumature dell'espressione, creando uno spazio soggettivo e psicologico in cui il tempo è sospeso sia per gli interpreti sia per gli spettatori.

A group of five men are seen standing close together as they undergo a wave of intense emotion that threatens to overwhelm them. As the sequence begins, we see them in neutral expression, and continue to observe as the emotion, individualized to each person, comes on for the whole group and builds to an extreme level. After some minutes it finally subsides, leaving each person drained and exhausted.

The five individuals experience the rising emotional energy independently, with little acknowledgement or direct interaction with their companions, other than occasional physical contact due to their close proximity. The group is presented against a neutral background with no suggestion of the outside world. They do not move from their original positions and no one leaves the frame. The extreme slow motion makes visible the smallest of details and subtle nuances of expression, and creates a subjective, psychological space where time is suspended for both performers and viewers alike.





The Greeting 1995

Installazione video-audio

Proiezione di video a colori su grande schermo;
audio stereo

Video/sound installation

Color video projection on large screen;
stereo sound

280 x 240 cm
10'22"

Performers: Angela Black, Suzanne Peters,
Bonnie Snyder

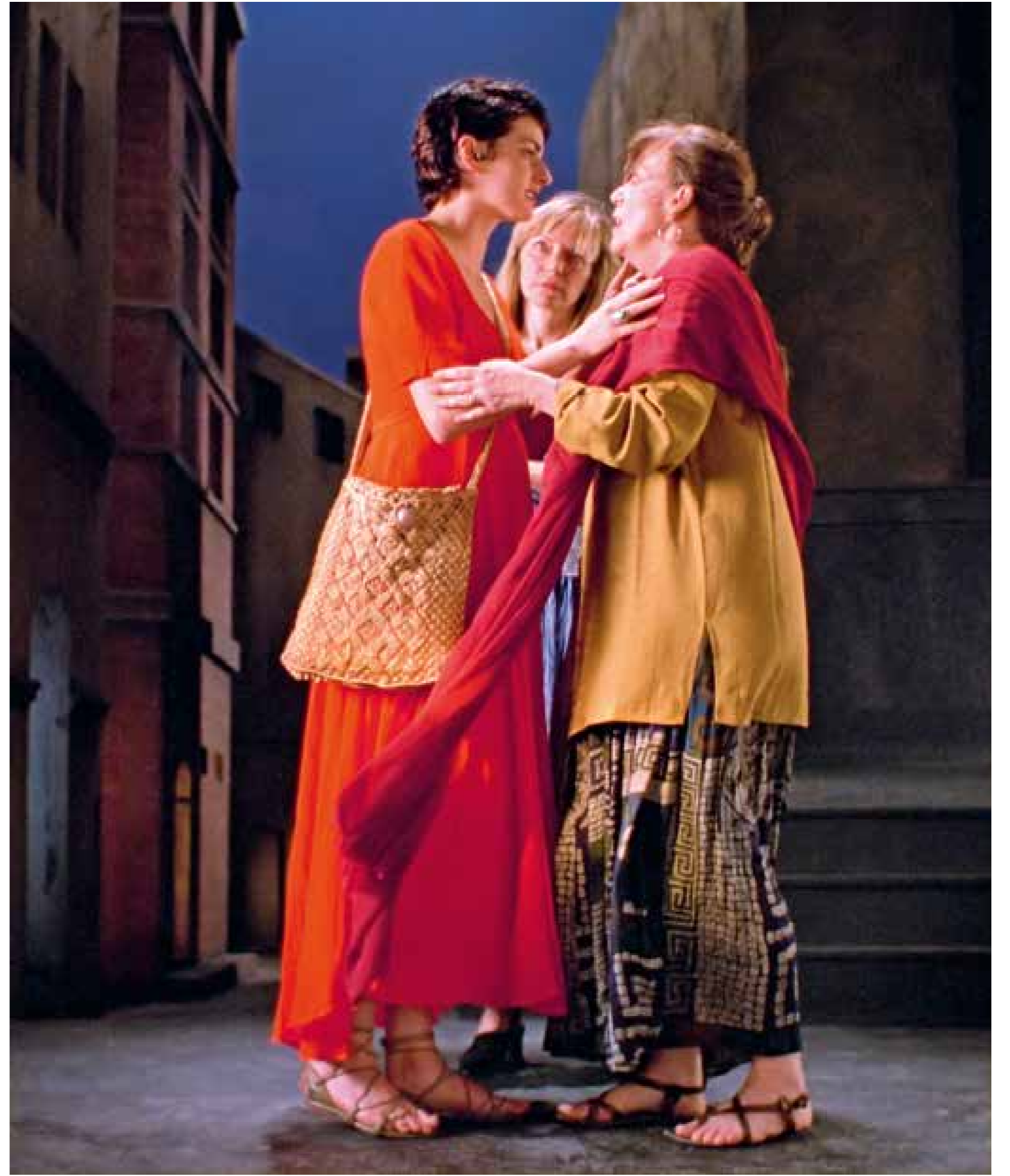
Ispirato al dipinto manierista di Pontormo *La Visitazione* (1528-29 ca.), *The Greeting* è una sequenza video proiettata su uno schermo installato a parete in una stanza buia. Due donne sono intente a conversare. Alle loro spalle si scorgono edifici industriali allineati in una strana prospettiva all'interno di uno spoglio sfondo urbano. La loro conversazione è interrotta da una terza donna che fa il suo ingresso e si avvicina. Le due si preparano a salutarla, ma appare chiaro che una la conosce bene mentre l'altra meno, o forse per niente. Si alza una leggera brezza e la luce muta sottilmente nell'istante in cui la nuova arrivata saluta la donna che conosce, ignorando l'altra. Le due amiche si abbracciano, e la nuova venuta si sporge per sussurrare qualcosa all'orecchio dell'altra, isolando ulteriormente la terza. Infine, con un tacito imbarazzo, vengono fatte le presentazioni e le tre donne si scambiano convenevoli.

Nell'opera, presentata come una ripresa ininterrotta da una telecamera fissa e proiettata nell'assetto verticale più comune in pittura, le azioni dei personaggi sono mostrate in uno *slow motion* estremo. Un evento che in origine durava quarantacinque secondi ora si dispiega come un'elaborata coreografia nel corso di dieci minuti. Emergono anche i minimi dettagli della scena. Il linguaggio inconscio del corpo e le sfumature di sguardi e gesti fugaci sono accentuati, indulgiando nella coscienza dell'osservatore. I lievi cambiamenti nelle condizioni di luce e vento assurgono a eventi cruciali. A tratti lo sfondo passa in primo piano, e nei punti più oscuri dietro i personaggi centrali si scorgono altre figure impegnate in attività sconosciute. La geometria delle pareti e degli edifici sembra violare le leggi della prospettiva ottica, e questo, insieme all'ambiguità dell'illuminazione, conferisce un carattere soggettivo alla scena nel suo complesso. In definitiva le azioni e le intenzioni dei personaggi non trovano una spiegazione né diventano evidenti. Il significato preciso dell'evento resta sospeso come un gesto ambiguo e speculativo.

Inspired by Pontormo's Mannerist painting *Visitation* (c. 1528–9), *The Greeting* is a video image sequence projected onto a screen mounted to the wall of a dark room. Two women are seen engaged in conversation. Industrial buildings are visible behind them, aligned in a strange perspective within a barren urban background. As the two women are talking, they are interrupted by a third woman who enters and approaches them. As they prepare to greet her, it becomes apparent that one of the women knows her quite well, the other less so or perhaps not at all. A slight wind comes up and the light subtly shifts as the new woman arrives to greet the one she knows, ignoring the other. As the two embrace, she leans and whispers something to her friend, further isolating the other woman. With an underlying awkwardness, introductions are then made and pleasantries exchanged among the three.

Presented as a single take from a fixed camera position and projected in a vertical aspect ratio more common to painting, the actions of the figures are seen in extreme slow motion. An original event of forty-five seconds now unfolds as an elaborate choreography over the course of ten minutes. Subtle aspects of the scene become apparent. The unconscious body language and nuances of fleeting glances and gestures become heightened and remain suspended in the viewer's conscious awareness. Minor shifts in light and wind conditions become central events. At times the background becomes foreground, and other figures are seen in the darker spaces behind the central figures, engaged in unknown activities. The geometry of the walls and buildings appears to violate the laws of optical perspective, and this, together with ambiguities in lighting, all lend a subjective character to the overall scene. In the end, none of the figure's actions or intentions are explained or become apparent. The precise meaning of the event remains in circulation as an ambiguous, speculative gesture.





Catherine's Room 2001

Polittico di video a colori su cinque schermi
piatti a cristalli liquidi montati sulla parete
Color video polyptych on five LCD
flat panel displays mounted on wall
38 x 246 x 5.7 cm
18'39"

Performer: Weba Garretson

Catherine's Room mette in scena l'intimità della stanza di una donna solitaria che compie una serie di rituali quotidiani dalla mattina alla sera. Le sue azioni sono semplici e mirate a uno scopo preciso; le vediamo proiettate in parallelo su cinque schermi piatti accostati l'uno all'altro orizzontalmente. In ogni video è rappresentato un momento diverso della giornata: mattina, pomeriggio, tramonto, sera e notte. Al mattino la donna si prepara per il nuovo giorno facendo esercizi di yoga. Nel pomeriggio si dedica a cucire una stoffa mentre la luce del sole penetra dalla finestra. Al tramonto si dibatte cercando di superare un blocco di ispirazione nel suo lavoro intellettuale di scrittrice. La sera si raccoglie in uno stato meditativo accendendo file di candele per illuminare la stanza buia. Infine, la notte si prepara per andare a letto: spegne le luci, si sveste e si addormenta lentamente, da sola nella stanza ancora buia.

Una finestrella sulla parete rivela una veduta sul mondo esterno, dove si distinguono i rami di un albero. In ciascun video l'albero è colto nelle fasi successive del suo ciclo annuale, dalla fioritura primaverile ai rami spogli della stagione fredda. Il mondo fuori dalla finestra rappresenta un altro livello temporale e trasforma la scena dalla cronaca di una giornata nella visione più ampia di una vita legata ai cicli della natura.

Catherine's Room is a private view into the room of a solitary woman who goes about a series of daily rituals from morning until night. The woman's actions are simple and purposeful, and appear simultaneously in parallel across five flat panel screens arranged in a horizontal row. Each panel represents a different time of day—morning, afternoon, sunset, evening and night. In the morning she is seen preparing for the new day by doing yoga exercises. In the afternoon she mends clothes as sunlight pours in through the window. At sunset she struggles to overcome a block with her intellectual work as a writer. In the evening she enters a reflective state by lighting rows of candles to illuminate her darkened room. Finally, at night she prepares for bed: she puts out the lights, removes her clothes, and slowly drifts off to sleep, alone in the still dark room.

A small window in the wall reveals a view of the outside world where the branches of a tree are visible. In each panel the tree is seen in successive stages of its annual cycle, from spring blossoms to bare branches. The world outside the window represents another layer of time, transforming the scene from a record of one day into the larger view of a life bound to the cycles of nature.



Four Hands
2001

Polittico di video in bianco e nero
su quattro schermi piatti a cristalli liquidi
montati su una mensola

Black-and-white video polyptych
on four LCD flat panels mounted on shelf
22.9 x 129.5 x 20.3 cm

Esecuzione ininterrotta
Continuously running

Performers: Blake Viola, Kira Perov, Bill Viola,
Lois Stark

Quattro piccoli schermi piatti, montati su una mensola, mostrano le immagini in movimento di quattro paia di mani. Riprese con una telecamera in bianco e nero a bassa luminosità, vediamo le mani di un ragazzino, di una donna e di un uomo di mezza età, e di una donna anziana compiere volutamente e con lentezza una serie di gesti predefiniti. Questi gesti sono al tempo stesso familiari e insoliti, influenzati da fonti che vanno dalle *mudra* buddhiste alle tavole chirologiche inglesi del Seicento. I motivi simbolici dei movimenti di tre generazioni di mani – figlio, madre e padre, nonna – descrivono una linea temporale che comprende sia le azioni parallele degli individui nel momento presente, sia i movimenti più ampi delle diverse fasi della vita umana.

Four small flat panel screens mounted on a shelf display moving images of four pairs of hands. Shot with a black-and-white low-light camera, the hands of a young boy, a middle-aged woman and man, and an elderly woman are seen as they slowly and deliberately form a series of predetermined gestures. The gestures are both familiar and strange, influenced by a variety of sources from Buddhist *mudras* to seventeenth-century English *chirologia* tables. The symbolic patterns of the motions of three generations of hands—son, mother and father, grandmother—describe a timeline that encompasses both the parallel actions of the individuals in the present moment and the larger movements of the stages of human life.



Emergence

2002

Retroproiezione di un video a colori ad alta definizione su uno schermo montato a parete in una stanza buia

Color high-definition video rear projection on screen mounted on wall in dark room

Dimensioni dell'immagine proiettata
Projected image size: 213 x 213 cm
11'40"

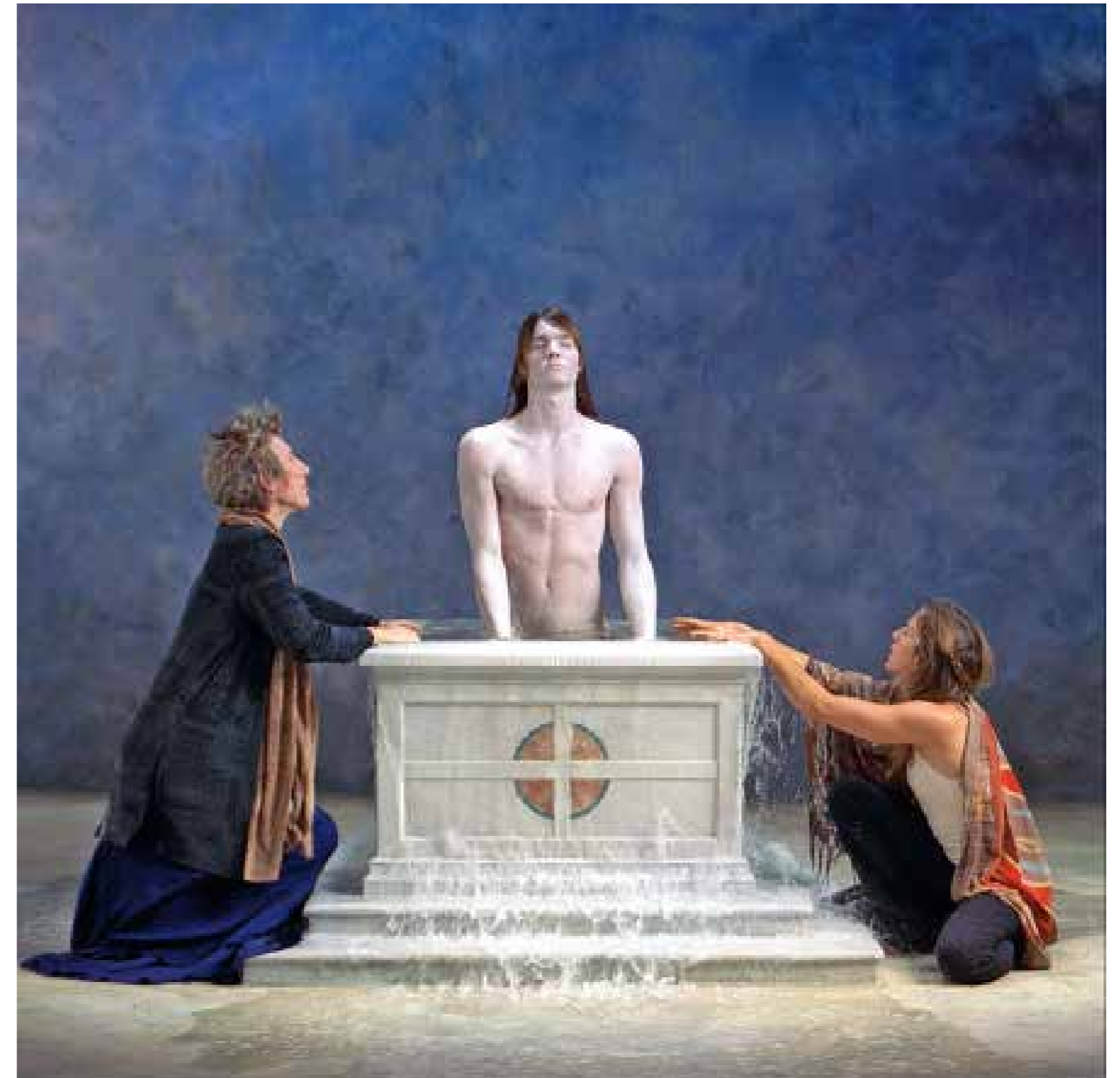
Performers: Weba Garretson, John Hay, Sarah Steben

Due donne siedono ai lati di un pozzo di marmo in un piccolo cortile. Aspettano pazientemente in silenzio, quasi ignorare l'una dell'altra. Il tempo è sospeso e indeterminato, la finalità e la direzione delle loro azioni sono ignote. La veglia viene improvvisamente interrotta da una premonizione. A un tratto la donna più giovane si gira verso il sacello e lo fissa. Osserva incredula l'emersione della testa di un giovane uomo e poi il suo corpo sollevarsi, facendo traboccare l'acqua ai lati e sulla base della cisterna e sul selciato del cortile.

La cascata d'acqua richiama l'attenzione dell'anziana, che si volta per assistere all'evento miracoloso. Si alza in piedi attirata dalla graduale presenza dell'uomo. La donna più giovane gli afferra il braccio e lo accarezza come se stesse salutando un amante perduto. Quando il corpo pallidissimo dell'uomo raggiunge la sua massima estensione, barcolla e cade. L'anziana lo prende tra le braccia e, con l'aiuto della giovane, insieme cerca di posarlo delicatamente per terra. Disteso, prono e senza vita, viene coperto da un telo. L'anziana appoggia la testa del giovane sulle sue ginocchia e scoppia in lacrime, mentre l'altra, sopraffatta dall'emozione, ne abbraccia teneramente il corpo.

Two women are sitting on either side of a marble cistern in a small courtyard. They wait patiently in silence, only occasionally acknowledging each other's presence. Time becomes suspended and indeterminate, the purpose and destination of their actions unknown. Their vigil is suddenly interrupted by a premonition. The younger woman abruptly turns around and stares at the cistern. She watches in disbelief as a young man's head appears, and then his body rises up, spilling water over the sides and out onto the base and the courtyard floor.

The cascading water catches the older woman's attention, and she turns to witness the miraculous event. She stands up, drawn by the young man's rising presence. The younger woman grasps his arm and caresses it as if greeting a lost lover. When the young man's pale body reaches its fullest extension, he totters and falls. The older woman catches him in her arms and, with the help of the younger woman, they struggle to lower him gently to the ground. Lying prone and lifeless, he is covered by a cloth. Cradling his head on her knees, the older woman finally breaks down in tears as the younger woman, overcome with emotion, tenderly embraces his body.





Ocean Without a Shore 2007

Installazione video-audio

Trittico di video a colori ad alta definizione, due schermi al plasma da 65 pollici, uno schermo da 103 pollici, montati in verticale su elementi architettonici su tre pareti; sei altoparlanti (tre coppie, suono stereo)

Video/sound installation

Color high-definition video triptych, two 65-in. flat panel screens, one 103-in. screen mounted vertically on architectural elements on three walls; six loudspeakers (three pairs, stereo sound)

Dimensioni ambientali

Room dimensions: 4.5 x 6.5 x 10.5 m

Esecuzione ininterrotta

Continuously running

Performers: Luis Accinelli, Helena Ballent, Melina Bielefeld, Eugenia Care, Carlos Cervantes, Liisa Cohen, Addie Daddio, Jay Donahue, Howard Ferguson, Weba Garretson, Tamara Gorski, Darrow Igus, Page Leong, Richard Neil, Oguri, Larry Omaha, Kira Perov, Jean Rhodes, Chuck Roseberry, Lenny Steinburg, Julia Vera, Bill Viola, Blake Viola, Ellis Williams

"Il Sé è un oceano senza riva: se guardi, non ha inizio né fine in questo mondo e nell'altro."
—Ibn Al' Arabi (1165-1240)

Ocean Without a Shore parla della presenza dei morti nelle nostre vite. In una stanza buia, tre altari su cui sono collocati gli schermi diventano le porte per il passaggio dei morti da e verso il nostro mondo.

La sequenza video mostra una serie di incontri alla confluenza tra la vita e la morte, e documenta un susseguirsi di individui che lentamente avanzano emergendo dall'oscurità e muovendosi verso la luce. Ciascuno di essi deve poi superare una soglia invisibile di acqua e luce per passare nel mondo fisico. Una volta incarnati, però, tutti gli esseri si rendono conto che la loro presenza ha un termine e quindi alla fine devono allontanarsi dall'esistenza materiale per tornare da dove sono venuti. Il ciclo si ripete senza fine.

"The Self is an ocean without a shore. Gazing upon it has no beginning or end, in this world and the next."
—Ibn Al' Arabi (1165-1240)

Ocean Without a Shore is about the presence of the dead in our lives. In a dark room, the three altars upon which the screens are placed become portals for the passage of the dead to and from our world.

Presented as a series of encounters at the intersection between life and death, the video sequence documents a succession of individuals slowly approaching out of darkness and moving into the light. Each person must then breakthrough an invisible threshold of water and light in order to pass into the physical world. Once incarnate however, all beings realize that their presence is finite and so they must eventually turn away from material existence to return from where they came. The cycle repeats without end.



L'installazione è ispirata a un componimento del poeta e narratore senegalese del XX secolo Birago Diop:

"Ascolta più spesso le cose
che gli esseri umani,
la voce del fuoco si sente,
senti la voce dell'acqua.
Ascolta nel vento
il cespuglio che singhiozza:
è il respiro degli antenati.

I morti non sono mai andati via:
sono nell'ombra che si dirada.
e nell'ombra che si addensa.
I morti non stanno sotto terra:
sono nell'albero che stormisce,
sono nel legno che geme,
sono nell'acqua che scorre,

Nota:

Presentato come progetto collaterale alla Biennale di Venezia del 2007, *Ocean Without a Shore* è ambientato nella chiesa di San Gallo, edificio quattrocentesco situato in una piccola piazza vicino a San Marco. La chiesa ha tre altari, il più grande rivolto verso l'ingresso e altri due minori situati nelle due pareti laterali. I tre schermi previsti per l'installazione si adattavano quasi perfettamente a questi altari. Gli spettatori che si trovavano al buio avevano l'impressione che le persone sugli schermi camminassero attraverso le pareti di pietra e nello spazio della chiesa, come se fossero in mezzo a loro: un'esperienza molto emozionante. Il forte rumore che si udiva quando gli interpreti attraversavano il muro d'acqua amplificava questa sensazione immersiva.
—Kira Perov

The work was inspired by a poem by the twentieth-century Senegalese poet and storyteller Birago Diop:

"Hearing things more than beings,
listening to the voice of fire,
the voice of water.
Hearing in wind the weeping bushes,
sighs of our forefathers.

The dead are never gone:
they are in the shadows.
The dead are not in earth:
they're in the rustling tree,
the groaning wood,
water that runs,
water that sleeps;
they're in the hut, in the crowd,
the dead are not dead.

Note:

Ocean Without a Shore, exhibited as a collateral project for the Venice Biennale in 2007, was created for the fifteenth-century Church of San Gallo located in a small piazza near San Marco. The church has three altars, the largest facing the entrance, and two smaller altars on the two side walls. The three screens that were planned for this work fit almost perfectly into these altars. For viewers standing in the dark, it seemed like the people in the screens were walking through the stone walls and into the space of the church, as if they were amongst us, a very emotional experience. The strong sound of the water as they passed through the wall of water added to this sensation.

—Kira Perov

sono nell'acqua stagnante;
sono nella capanna, sono tra la gente:
i morti non sono morti.

I morti non sono mai andati via,
sono nel seno della donna,
sono nel vagito del bambino
e nel tizzone che si infiamma.
I morti non stanno sotto terra:
sono nel fuoco che si spegne,
sono tra le erbe che piangono,
sono nel lamento della roccia,
sono nella foresta, sono nelle dimore,
i morti non sono morti".

(tratto da *Souffles*, 1947,
traduzione di Francesco Marotta)
—Bill Viola

The dead are never gone,
they're in the breast of a woman,
they're in the crying of a child,
in the flaming torch.
The dead are not in the earth:
they're in the dying fire,
the weeping grasses,
whimpering rocks,
they're in the forest, they're in the house,
the dead are not dead."

(from David Melzter (ed.), *Death: An Anthology
of Ancient Texts, Songs, Prayers and Stories*,
San Francisco: North Point Press, 1984)
—Bill Viola









The Veiling 1995

Installazione video-audio

Proiezioni di video a colori su due canali, dalle estremità opposte di una grande galleria buia attraverso nove grandi velari sospesi al soffitto; due canali di suono monofonico, quattro altoparlanti

Video/sound installation

Two channels of color video projections from opposite sides of a large dark gallery through nine large scrims suspended from ceiling; two channels of amplified mono sound, four speakers

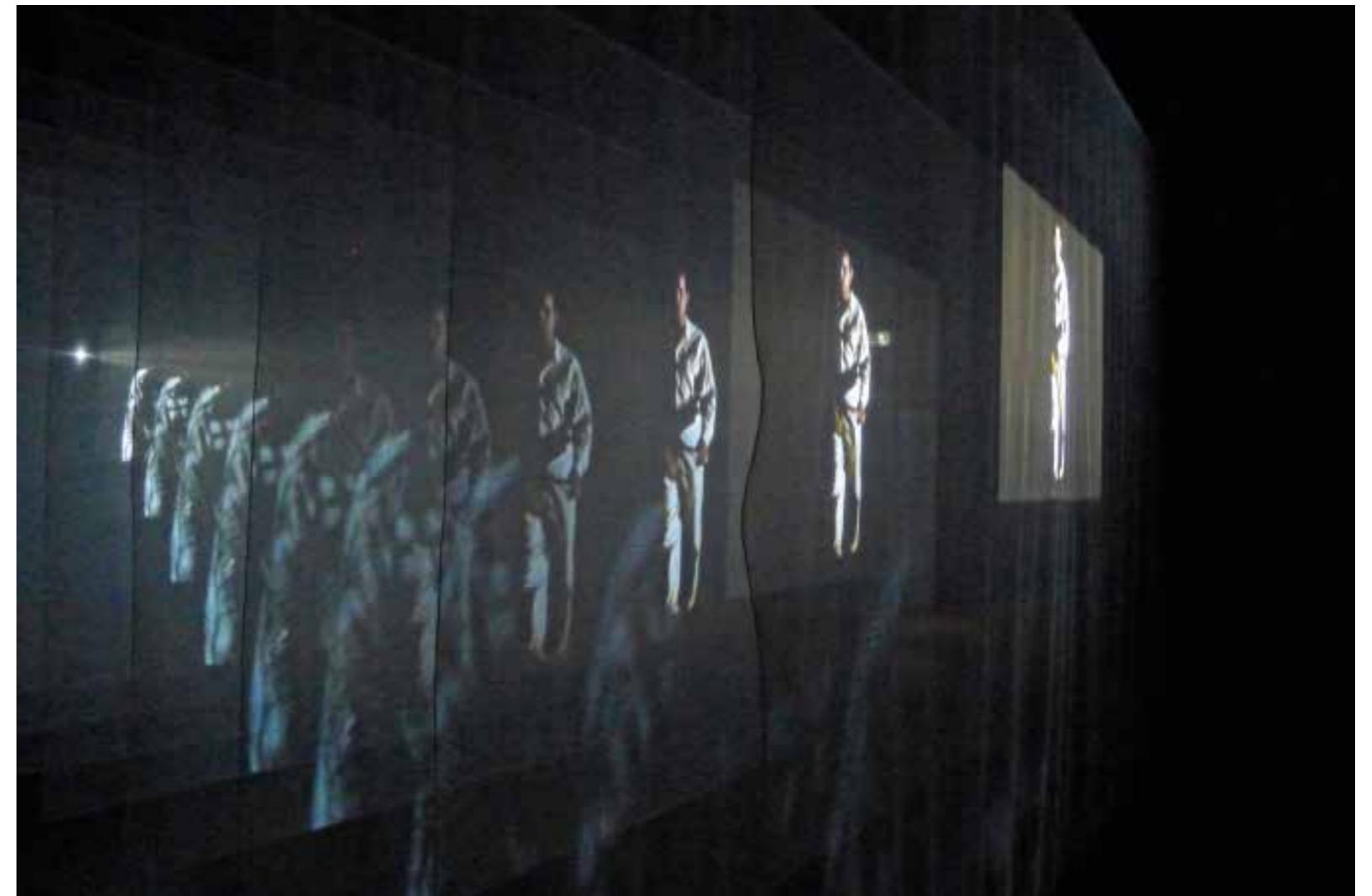
Dimensione di ciascun velario

Size of each scrim: 240 x 330 cm
30'00"

Performers: Gary Murphy, Lora Stone

Sottili strisce parallele di tessuto traslucido pendono liberamente al centro di una stanza buia. Due proiettori situati alle estremità opposte dello spazio si fronteggiano e proiettano immagini sugli strati di stoffa. Sono le immagini di un uomo e una donna che si avvicinano e si allontanano dalla telecamera, in vari paesaggi notturni. Ci appaiono su canali video distinti e contrapposti, e li vediamo muoversi gradualmente da zone scure d'ombra a zone di luce intensa. La tela diffonde la luce e le immagini si disperdono in intensità e messa a fuoco man mano che penetrano negli strati di questo materiale, fino a intersecarsi e confondersi l'una con l'altra come presenze vaporose sul velario centrale. Riprese separatamente, le immagini dell'uomo e della donna non coesistono mai nello stesso fotogramma video. È solo la luce emanata da esse che si mescola al tessuto dei velari appesi. Il cono di luce che emerge da ogni proiettore si articola nello spazio grazie ai molteplici strati di stoffa, rivelando la sua presenza come una forma tridimensionale che si muove nello spazio vuoto della stanza e lo riempie della sua massa traslucida.

Thin parallel layers of translucent cloth hang loosely across the center of a dark room. Two projectors at opposite ends of the space face each other and project images into the layers of material. The images show a man and a woman as they approach and move away from the camera, viewed in various nocturnal landscapes. They each appear on separate opposing video channels, and are seen gradually moving from dark areas of shadow into areas of bright light. The cloth material diffuses the light and the images dissipate in intensity and focus as they penetrate further into the scrim layers, eventually intersecting each other as gossamer presences on the central veil. Recorded independently, the images of the man and the woman never coexist in the same video frame. It is only the light from their images that intermingles in the fabric of the hanging veils. The cone of light emerging from each projector is articulated in space by the layers of material, revealing its presence as a three-dimensional form that moves through and fills the empty space of the room with its translucent mass.





The Raft

Maggio / May 2004

Installazione video-audio

Video a colori ad alta definizione proiettato su una parete in uno spazio buio; 5.1 canali audio surround

Video/sound installation

Color high-definition video projection on wall in a darkened space; 5.1 channels of surround sound

Dimensione dell'immagine proiettata

Projected image size: 396 x 223 cm

Dimensioni ambientali / Room dimensions:

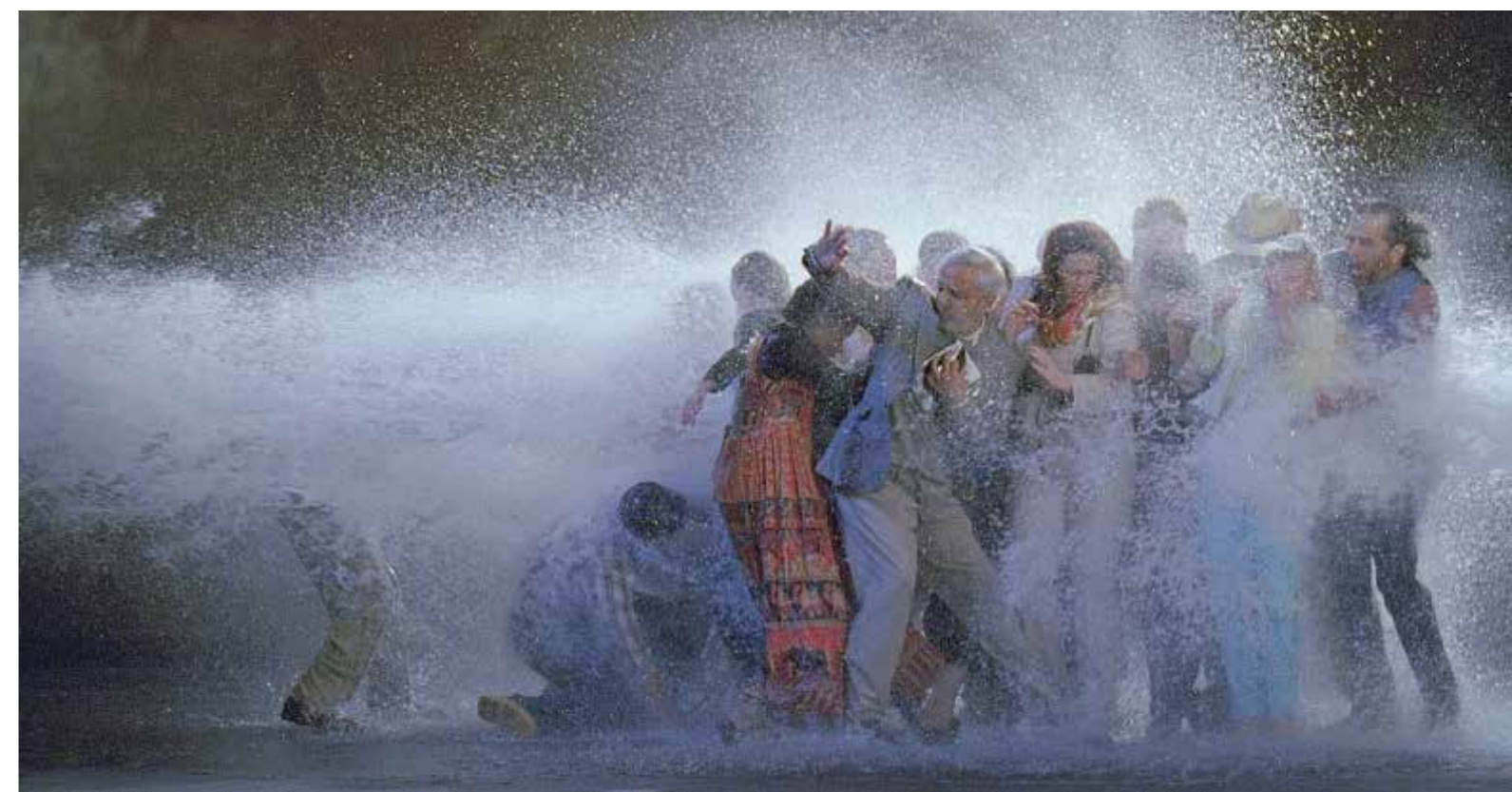
9 x 7 x 3.96 m

10'33"

Performers: Sheryl Arenson, Robin Bonaccorsi, Rocky Capella, Cathy Chang, Liisa Cohen, Tad Coughenour, James Ford, Michael Irby, Simon Karimian, John Kim, Tanya Little, Mike Martinez, Petro Martirosian, Jeff Mosley, Gladys Peters, Maria Victoria, Kaye Wade, Kim Weild, Ellis Williams

Un gruppo di diciannove persone, uomini e donne, di diverse origini etniche ed estrazione sociale viene colpito all'improvviso da un potente getto d'acqua proveniente da un idrante ad alta pressione. Alcuni di loro sono immediatamente travolti, altri cercano di prepararsi a quel diluvio inaspettato. L'acqua travolge tutto, i vestiti e i corpi vengono sbattuti, i volti e le membra si contorcono per lo stress e l'angoscia dovuti a quella forza fredda e implacabile. Le persone si aggrappano l'una all'altra nel tentativo di sopravvivere, e l'atto di rimanere semplicemente in piedi diventa una strenua lotta fisica. Poi, di colpo, così come è arrivata, l'acqua si ferma, lasciando dietro di sé un gruppo di individui doloranti, disorientati e malconci. Il gruppo si rianima lentamente: alcuni riprendono i sensi, altri piangono e altri ancora rimangono rannicchiati, mentre quei pochi che hanno ancora un po' di forze aiutano a rialzarsi coloro che sono caduti.

A group of nineteen men and women from a variety of ethnic and economic backgrounds are suddenly struck by a massive onslaught of water from a high-pressure hose. Some are immediately knocked over and others brace themselves against the unprovoked deluge. Water flies everywhere, clothing and bodies are pummeled, faces and limbs contort in stress and agony against the cold, hard force. People in the group cling to each other for survival, as the act of simply remaining upright becomes an intense physical struggle. Then, as suddenly as it arrived, the water stops, leaving behind a band of suffering, bewildered, and battered individuals. The group slowly recovers as some regain their senses, others weep, and still others remain cowering, while the few with any strength left assist those who have fallen back to their feet.





MARTYRS SERIES

Queste quattro opere derivano dall'installazione video permanente di grandi dimensioni *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)* inaugurata nella cattedrale di St. Paul a Londra nel maggio 2014.

Il termine greco per martire in origine significava "testimone".

Nel mondo di oggi, i *mass media* trasformano tutti noi in testimoni delle sofferenze altrui. Le vite passate dei martiri, improntate all'azione, possono contribuire a fare luce sull'inerzia della vita moderna. Esempificano inoltre la capacità dell'essere umano di sopportare la sofferenza, le difficoltà e perfino la morte pur di restare fedele a quelli che sono i suoi valori, credenze e principi. Queste quattro opere rappresentano gli ideali di azione, forza d'animo, perseveranza, resistenza e sacrificio.

Earth Martyr, Air Martyr, Fire Martyr, and Water Martyr are four works that are derived from the permanent large-scale video installation *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, unveiled at St. Paul's Cathedral, London, in May of 2014.

The Greek word for martyr originally meant "witness." In today's world, the mass media turns us all into witnesses to the suffering of others. The martyrs' past lives of action can help illuminate our modern lives of inaction. They also exemplify the human capacity to bear pain, hardship, and even death in order to remain faithful to their values, beliefs, and principles. These four works represent ideas of action, fortitude, perseverance, endurance, and sacrifice.

Earth Martyr 2014

Video a colori ad alta definizione su schermo piatto montato verticalmente a parete

Color high-definition video on flat panel display mounted vertically on wall

107.6 x 62.1 x 6.8 cm

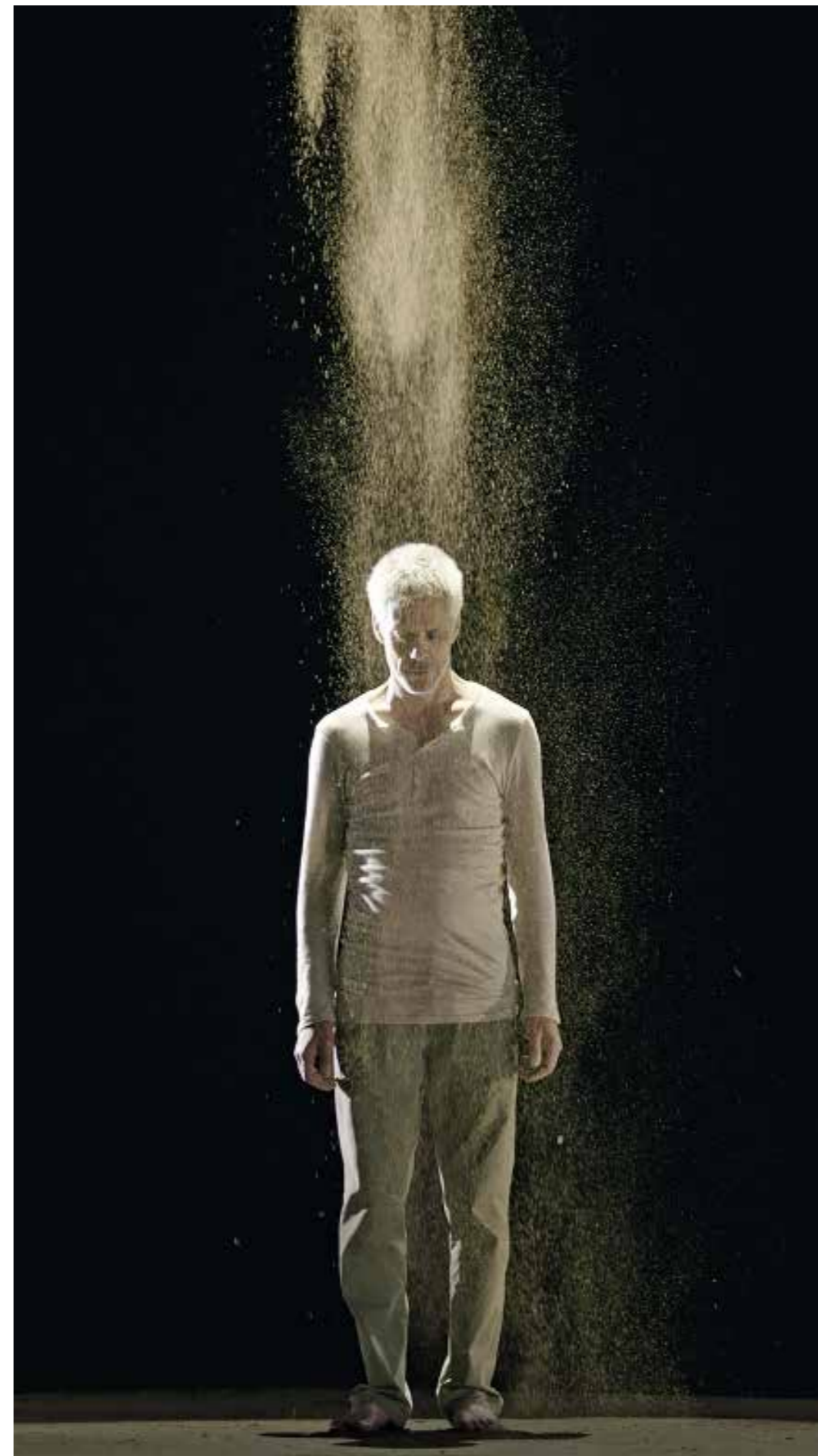
7'10"

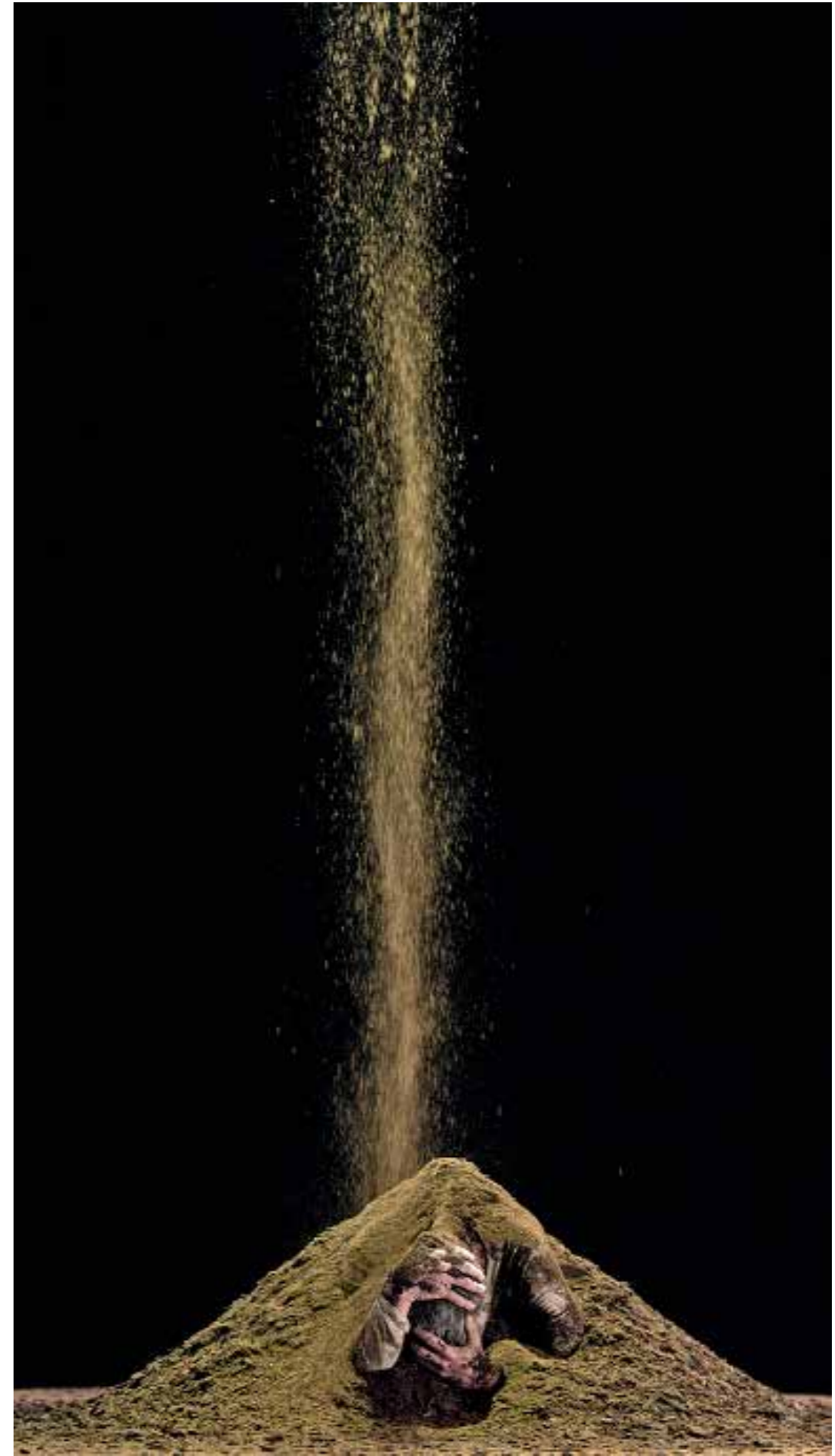
Executive producer: Kira Perov

Performer: Norman Scott

L'opera si apre con l'immagine di un individuo sepolto sotto un cumulo di terra in un momento di stasi, una pausa dalle sue sofferenze. Lentamente interviene il movimento, quando l'elemento naturale va a turbare la sua immobilità. La terra a poco a poco si solleva e comincia a flagellare il suo corpo, continuando a guadagnare forza. Più la terra imperversa, più la determinazione del martire resta immutata. Nell'assalto più violento, la terra incarna l'ora più buia del suo passaggio attraverso la morte per giungere alla luce.

As the work opens, an individual is shown buried in a cone of earth, in stasis, a pause from his suffering. Gradually there is movement as this element of nature begins to disturb his stillness. The earth gradually begins to rise and to batter his body, gradually gaining momentum. The stronger the earth rages, the more the martyr's resolve remains unchanged. In its most violent assault, the earth represents the darkest hour of the martyr's passage through death into the light.





Air Martyr
2014

Video a colori ad alta definizione su schermo piatto montato verticalmente a parete
Color high-definition video on flat panel display mounted vertically on wall
107.6 x 62.1 x 6.8 cm
7'10"

Executive producer: Kira Perov

Performer: Sarah Steben

L'opera si apre con l'immagine di una donna appesa per i polsi in un momento di stasi, una pausa dalle sue sofferenze. A poco a poco interviene il movimento, quando un elemento naturale va a turbare la sua immobilità. Si alza il vento, che comincia a flagellare il suo corpo continuando a guadagnare forza. Più il vento imperversa, più la determinazione della martire resta immutata. Nell'assalto più violento, il vento incarna l'ora più buia del suo passaggio attraverso la morte per giungere alla luce.

As the work opens, a woman is shown hanging by her wrists in stasis, a pause from her suffering. Gradually there is movement as an element of nature begins to disturb her stillness. A wind picks up and begins to batter her body, gradually gaining momentum. The stronger the wind rages, the more the martyr's resolve remains unchanged. In its most violent assault, the wind represents the darkest hour of the martyr's passage through death into the light.





Fire Martyr
2014

Video a colori ad alta definizione su schermo piatto montato verticalmente a parete
Color high-definition video on flat panel display mounted vertically on wall
107.6 x 62.1 x 6.8 cm
7'10"

Executive producer: Kira Perov

Performer: Darrow Igus

L'opera si apre con l'immagine di un individuo seduto su una sedia in un momento di stasi, una pausa dalle sue sofferenze. A poco a poco interviene il movimento, quando un elemento naturale va a turbare la sua immobilità. Dall'alto cadono alcune fiammelle, e l'uomo si risveglia tra le fiamme minacciose che si fanno sempre più alte intorno a lui. Più il fuoco imperversa, più la determinazione del martire resta immutata. Nell'assalto più violento, il fuoco incarna l'ora più buia del suo passaggio attraverso la morte per giungere alla luce.

As the work opens, an individual is shown resting in a chair in stasis, a pause from his suffering. Gradually there is movement as an element of nature begins to disturb his stillness. As flames drip down, he begins to awaken while the threatening flames grow taller around him. The stronger the fire rages, the more the martyr's resolve remains unchanged. In its most violent assault, the fire represents the darkest hour of the martyr's passage through death into the light.





Water Martyr
2014

Video a colori ad alta definizione su schermo piatto montato verticalmente a parete
Color high-definition video on flat panel display mounted vertically on wall
107.6 x 62.1 x 6.8 cm
7'10"

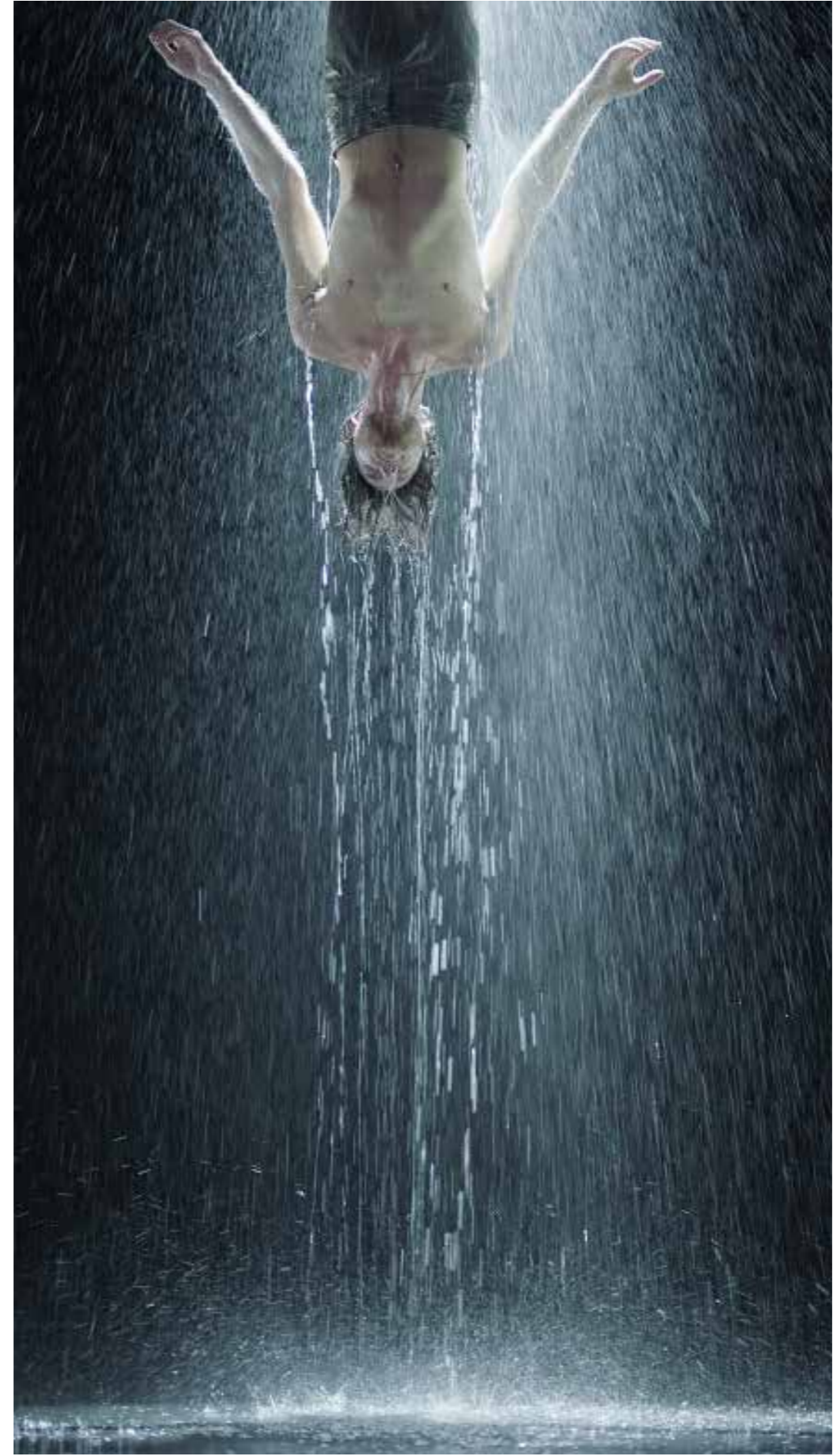
Executive producer: Kira Perov

Performer: John Hay

L'opera si apre con l'immagine di un individuo riverso a terra in un momento di stasi, una pausa dalle sue sofferenze. A poco a poco interviene il movimento, quando un elemento naturale va a turbare la sua immobilità. L'uomo viene sollevato per le caviglie e una cascata d'acqua comincia a riversarsi dall'alto. Più l'acqua imperversa, più la determinazione del martire resta immutata. Nell'assalto più violento, l'acqua incarna l'ora più buia del suo passaggio attraverso la morte per giungere alla luce.

As the work opens, an individual is shown on the ground in stasis, a pause from his suffering. Gradually there is movement as an element of nature begins to disturb his stillness. As he is raised by his ankles, water starts to cascade from above. The stronger the water rages, the more the martyr's resolve remains unchanged. In its most violent assault, the water represents the darkest hour of the martyr's passage through death into the light.





**Man Searching for Immortality/
Woman Searching for Eternity**
2013

Videoinstallazione

Dittico di video a colori ad alta definizione
proiettato su due ampie lastre di granito nero
poggiate alla parete

Video installation

Color high-definition video diptych projected
on large vertical slabs of black granite leaning
on wall

227 x 128 x 5 cm ciascuna / each
18'54"

Performers: Luis Accinelli, Penelope Safranek

"Ciò che non è pietra è luce."

—Octavio Paz

Due lastre di granito nero alte più di due metri sono addossate al muro in una stanza buia, l'una accanto all'altra. Due figure umane nude, un uomo e una donna, sembrano emergere dalla pietra e camminano verso di noi. Avanzano guardandoci direttamente negli occhi con semplicità e consapevolezza. Entrambi accendono una piccola torcia e con lentezza iniziano un intimo rituale quotidiano, esaminando attentamente il proprio corpo per trovare tracce di malattia o alterazione. Tutto ciò avviene in modo metodico e scrupoloso, perché sono alla ricerca della morte. Quando finiscono, ognuno spegne la propria torcia, grato per la vita che sta vivendo. Ferme, immobili, le figure si dissolvono gradualmente nella materia da cui provengono.

"Whatever is not stone is light."

—Octavio Paz

Two seven-foot high slabs of black granite lean side by side against the wall in a dark room. Two naked human figures, a man and a woman, appear to emerge from the stone and walk toward us. They arrive looking directly into our eyes with clarity and awareness. Slowly, each turns on a small light and begins a familiar daily ritual, carefully searching his or her body for evidence of disease or corruption. This is done methodically and meticulously, for they are searching for death. When they are finished, they each turn off their light, thankful for life. Standing very still, they gradually dissolve back into the stone from where they came.







Fire Woman
2005

Installazione video-audio
Videoproiezione a colori ad alta definizione;
quattro canali sonori con subwoofer (4.1)
Video/sound installation
Color high-definition video projection;
four channels of sound with subwoofer (4.1)
Dimensioni dell'immagine proiettata
Projected image size: 5.8 x 3.25 m
11'12"

Performer: Robin Bonaccorsi

Fire Woman è un'immagine vista con gli occhi della mente di un uomo che sta morendo. La sagoma scura di una figura femminile si staglia davanti a un muro di fiamme. Dopo alcuni minuti, la donna avanza, apre le braccia e cade nella sua stessa immagine riflessa. Quando alla fine le fiamme della passione e della febbre inghiottono l'occhio interiore e la consapevolezza di non poter più incontrare il corpo del desiderio acceca il veggente, la superficie riflettente si sgretola e collassa nella sua forma essenziale – ovvero in onde di pura luce.

Fire Woman is an image seen in the mind's eye of a dying man. The darkened silhouette of a female figure stands before a wall of flame. After several minutes, she moves forward, opens her arms, and falls into her own reflection. When the flames of passion and fever finally engulf the inner eye, and the realization that desire's body will never again be met blinds the seer, the reflecting surface is shattered and collapses into its essential form—undulating wave patterns of pure light.





Tristan's Ascension
(The Sound of a Mountain
Under a Waterfall)
2005

Installazione video-audio
Proiezione video a colori ad alta definizione;
quattro canali audio con subwoofer (4.1)
Video/sound installation
Color high-definition video projection;
four channels of sound with subwoofer (4.1)
Dimensione dell'immagine proiettata
Projected image size: 5.8 x 3.25 m
10'16"

Performer: John Hay

Tristan's Ascension descrive l'ascesa dell'anima in uno spazio dopo la morte, mentre viene risvegliata e trascinata da una cascata che scorre in senso contrario. In uno spazio vuoto e oscuro il corpo di un uomo giace su una grande lastra di pietra. Piccole gocce d'acqua cadono e diventano visibili ai nostri occhi quando dal suolo rimbalzano verso l'alto. Quella che appare come una leggera pioggia si trasforma presto in una tempesta, e i violenti rovesci d'acqua scuotono il corpo inerte dell'uomo fino a riportarlo in vita. Le braccia cominciano a muoversi da sole e il busto si inarca verso l'alto in mezzo a quel diluvio.

Alla fine tutto il corpo viene sollevato, ascendendo letteralmente verso l'alto, trascinato dalla corrente impetuosa, e scomparendo al di sopra di essa. Il torrente d'acqua si placa gradualmente e le gocce diminuiscono fino a quando rimane solo la lastra di pietra vuota, che luccica sul terreno bagnato.

Tristan's Ascension describes the ascent of the soul in the space after death as it is awakened and drawn up in a backwards-flowing waterfall. The body of a man is seen lying on a stone slab in an empty concrete room. Small drips of water become visible as they leave the ground and fall upward into space. What starts as a light rain soon becomes a roaring deluge, and the cascading water jostles the man's limp body and soon brings him to life. His arms move of their own accord and his torso arches upward amidst the churning water.

Finally, his entire body rises off the slab and is drawn up with the rushing water, disappearing above. The torrent of water gradually subsides and the drips decrease until only the empty slab remains, glistening on the wet ground.





Chronology

1951

Born in Flushing, Queens, New York.

1960

Captain of the "TV Squad," PS 20 elementary school, Queens, New York.

1969

Enrolls in the art school at Syracuse University, Syracuse, New York, where he studies painting and electronic music, and encounters video at the university student center. Plays drums in a local rock band.

1971

Transfers to the program of Experimental Studios, and studies under Professor Jack Nelson, who becomes a lasting influence. Founding member of the Synapse video group, installing and operating a cable TV system and color studio in the Syracuse student center.

1972

Creates first videotapes, including *Tape I*. Works as video preparator at the Everson Museum of Art, Syracuse (1972–4), under David Ross, curator of video art, assisting Nam June Paik, Peter Campus, Frank Gillette, and other artists. First public exhibition of videotape work (*Wild Horses*) in the group exhibition "St. Jude International" at the de Saisset Museum, Santa Clara University, California.

1973

Graduates with a BFA in Experimental Studios from the College of Visual and Performing Arts, Syracuse University. Enrolls in summer workshop in New Music in Chocorua, New Hampshire, and studies with David Tudor, beginning a lifelong relationship with him, performing in his *Rainforest* project, and becoming a member of Composers Inside Electronics, a group formed by Tudor in 1974. First exhibition of installations and videotapes, "New Video Works" at the Everson Museum. First public performance of Tudor's *Rainforest IV* at the Everson Museum. Initiates and instructs two courses in video/sound media for College of Visual and Performing Arts, Syracuse University (1973–4).

1974

Technical director of production at art/tapes/22, a video art studio in Florence, Italy (1974–6). Meets and works with such established European

and American artists as Giulio Paolini, Jannis Kounellis, Mario Merz, Vito Acconci, Joan Jonas, and Terry Fox. Travels to Death Valley in the Mojave Desert, California, his first encounter with the desert landscape profoundly influences future work. One-person exhibition of video and sound installations at The Kitchen, New York.

1975

Meets audio engineer and sound designer Bob Bielecki; they work on first collaborative project, an underwater soundscape, while Viola is artist-in-residence at ZBS Media, Fort Edward, New York. First exhibition of major installation in Europe: *Il Vapore* at Zona, Florence, Italy.

1976

Artist-in-residence at WNET/Thirteen Television Laboratory, New York (1976–81), where he first works with cutting-edge broadcast technology, including newly developed computer editing system; produces the videotape collection *Four Songs*. Creates *He Weeps for You*, an installation with live camera magnifying an image within a drop of water. Travels to the Solomon Islands in the South Pacific to record traditional music and dance, and to document the Moro Movement. First visit to Japan. Tours with Tudor's Composers Inside Electronics group, performing works by Tudor, John Cage, Takehisa Kosugi, and others at Festival d'Automne à Paris.

1977

Visits Java and Bali, Indonesia, to record traditional music and performing arts, working with resident ethnomusicologist Alex Dea. Travels to Melbourne, Australia, for exhibition "Video Spectrum," at invitation of director of cultural activities at La Trobe University, Kira Perov, Viola's future wife and collaborator. Presents video installation at Documenta 6, Kassel, West Germany (*He Weeps for You*).

1978

For the first presentation of his work in Japan, participates in symposium with a performance *Olfaction*, at "X International Open Encounter on Video Tokyo 78," organized by Centro de Arte y Comunicación and Japan Video Committee Tokyo, Sogetsu Kaikan, Tokyo. Perov moves to New York, and she and Viola begin a lifelong collaboration, working and traveling together. Perov also begins to

document with photographs the work and production process.

1979

Visits Saskatchewan, Canada, to record the winter prairie landscape, and then, with Perov, the Sahara Desert in Tunisia to videotape mirages—*Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*—using telephoto lenses adapted for video. Exhibits installation, *He Weeps for You*, at the Museum of Modern Art, New York, as part of the Projects series. Artist-in-residence at WXXI TV, Rochester, New York. Viola and Perov record most of *The Reflecting Pool—Collected Work 1977–80*, an anthology of five videotape pieces.

1980

Perov and Viola marry. Viola receives Japan/US Creative Arts Fellowship, and he and Perov live in Japan for eighteen months to study traditional culture and advanced video technology. They study with Zen master and painter Daïen Tanaka, who becomes a lifelong teacher. Perov has three exhibitions of photographs, in Tokyo, Sapporo, and Nagoya, and Viola shows "Selected Work 1976–1980" in first video gallery in Japan, run by Fujiko Nakaya, and gives the gallery the name of SCAN. Sound performance (*Tunings from the Mountain*) composed for Nakaya's outdoor fog sculpture: *A Fog, Sound and Light Festival*, Kawaji Onsen.

1981

Artist-in-residence at Sony Corporation's Atsugi research laboratories. Further develops work with precisely controlled time structures and computer-editing techniques (*Ancient of Days*), collaborating with Sony engineer Yasuo Shinohara; completes *The Reflecting Pool* collection. Awarded the Grand Prix for *Chott el-Djerid* at "International Video Art Festival, Portopia '81," Kobe. Travels with Perov throughout rural Honshu, Japan, with state-of-the-art video camera, recording images for *Hatsu-Yume (First Dream)*, and completes the work in the Sony labs in Atsugi. Perov and Viola move to Long Beach, California.

1982

Travels with Perov to the Ladakh region of the Himalayas in northern India to observe religious art and ritual in Tibetan Buddhist monasteries. The Whitney Museum, New York, presents retrospective of videotapes.

1983

Artist-in-residence at Memorial Medical Center, Long Beach, where he gathers images and researches imaging technologies of the human body (*Anthem*). Utilizes Sony 1-inch tape machine with computer editor that can dial up the speed of the image from a stopped position to very high rate (*Science of the Heart*). Creates the installation *Room for St. John of the Cross* based on the life of the sixteenth-century Spanish poet and mystic. Instructor in Advanced Video at the California Institute for the Arts, Valencia. Perov completes a book for the Long Beach Museum of Art that documents ten years of its video exhibition and production program (*Video: A Retrospective, 1974–1984*).

1984

Begins long-term project on animal consciousness, spending three weeks with a herd of bison in Wind Cave National Park, South Dakota, and becomes artist-in-residence at San Diego Zoo, California. Perov and Viola travel to Fiji to observe and videotape Hindu fire-walking ceremony.

1985

The Theater of Memory, commissioned by John Hanhardt for the Whitney Biennial, integrates a 35-foot-long (10.5 meters) dead tree and fifty randomly blinking lanterns into large video installation. The first time media work is installed alongside paintings and sculpture at a biennial.

1986

Completes first feature-length videotape, *I Do Not Know What It Is I Am Like*, a study of animal consciousness and human transcendence. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, acquires *Room for St. John of the Cross*, Viola's first room-size installation to be sold.

1987

Receives a grant from "Das kleine Fernsehspiel," a program produced by ZDF Television, Mainz, Germany, to create a desert landscape videotape piece (*The Passing*, 1991). Travels with Perov throughout the southwestern United States for five months to make nocturnal recordings of the desert landscape and to study ancient Native American archeological sites and rock art, one of Perov's interests.

Cronologia

1951

Nasce nel quartiere di Flushing, nel Queens, New York.

1960

Capitano della "TV Squad" nella scuola elementare PS 20, Queens, New York.

1969

Si iscrive alla scuola d'arte della Syracuse University, Syracuse, New York, dove studia pittura e musica elettronica e scopre il medium espressivo del video al centro studentesco dell'università. Suona la batteria in un gruppo rock locale.

1971

Passa al programma "Experimental Studios" e prosegue gli studi sperimentali sotto la guida del professor Jack Nelson, destinato a diventare un importante punto di riferimento. Membro fondatore del gruppo video Synapse, installa e gestisce un sistema di TV via cavo e allestisce un *color studio* nel centro studentesco di Syracuse.

1972

Crea i primi videotape, tra cui *Tape I*. Lavora come tecnico video all'Everson Museum of Art, Syracuse (1972-74), sotto la direzione di David Ross, curatore di videoarte, e assiste Nam June Paik, Peter Campus, Frank Gillette e altri artisti. Prima esposizione pubblica del lavoro su videotape *Wild Horses* nella collettiva "St. Jude International" al de Saisset Museum, Santa Clara University, California.

1973

Si laurea con un Bachelor of Fine Arts in studi sperimentali al College of Visual and Performing Arts, Syracuse University. Si iscrive al workshop estivo in "New Music" di Chocorua, New Hampshire, e studia con David Tudor, dando vita alla collaborazione di una vita, prendendo parte attiva come performer al suo progetto *Rainforest* ed entrando a far parte di Composers Inside Electronics, un gruppo di performer fondato da Tudor nel 1974. Prima mostra di installazioni e videotape, "New Video Works", all'Everson Museum. Prima performance pubblica di *Rainforest IV* di Tudor all'Everson Museum. Avvia e insegna in due corsi di media audiovisivi al College of Visual and Performing Arts, Syracuse University (1973-74).

1974

Lavora come direttore tecnico di produzione presso art/tapes/22, uno studio di videoarte a Firenze (1974-76). Incontra e collabora con artisti europei e americani del calibro di Giulio Paolini, Jannis Kounellis, Mario Merz, Vito Acconci, Joan Jonas e Terry Fox. Viaggia nella Valle della Morte, nell'area del deserto del Mojave, California, e questo primo incontro con il paesaggio desertico influenza profondamente il suo lavoro futuro. Personale di installazioni audiovisive presso The Kitchen, New York.

1975

Incontra l'ingegnere del suono e sound designer Bob Bielecki; il primo progetto a cui collaborano riguarda un paesaggio sonoro subacqueo, mentre è artista in residenza presso ZBS Media, Fort Edward, New York. Prima mostra di una grande installazione in Europa: *Il Vapore* allo spazio Zona, Firenze.

1976

Artista in residenza al WNET/Thirteen Television Laboratory, New York (1976-81), dove lavora per la prima volta con tecnologie di broadcasting all'avanguardia, incluso un sistema di editing computerizzato di recente sviluppo; produce la collezione di videotape *Four Songs*. Crea *He Weeps for You*, un'installazione con videocamera live che ingrandisce l'immagine riflessa in una goccia d'acqua. Si reca nelle Isole Salomone nel Pacifico meridionale per registrare la musica e le danze tradizionali, e per documentare il Movimento Moro. Prima visita in Giappone. Tour con il gruppo fondato da Tudor, Composers Inside Electronics, interpretando opere di Tudor, John Cage, Takehisa Kosugi e altri compositori al Festival d'Automne à Paris.

1977

Visita Java e Bali, Indonesia, per documentare la musica e le arti performative tradizionali in collaborazione con l'etnomusicologo Alex Dea. Si reca a Melbourne, Australia, in occasione della mostra "Video Spectrum", su invito del direttore delle attività culturali della Trobe University, Kira Perov, futura moglie e collaboratrice. Presenta una videoinstallazione a Documenta 6, Kassel, Germania Ovest (*He Weeps for You*).

1978

In occasione della prima presentazione del suo lavoro in Giappone, partecipa con la performance *Olfaction* al convegno "X International Open Encounter on Video Tokyo 78" organizzato dal Centro de Arte y Comunicación e dal Japan Video Committee Tokyo, Sogetsu Kaikan, Tokyo. Perov si trasferisce a New York, e intraprende con Viola una collaborazione destinata a durare per tutta la vita, lavorando e viaggiando insieme. Perov inizia anche a realizzare una documentazione fotografica del lavoro e del processo di produzione di Viola.

1979

Visita la regione del Saskatchewan, Canada, per immortalare il paesaggio invernale della prateria, e successivamente, assieme a Perov, si reca nel deserto del Sahara, in Tunisia, per riprendere il fenomeno dei miraggi – *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* – usando appositi teleobiettivi adattati al video. Espone l'installazione *He Weeps for You* al Museum of Modern Art di New York, come parte della serie Projects. Artista in residenza alla WXXI TV, Rochester, New York. Viola e Perov registrano la maggior parte di *The Reflecting Pool—Collected Work 1977–80*, un'antologia di cinque videotape.

1980

Perov e Viola si sposano. Riceve una borsa di studio nell'ambito del programma Japan/US Creative Arts Fellowship e assieme a Perov si trasferisce in Giappone per diciotto mesi per studiare la cultura tradizionale e la tecnologia video di ultima generazione. Studiano con il maestro Zen e pittore Daïen Tanaka, a tutt'oggi loro insegnante. Perov organizza tre mostre fotografiche a Tokyo, Sapporo e Nagoya, mentre Viola espone "Selected Work 1976–1980" nella prima videogalleria del Giappone, gestita da Fujiko Nakaya, alla quale dà il nome di SCAN. L'artista compone una performance sonora (*Tunings from the Mountain*) per la scultura di nebbia all'aperto di Fujiko Nakaya: *A Fog, Sound and Light Festival*, Kawaji Onsen.

1981

Artista in residenza presso i laboratori di ricerca della Sony Corporation's Atsugi. Realizza nuove opere ricorrendo a strutture temporali controllate con

precisione e a tecniche di editing computerizzato (*Ancient of Days*), in collaborazione con l'ingegnere della Sony Yasuo Shinohara; completa la collezione *The Reflecting Pool*. Riceve il Grand Prix per *Chott el-Djerid* all'International Video Art Festival, Portopia '81, Kobe. Assieme a Perov compie un viaggio attraverso le zone rurali di Honshu, Giappone, registrando con una videocamera all'avanguardia le immagini destinate a comporre *Hatsu-Yume (First Dream)*, e completa il lavoro nei laboratori Sony di Atsugi. Perov e Viola si trasferiscono a Long Beach, California.

1982

Si reca con Perov nella regione del Ladakh, sull'Himalaya, nell'India settentrionale, per studiare l'arte religiosa e i rituali nei monasteri buddisti tibetani. Il Whitney Museum of American Art, New York, presenta una retrospettiva di videotape.

1983

Artista in residenza al Memorial Medical Center, Long Beach, dove raccoglie immagini e svolge un'indagine sulle tecnologie di imaging del corpo umano (*Anthem*). Utilizza un videoregistratore su nastro da 1 pollice Sony assieme a un editor computerizzato capace di incrementare la velocità di riproduzione di un'immagine da una posizione di fermo a un ritmo serrato (*Science of the Heart*). Crea l'installazione *Room for St. John of the Cross*, basata sulla vita del poeta e mistico spagnolo del XVI secolo Giovanni della Croce. Fellowship e assieme a Perov si trasferisce in Giappone per diciotto mesi per studiare la cultura tradizionale e la tecnologia video di ultima generazione. Studiano con il maestro Zen e pittore Daïen Tanaka, a tutt'oggi loro insegnante. Perov organizza tre mostre fotografiche a Tokyo, Sapporo e Nagoya, mentre Viola espone "Selected Work 1976–1980" nella prima videogalleria del Giappone, gestita da Fujiko Nakaya, alla quale dà il nome di SCAN. L'artista compone una performance sonora (*Tunings from the Mountain*) per la scultura di nebbia all'aperto di Fujiko Nakaya: *A Fog, Sound and Light Festival*, Kawaji Onsen.

1984

Intraprende un progetto a lungo termine dedicato alla coscienza animale, trascorrendo tre settimane a stretto contatto con una mandria di bisonti nel Wind Cave National Park, South Dakota, ed è a artista in residenza allo Zoo di San Diego, California. Perov e Viola si recano alle Isole Fiji per osservare e filmare il rito induista della camminata sul fuoco.

1985

Con *The Theater of Memory*, commissionato da John Hanhardt per

Works exclusively in black and white for the ZDF project, using a range of specially modified equipment, and recording images at the threshold of visibility with image intensifiers and infrared sensitive video cameras. "Bill Viola: Installations and Videotapes," presented at the Museum of Modern Art, New York, includes MoMA-commissioned *Passage*, an installation with 23-minute densely edited video played back at 1/16th speed so that the piece stretches to 7 and a half hours and plays once during the day.

1988

First child, Blake, is born to Perov and Viola. Begins working with computer-controlled self-generating time structures in installations (*The Sleep of Reason*).

1989

Initiates work with altered aspect ratios and the traditional triptych form in projected-image pieces (*The City of Man*). Begins to use video laserdisc technology as a programmed playback medium in multi-channel installations. Viola and Perov return to Japan for an exhibition of five installations at Fukui Fine Arts Museum, part of Third Fukui International Video Biennale. Receives a five-year fellowship from the John D. and Catherine T. MacArthur Foundation. Records the childbirth process, leading to a long-term exploration of the universal themes of the human condition.

1991

Mother dies in February. Perov and Viola's second son, Andrei, is born in November. Completes *The Passing* for ZDF Television, a personal meditation on birth, death, and the desert landscape. Moves into first large studio space for production and fabrication. For the inaugural exhibition of the new Museum für Moderne Kunst (MMK), Frankfurt, Germany, Viola creates *The Stopping Mind*, a complex video and sound installation that continues explorations begun in 1988 of self-generating time structures. The work is on continuous display at MMK for ten years.

1992

Produces a series of installations that focus on the themes of sleep, death, birth, and mortality. Makes his first work using 35mm high-speed film (*The Arc of Ascent*); it is also his first project with director of photography Harry Dawson, whose collaboration continues to the present. Creates a 24-hour continuous window projection (*To Pray Without Ceasing*); and a projected triptych altarpiece for a seventeenth-century church, the Chapelle de l'Oratoire, with the Musée d'Arts de Nantes, France

(*Nantes Triptych*). First private gallery exhibitions at Donald Young Gallery, Seattle, and Anthony d'Offay Gallery, London. Perov organizes, with Marie Louise Syring of the Kunsthalle Düsseldorf, Germany, Viola's first major tour of the work, taking in six European venues. Ambitious for its time, the exhibition includes seven installations and a program of videotapes.

1993

Awarded the first Medienkunstpreis in Germany presented jointly by Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, and Siemens Kulturprogramm. Receives the Skowhegan Award for video installation, New York. "Bill Viola," exhibition of six installations, Musée d'art contemporain de Montréal, Canada. Explores the edge of perception in such works as *Tiny Deaths* and *Pneuma* (1994) by recording images that are barely perceptible using low light and infrared cameras.

1994

Invited by the Ensemble Modern, Frankfurt, to create a new work based on the composition *Déserts* by Edgar Varèse for concert performance (*Déserts*); production uses full film crew, a constructed set, an actor, and 35mm high-speed film in combination with video segments. *Stations*, a five-channel installation with five large reflective black granite slabs and silky hanging scrims, is created for the inaugural exhibition at the American Center, Paris. Travels to Brazil for "Bill Viola: Território do Invisível/Site of the Unseen," Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

1995

Receives honorary degree of Doctor of Fine Arts from Syracuse University. Represents the United States at the 46th Venice Biennale, creating "Buried Secrets," five new installations on the themes of broken communication and sacred conversation. The show includes *The Greeting*, inspired by the sixteenth-century painting *Visitation* by the Italian Mannerist Jacopo Pontormo. Collected writings published: *Bill Viola: Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1994*, edited by Robert Violette with Bill Viola and Kira Perov.

1996

Commissioned by the Chaplaincy to the Arts and Recreation in North East England (Bill Hall, Senior Chaplain) to create an installation for the 900-year-old Durham Cathedral (*The Messenger*); the first video installation to be acquired by a religious institution, the Church of England. Produces *The Crossing*, a large-scale projection

installation depicting the transformation of the human form by the elements of fire and water. Both works featured in the exhibition "Bill Viola: Trilogy: Fire, Water, Breath," Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Festival d'Automne à Paris. First video installation of Viola's shown in Russia (*Science of the Heart*, 1983), Marble Palace, St. Petersburg. In March, Bobby Jablonski joins the team as studio director and becomes an invaluable member of Bill Viola Studio, creating exhibition plans and supervising all fabrications and installations of the work worldwide, continuing her collaboration through to the present.

1997

Creates his first interactive computer-graphics piece, the installation *The Tree of Knowledge*, collaborating with programmer Bernd Lintermann, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Germany. "Bill Viola," a twenty-five-year survey exhibition organized by the Whitney Museum of American Art, New York, curated by David A. Ross and Peter Sellars, with Kira Perov, consisting of sixteen large-scale installation pieces and videotape works, launches at the Los Angeles County Museum of Art in November; first time digital video grabs of the work are used by Perov to represent video works in a catalogue. Receives honorary Doctor of Fine Arts degree from the School of the Art Institute of Chicago.

1998

Scholar-in-residence at the Getty Research Institute, Los Angeles, where the subject for that year is "Representing the Passions." He begins studying the depiction of extreme emotional states in medieval and Renaissance art, a theme that he will continue to develop in the coming years. Survey exhibition travels to the Whitney Museum of American Art, New York, and the Stedelijk Museum in Amsterdam.

1999

Father dies in January. Survey exhibition continues, opening at the Museum für Moderne Kunst and Schirn Kunsthalle in Frankfurt, and traveling to the San Francisco Museum of Modern Art. The last venue of the tour, the Art Institute of Chicago, opens in October. Begins extended project with actors, especially Weba Garretson, who is central to many productions in what becomes known as the Passions series. Director of photography, Harry Dawson, is a key collaborator for lighting and high-speed film recording.

2000

Exhibits *The Quintet of the Astonished*,

the first work on the theme of the passions, at the National Gallery in London for the group exhibition, "Encounters: New Art from Old." Works with Trent Reznor of Nine Inch Nails to create video interpretations of three songs for the band's US "Fragility v2.0" tour. First gallery exhibition in New York features pieces from the Passions series and includes first works created for digital flat panel and plasma displays, at James Cohan Gallery. Opening of *The World of Appearances*, commissioned by Helaba Bank, first public permanently installed work, lobby, Main Tower, Frankfurt, Germany.

2001

Second group of Passions pieces are presented at Anthony d'Offay Gallery, London, including the flat panel predella sequence, *Catherine's Room* with Weba Garretson, as well as the large-scale, five-channel projection installation *Five Angels for the Millennium*. The Metropolitan Museum of Art in New York acquires *The Quintet of Remembrance*, the first video installation in its collection. Travels in Tuscany, studying narrative fresco cycles of the late Middle Ages and Renaissance. Viola and Perov, with studio producer S. Tobin Kirk, begin six-month production on largest project to date, *Going Forth By Day*, a projected digital fresco cycle in five parts created for the new medium of high-definition video and involving a team of 125 technicians, special effects experts, stunt performers, full-scale construction sets, and more than 200 extras.

2002

Going Forth By Day premieres in February at the Deutsche Guggenheim Berlin; travels to the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, in September. Two new works in high-definition video, *Emergence* and *Observance*, created for an exhibition at the J. Paul Getty Museum, Los Angeles. *Five Angels for the Millennium* exhibited in "The Power of Art" at the Hyogo Prefectural Museum of Art, Kobe, Japan.

2003

"Bill Viola: The Passions" opens at the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, and travels to the National Gallery, London; first solo exhibition in the main temporary galleries of both museums by a contemporary artist. New techniques employed by Perov to represent the work in the Getty *Passions* book, using digital grabs from high-definition video and working closely with printer who uses new method of stochastic screening to achieve a photographic quality for each image. Viola completes *Living Witness (The Shortest Distance*

la Biennale di Whitney, inserisce in una grande videoinstallazione un albero secco lungo 10,5 metri e cinquanta lanterne che lampeggiano seguendo un ordine casuale. È la prima volta che una biennale espone un'installazione multimediale accanto a dipinti e sculture.

1986

Completa il primo lungometraggio video, *I Do Not Know What It Is I Am Like*, uno studio sulla coscienza animale e sulla trascendenza umana. Il Museum of Contemporary Art of Los Angeles acquisisce *Room for St. John of the Cross*, la prima installazione di Viola a grandezza naturale ad essere venduta.

1987

Riceve una sovvenzione da "Das kleine Fernsehspiel", un programma prodotto dalla ZDF Television, Mainz, Germania, per creare un videotape incentrato su paesaggi desertici (*The Passing*, 1991). Assieme a Perov affronta un viaggio di cinque mesi negli Stati Uniti sud-occidentali per effettuare registrazioni notturne del paesaggio desertico e studiare gli antichi siti archeologici e l'arte rupestre dei nativi americani, uno degli interessi di Perov. Lavora esclusivamente in bianco e nero per il progetto ZDF, utilizzando una serie di attrezzature appositamente modificate e registrando immagini alla soglia della visibilità con l'ausilio di intensificatori e videocamere sensibili agli infrarossi. "Bill Viola: Installations and Videotapes", presentata al Museum of Modern Art, New York, include *Passage*, un'installazione commissionata dal MoMA che propone 23 minuti di montaggio video riprodotto a 1/16 della velocità sino a estendere la durata della visione. Il pezzo dura 7 ore e mezzo e viene riprodotto una sola volta al giorno.

1988

Nasce il primo figlio di Perov e Viola, Blake. Nelle sue installazioni, lavora con strutture temporali autogenerate dal computer (*The Sleep of Reason*).

1989

Inizia a lavorare con formati alternativi, modificando il rapporto tra l'altezza e la larghezza di un'immagine, e con la forma tradizionale del tritico in opere costituite da immagini proiettate (*The City of Man*). Ricorre alla tecnologia video laserdisc come mezzo di riproduzione programmata in installazioni multicanale. Viola e Perov tornano in Giappone per una mostra di cinque installazioni al Fukui Fine Arts Museum, parte della terza Fukui International Video Biennale. Riceve una borsa di studio quinquennale dalla John D. and Catherine T. MacArthur Foundation. Riprende il processo

del parto, punto di partenza per un'esplorazione a lungo termine dei temi universali della condizione umana.

1991

In febbraio muore sua madre e a novembre nasce il secondo figlio Andrei. Completa *The Passing* per la ZDF Television, una meditazione personale sulla nascita, la morte e il paesaggio desertico. Si trasferisce nel suo primo grande studio di produzione e allestimento. In occasione dell'inaugurazione del nuovo Museum für Moderne Kunst (MMK), Francoforte, crea *The Stopping Mind*, una complessa installazione audiovisiva che riprende le sperimentazioni del 1988 sulle strutture temporali autogenerate. L'opera resta in esposizione continua al MMK per dieci anni.

1992

Produce una serie di installazioni incentrate sui temi del sonno, della morte, della nascita e della mortalità. Realizza il suo primo lavoro con una pellicola 35mm ad alta velocità (*The Arc of Ascent*), che è anche il suo primo progetto con il direttore della fotografia Harry Dawson, la cui collaborazione continua ancora oggi. Crea *To Pray Without Ceasing*, una proiezione continua di immagini, 24 ore su 24, sopra una finestra, e *Nantes Triptych*, un tritico di immagini proiettate come pala d'altare per una chiesa del XVII secolo, la Chapelle de l'Oratoire, ideato in collaborazione del Musée d'Arts de Nantes, Francia. Prime mostre in spazi privati: la Donald Young Gallery di Seattle e la Anthony d'Offay Gallery di Londra. Perov e Marie Louise Syring della Kunsthalle di Düsseldorf organizzano la prima grande *tourné*e dell'opera di Viola in sei sedi espositive europee. Ambiziosa per l'epoca, la mostra propone sette installazioni e un programma di videotape.

1993

Riceve il primo Medienkunstpreis in Germania presentato congiuntamente dal Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, e dal Siemens Kulturprogramm. Riceve il premio Skowhegan per la videoinstallazione, New York. La mostra "Bill Viola" espone sei installazioni al Musée d'art contemporain de Montréal, Canada. Esplora i limiti della percezione in opere come *Tiny Deaths* e *Pneuma* (1994), registrando immagini appena percettibili con telecamere a bassa luminosità e a infrarossi.

1994

Su invito di Ensemble Modern, Francoforte, crea un nuovo lavoro basato su *Déserts* di Edgar Varèse per una performance concertistica (*Déserts*); la produzione utilizza una

troupe cinematografica al completo, un set creato per l'occasione, un attore e una pellicola da 35mm ad alta velocità in combinazione con segmenti video. *Stations*, un'installazione a cinque canali composta da cinque grandi lastre di granito nero riflettenti e pannelli sospesi trasparenti, è concepita per l'inaugurazione all'American Center di Parigi. Si reca in Brasile per "Bill Viola: Território do Invisível/Site of the Unseen" al Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

1995

Riceve la laurea *honoris causa* in Belle Arti dalla Syracuse University. Rappresenta gli Stati Uniti alla 46ª Biennale di Venezia, creando "Buried Secrets", cinque nuove installazioni sui temi della comunicazione interrotta e della conversazione sacra. La mostra include *The Greeting*, ispirata al dipinto cinquecentesco *La Visitazione* del manierista Jacopo Pontormo. Pubblica la raccolta di scritti *Bill Viola: Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1994*, a cura di Robert Violette con Bill Viola e Kira Perov.

1996

La Chaplaincy to the Arts and Recreation in North East England (nella persona di Bill Hall, cappellano senior) gli commissiona un'installazione per l'antica cattedrale di Durham, con i suoi 900 anni di storia (*The Messenger*); l'opera diventa la prima videoinstallazione acquisita da un'istituzione religiosa, la Chiesa d'Inghilterra. Produce *The Crossing*, una proiezione su larga scala che rappresenta la trasformazione della figura umana ad opera degli elementi del fuoco e dell'acqua. Entrambe le opere sono state esposte nella mostra "Bill Viola: Trilogy: Fire, Water, Breath", Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Festival d'Automne à Paris. In Russia viene esposta per la prima una sua videoinstallazione (*Science of the Heart*, 1983), Marble Palace, San Pietroburgo. Nel mese di marzo Bobby Jablonski si unisce al team in qualità di direttore del Bill Viola Studio, divenendone un membro molto prezioso, creando progetti espositivi e supervisionando tutte le realizzazioni e le installazioni dell'opera di Viola nel mondo; collaborazione che continua tutt'oggi.

1997

Crea la sua prima opera interattiva di computergrafica, l'installazione *The Tree of Knowledge*, in collaborazione con il programmatore Bernd Lintermann, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. "Bill Viola", un'antologica degli ultimi venticinque anni organizzata dal Whitney Museum of American Art, New York, curata da David A. Ross e Peter

Sellars, con Kira Perov, composta da sedici installazioni su larga scala e da svariati videotape, viene inaugurata presso il Los Angeles County Museum of Art in novembre; per la prima volta Perov usa fotogrammi digitali per rappresentare le opere video in un catalogo. Riceve la laurea *honoris causa* in Belle Arti dalla School of the Art Institute di Chicago.

1998

Riceve una borsa di studio per la residenza al Getty Research Institute di Los Angeles. Il tema prescelto è "Representing the Passions". Inizia a studiare la rappresentazione degli stati emotivi estremi nell'arte medievale e rinascimentale, un tema che continuerà a sviluppare negli anni a venire. La mostra antologica a lui dedicata approda al Whitney Museum of American Art di New York e allo Stedelijk Museum di Amsterdam.

1999

In gennaio muore suo padre. Prosegue la mostra antologica e viene inaugurata al Museum für Moderne Kunst e alla Schirn Kunsthalle di Francoforte, per giungere infine al San Francisco Museum of Modern Art. All'Art Institute di Chicago, ultima tappa del tour, apre a ottobre. Inizia una lunga collaborazione con diversi attori, tra cui spicca Weba Garretson, figura centrale in molte produzioni di quella che diventa nota come la serie Passions. Il direttore della fotografia, Harry Dawson, svolge un ruolo determinante per l'illuminazione e la registrazione della pellicola ad alta velocità.

2000

Espone *The Quintet of the Astonished*, la prima opera sul tema delle passioni, alla National Gallery di Londra durante la collettiva "Encounters: New Art from Old". Collabora con Trent Reznor dei Nine Inch Nails per creare le interpretazioni video di tre canzoni concepite per il tour americano della band Fragility v2.0. Prima mostra in galleria a New York incentrata su opere tratte dalla serie Passions e su quelle create per schermi piatti digitali e al plasma, alla James Cohan Gallery. Viene inaugurata *The World of Appearances*, prima installazione pubblica permanente commissionata dalla Helaba Bank per essere collocata nella lobby della Main Tower di Francoforte.

2001

Il secondo gruppo di opere che compongono la serie Passions viene presentato alla Anthony d'Offay Gallery di Londra. Vi figurano la sequenza su schermo piatto della predella, *Catherine's Room* con Weba Garretson, e l'installazione proiettata su larga scala a cinque canali *Five Angels*

Between Two Points), a work recorded in the Mojave Desert near Lone Pine, California, commissioned for new E.ON AG headquarters, Düsseldorf, Germany. Enlarged version of *Five Angels for the Millennium* is installed in the Gasometer, Oberhausen, Germany, part of Ruhrtriennale (festival director, Gerard Mortier). First solo exhibition in an Asian gallery, Kukje Gallery in Seoul, South Korea, includes *Passions* pieces and *The Veiling* (1995).

2004

Begins collaboration with director Peter Sellars, conductor Esa-Pekka Salonen, and executive producer Kira Perov to create a new production of Richard Wagner's opera *Tristan und Isolde*. Viola's accompanying 4-hour video is created in eight months with the assistance of director of photography Harry Dawson, producer S. Tobin Kirk, special effects supervisor Robbie Knott, performers John Hay, Jeff Mills, Lisa Rhoden, Sarah Steben, and Robin Bonaccorsi, live-performance video editor Alex MacInnis, and high-definition editor Brian Pete. Premieres in project form as "The Tristan Project," by the Los Angeles Philharmonic, in December. "Bill Viola: Temporality and Transcendence," an exhibition of large installations including *Going Forth By Day*, Guggenheim Bilbao, Spain. Three video works are shown in "Lonely Planet," Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, Mito-City, Ibaraki, Japan.

2005

Production of the completed *Tristan und Isolde* receives its world premiere at Opéra national de Paris, Bastille, in sold-out run in April and November (the production continues to be performed, in its concert version and fully staged). "Bill Viola: Visions," AROS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Denmark, includes *Going Forth By Day* and, from its own collection, *Five Angels for the Millennium*. The Getty "Passions" exhibition travels to Fundación la Caixa, Madrid, Spain, and the National Gallery of Art, Canberra, Australia. Tristan series installation and video works are shown at the James Cohan Gallery in New York. Viola and Perov travel with sons Blake and Andrei to Dharamsala, northern India, to visit this mountaintop home of Tibetan refugees, to see monasteries, and to learn about Tibetan religion and culture. They are granted a private audience with H. H. Dalai Lama and record a prayer for "The Missing Peace: Artists Consider the Dalai Lama," an exhibition organized by the Committee of 100 and the Dalai Lama Foundation, that opens at the Fowler Museum of Cultural History, UCLA, Los Angeles, in June, 2006. Viola also creates a new work for this show, *Bodies of Light*.

2006

"Bill Viola–Video," four installations exhibited at Kunsthalle Bremen; Viola receives NORD/Landesbank Art Prize in connection with the exhibition. Eleven Tristan series pieces are edited for exhibition in London at Haunch of Venison gallery and St. Olave's, a former school. The works range from a small LCD panel triptych to plasma screen diptychs, and to 18-foot-high (5.5 meters) projections. One of the largest exhibitions of Viola's installations to date, and the first large Asian retrospective, "Bill Viola: Hatsu-Yume (First Dream)" features sixteen works and attracts more than 340,000 visitors to the Mori Art Museum in Tokyo. Awarded Commander of the Order of Arts and Letters by the French Government.

2007

Five installations are shown in "Bill Viola: Las Horas Invisibles," Museo de Bellas Artes de Granada, Palacio de Carlos V (Alhambra), Spain, on the occasion of the renovation of the Palacio de Carlos V. Viola's work is shown for the first time in Poland; the Zaheta National Gallery of Art, Warsaw, presents nine installations in an exhibition titled "Bill Viola." Uses new technical device allowing for the simultaneous recording of an event with two cameras, developed for the production of a new three-screen video/sound installation for the Venice Biennale, *Ocean Without a Shore*. Created for the fifteenth-century Church of San Gallo, the installation's theme "is about the presence of the dead in our lives." Additional recordings using the new technical system produce the Transfigurations series.

2008

"Bill Viola: The Tristan Project" features one installation at the Art Gallery of New South Wales, and two Tristan works projected onto a large vertical screen in front of the altar in St. Saviour's Church, Sydney, Australia. Exhibition at Kukje Gallery, Seoul, titled "Bill Viola: Transfigurations" includes six new works from the Transfigurations series and four earlier installations. "Bill Viola: Visioni interiori," the largest exhibition of Viola's work in Italy to date (sixteen video installations), is curated by Perov at the Palazzo delle Esposizioni in Rome; Perov also edits the accompanying catalogue.

2009

"Bill Viola: Installations and Screenings" at Haunch of Venison, Berlin; "Screenings," part of Forum Expanded, 59th Berlinale. Four installations shown in "Being Time," part of the ARTIST ROOMS tour at the Pier Arts Center, Stromness, Orkney, Scotland. Using a row of small, identical rooms that had

previously been used for wool sorting, fourteen small video installations are shown at the De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg, the Netherlands, for the exhibition "Bill Viola: The Intimate Work." Exhibition at James Cohan Gallery, New York, titled "Bill Viola: Bodies of Light" includes a reworking of a 1994 installation, *Pneuma*. Receives Eugene McDermott Award in the Arts from MIT and XXI Catalonia International Prize from the government of Catalonia, Spain.

2010

"Bill Viola: The Tristan Project" features a large projection of two works in front of the altar of St. Carthage's Church as a Kaldor Public Project presented at the Melbourne Festival, Australia. To commemorate the 400th anniversary of the death of Caravaggio, six video installations are exhibited in "Bill Viola per Capodimonte" at the Museo di Capodimonte in Naples, Italy. *Emergence* is installed alongside Michelangelo's *David* at the Galleria dell'Accademia in Florence, Italy, on the occasion of the restoration of the Palestrina Pièta, originally attributed to Michelangelo.

2011

"Bill Viola: Transformations," exhibition at Gallery Koyanagi, Tokyo, featuring seven works. *Ocean Without a Shore* opens as a permanent installation at Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia, Pennsylvania. The first exhibition of Viola's work in the Canary Islands, "Bill Viola: Liber Insularum," is shown in Tenerife at Sala de Arte Contemporaneo del Gobierno de Canarias, and includes ten video installations; an expanded version travels to the Museum of Contemporary Art North Miami, Florida (2012). Receives the Arents Award for distinguished alumni from Syracuse University, Syracuse, New York. Awarded the Praemium Imperiale in Painting from the Japan Art Association, Tokyo.

2012

Returns with Perov to an exploration of mirages (light and heat). In two shoots at El Mirage, Mojave Desert, California, they complete the Mirage series and record *Crossroads*, a 16 1/2 × 82-foot (5 × 25 meters) installation (finished in 2014) for the Hamad International Airport, Doha, Qatar. "Bill Viola: Reflections" exhibition featuring eleven video works is installed at Villa di Panza, Varese, Italy. James Cohan Gallery in Shanghai, China, presents "Bill Viola: Unspoken." Installed as a member of the National Academy of Arts and Sciences, Cambridge, Massachusetts, making him one of first media artists to be admitted into the Academy.

2013

At the end of 2012 into 2013, Viola and Perov continue working in the studio and at nearby locations to produce two more series. The Frustrated Actions series includes *Chapel of Frustrated Actions* and *Futile Gestures*, a grid of nine 42-inch plasma screens, each with different video and audio. In the Water Portraits series, the performers are submerged in a Plexiglas tank filled with water (*The Dreamers*; seven 65-inch plasma screens surround the viewer and audio fills the space). "Frustrated Actions and Futile Gestures" solo exhibition at Blain|Southern in London includes nine works from the three recent series. Receives National Artist Award from Anderson Ranch, Aspen, Colorado, and the Aurora Award from the Aurora Picture Show in Houston, Texas. *Self Portrait, Submerged* is completed for the self-portrait collection in the Vasari Corridor, Uffizi Gallery, Florence. Perov and Viola work for five weeks with their twenty-four-member production team in a Hollywood studio to produce *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)* and *Inverted Birth*.

2014

Five small video works are installed among classical paintings at Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, in a break with the museum's tradition. *Tristan und Isolde* is staged in Madrid at the Teatro Real, and also in Paris at the Opéra national. "Bill Viola" at the Grand Palais, Paris, curated by Jérôme Neutres and Perov, the largest exhibition to date with twenty installations on view, attracts almost 300,000 visitors and 987 press reviews. Bern Cathedral installs five plasma works accompanied by a selection of videotapes on view at the Kunstmuseum Bern. Viola and Perov complete four-channel plasma screen piece, *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)* which is unveiled during evensong at St. Paul's Cathedral, London, and is the first permanent video installation in a Church of England cathedral. Premiere of *Inverted Birth* at the Fauschou Foundation in Beijing, shown as part of the solo exhibition "Transformation." In celebration of the 250th anniversary of the State Hermitage Museum, St. Petersburg, PRO ARTE Foundation brings *The Silent Sea* (2002) for temporary exhibition, and Viola and Perov give a lecture in its theater.

2015

Seven installations, most based on the theme of fire and water, are featured across three venues in the Adelaide Festival of Arts, Australia. An exhibition of seven works is exhibited at the Kukje Gallery, Seoul. The Yorkshire Sculpture Park in West Yorkshire, UK, presents a large exhibition of installations in its chapel and galleries. Vinyl Factory

for the Millennium. Il Metropolitan Museum of Art di New York acquisisce *The Quintet of Remembrance*, la prima videoinstallazione della collezione del museo. Si reca in Toscana per studiare i cicli narrativi degli affreschi tardomedievali e rinascimentali. Viola e Perov, con il produttore dello studio S. Tobin Kirk, intraprendono una produzione di sei mesi sul progetto più ambizioso mai realizzato fino a questo momento, *Going Forth By Day*: un ciclo di affreschi digitali proiettati in cinque parti e ideato appositamente per il nuovo medium del video ad alta definizione. Il progetto ha richiesto la collaborazione di un team di 125 tecnici, esperti di effetti speciali e *stuntmen*, nonché l'allestimento di vari set a grandezza naturale con più di 200 comparse.

2002

Going Forth By Day esordisce a febbraio al Deutsche Guggenheim Berlin; a settembre viene esposto al Solomon R. Guggenheim Museum di New York. Due nuovi video ad alta definizione, *Emergence* e *Observance*, vengono creati per una mostra al J. Paul Getty Museum di Los Angeles. *Five Angels for the Millennium* viene esposta nella cornice della mostra "The Power of Art" allo Hyogo Prefectural Museum of Art, Kobe, Giappone.

2003

"Bill Viola: The Passions" inaugurata al J. Paul Getty Museum di Los Angeles ed è successivamente allestita alla National Gallery di Londra; prima personale di un artista contemporaneo nelle principali gallerie temporanee di entrambi i musei. Perov ricorre a nuove tecniche per rappresentare il lavoro nel catalogo del Getty *Passions*. Ricava alcuni fotogrammi digitali dal video ad alta definizione e si accorda con il tipografo per impiegare un metodo innovativo di screening stocastico che consente di ottenere una qualità di stampa fotografica per ogni immagine. Viola completa *Living Witness (The Shortest Distance Between Two Points)*, registrato nel deserto del Mojave vicino a Lone Pine, California, commissionato per la nuova sede della E.ON AG di Düsseldorf. Una versione ingrandita di *Five Angels for the Millennium* è installata nel Gasometro di Oberhausen, Germania, come parte della Ruhrtriennale (direttore del festival Gerard Mortier). La prima personale in una galleria asiatica, la Kukje Gallery di Seoul, Corea del Sud, include pezzi di Passions e *The Veiling* (1995).

2006

"Bill Viola–Video", quattro installazioni vengono esposte alla Kunsthalle Bremen; riceve il NORD/Landesbank Art Prize per la mostra. Undici opere tratte dalla serie Tristan vengono editate per la mostra a Londra alla galleria Haunch of Venison e alla St. Olave's, una ex scuola. Le opere spaziano da un piccolo trittico di pannelli LCD a dittici di schermi al plasma e proiezioni alte 5,5 metri. Una delle più grandi mostre dedicate alle installazioni di

2004

Inizia la collaborazione con il regista Peter Sellars, il direttore d'orchestra Esa-Pekka Salonen e il produttore esecutivo Kira Perov per una nuova produzione dell'opera *Tristan und*

Isolde di Richard Wagner. Il video di accompagnamento della durata di 4 ore concepito da Viola è stato realizzato nell'arco di otto mesi con il direttore della fotografia Harry Dawson, il produttore S. Tobin Kirk, il supervisore agli effetti speciali Robbie Knott, gli interpreti John Hay, Jeff Mills, Lisa Rhoden, Sarah Steben e Robin Bonaccorsi, il montatore del video di live-performance Alex MacInnis e il montatore dell'alta definizione Brian Pete. A dicembre debutta in forma progettuale con il titolo "The Tristan Project" alla Los Angeles Philharmonic. "Bill Viola: Temporality and Transcendence", una mostra di grandi installazioni tra cui *Going Forth By Day*, Guggenheim Bilbao, Spagna. Tre opere video sono esposte nella mostra "Lonely Planet" presso la Contemporary Art Gallery, Art Tower Mito, Mito-City, Ibaraki, Giappone.

2005

La produzione di *Tristan und Isolde*, finalmente ultimata, celebra la sua *première* assoluta all'Opéra national de Paris, Bastille, registrando il tutto esaurito in aprile e novembre (la produzione continua a essere rappresentata sia come concerto sia come messa in scena completa). "Bill Viola: Visions", AROS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Danimarca, include *Going Forth By Day* e *Five Angels for the Millennium*, dalla collezione del museo stesso. La mostra itinerante "Passions" dal Getty viene allestita alla Fundación la Caixa, Madrid, e alla National Gallery of Art, Canberra, Australia. Le installazioni e i video della serie Tristan sono esposti alla James Cohan Gallery di New York. Viola e Perov si recano con i figli Blake e Andrei a Dharamsala, la città-rifugio dei tibetani nel nord dell'India, per visitare i monasteri e imparare a conoscere la religione e la cultura tibetana. Viene loro concessa un'udienza privata con S.S. il Dalai Lama e registrano una preghiera per "The Missing Peace: Artists Consider the Dalai Lama", una mostra organizzata dal Comitato dei 100 e dalla Fondazione Dalai Lama, inaugurata al Fowler Museum of Cultural History, UCLA, Los Angeles, nel giugno 2006. In occasione di questa mostra Viola crea un nuovo lavoro, *Bodies of Light*.

2009

"Bill Viola: Installations and Screenings" presso Haunch of Venison, Berlino; "Screenings", parte di Forum Expanded, 59esima Berlinale. Quattro installazioni esposte in "Being Time", parte del tour ARTIST ROOMS al Pier Arts Center, Stromness, Orkney, Scozia. Una fila di piccole stanze identiche, precedentemente usate per lo smistamento della lana, ospitano quattordici installazioni video di dimensioni ridotte al De Pont Museum of Contemporary Art di Tilburg, Olanda, per la mostra "Bill Viola: The Intimate Work". L'esposizione alla James Cohan Gallery, New York, intitolata "Bill Viola: Bodies of Light" propone la rielaborazione di un'installazione

Viola fino a oggi, nonché la prima grande retrospettiva asiatica, "Bill Viola: Hatsu-Yume (First Dream)", presenta al pubblico sedici opere e attira più di 340.000 visitatori al Mori Art Museum di Tokyo. Viene insignito del titolo di Cavaliere dell'Ordine delle Arti e delle Lettere dal Governo Francese.

2007

Cinque installazioni vengono esposte nella mostra "Bill Viola: Las Horas Invisibles", Museo de Bellas Artes de Granada, Palacio de Carlos V (Alhambra), Granada, in occasione della ristrutturazione del palazzo. Il lavoro di Viola arriva per la prima volta in Polonia; la Zaheta National Gallery of Art di Varsavia presenta nove installazioni in una mostra intitolata "Bill Viola". Utilizza un nuovo dispositivo tecnico che permette la registrazione simultanea di un evento con due telecamere, sviluppato per la produzione di una nuova installazione audiovisiva su tre schermi per la Biennale di Venezia, *Ocean Without a Shore*. Appositamente creata per la quattrocentesca chiesa di San Gallo, l'installazione "riguarda la presenza dei morti nelle nostre vite". Ulteriori riprese realizzate con questa nuova tecnologia confluiscono nella serie Transfigurations.

2008

"Bill Viola: The Tristan Project" presenta una installazione alla Art Gallery of New South Wales, e due opere della serie Tristan proiettate su un grande schermo verticale posto di fronte all'altare della chiesa di St. Saviour a Sydney, Australia. La mostra alla Kukje Gallery, Seoul, intitolata "Bill Viola: Transfigurations" comprende sei nuove opere tratte dalla serie Transfigurations e quattro installazioni realizzate in precedenza. "Bill Viola: Visioni interiori", la più grande mostra dedicata al suo lavoro in Italia fino ad oggi (sedici videoinstallazioni), viene allestita al Palazzo delle Esposizioni di Roma da Perov, che ne cura anche il catalogo.

2009

"Bill Viola: Installations and Screenings" presso Haunch of Venison, Berlino; "Screenings", parte di Forum Expanded, 59esima Berlinale. Quattro installazioni esposte in "Being Time", parte del tour ARTIST ROOMS al Pier Arts Center, Stromness, Orkney, Scozia. Una fila di piccole stanze identiche, precedentemente usate per lo smistamento della lana, ospitano quattordici installazioni video di dimensioni ridotte al De Pont Museum of Contemporary Art di Tilburg, Olanda, per la mostra "Bill Viola: The Intimate Work". L'esposizione alla James Cohan Gallery, New York, intitolata "Bill Viola: Bodies of Light" propone la rielaborazione di un'installazione

del 1994, *Pneuma*. Riceve l'Eugene McDermott Award in the Arts dal MIT e il XXI Catalonia International Prize dal Governo della Catalogna.

2010

"Bill Viola: The Tristan Project" presenta una grande proiezione di due opere di fronte all'altare della chiesa di St. Carthage come progetto promosso dal Kaldor Public Art Projects e presentato al Festival di Melbourne, Australia. Per commemorare il 400esimo anniversario della morte di Caravaggio, sei videoinstallazioni sono esposte in "Bill Viola per Capodimonte" al Museo di Capodimonte a Napoli. *Emergence* è installata accanto al *David* di Michelangelo alla Galleria dell'Accademia di Firenze in occasione del restauro della Pièta di Palestrina, in origine attribuita a Michelangelo.

2011

"Bill Viola: Transformations" è organizzata presso la Galleria Koyanagi, Tokyo, con sette opere. *Ocean Without a Shore* viene inaugurata come installazione permanente alla Pennsylvania Academy of the Fine Arts di Philadelphia, Pennsylvania. La prima mostra del lavoro di Viola alle Isole Canarie, "Bill Viola: Liber Insularum", è esposta a Tenerife presso la Sala de Arte Contemporaneo del Gobierno de Canarias e comprende dieci installazioni video; una versione ampliata è allestita al Museum of Contemporary Art North Miami, Florida (2012). Riceve l'Arents Award, premio riservato agli alunni illustri della Syracuse University, Syracuse, New York. Viene insignito del Premio Imperiale per la pittura dalla Japan Art Association, Tokyo.

2012

Assieme a Perov torna a indagare il fenomeno dei miraggi (luce e calore). In due riprese a El Mirage, deserto del Mojave, California, completano la serie Mirage e registrano *Crossroads*, un'installazione di 5 × 25 metri ultimata nel 2014 per l'Hamad International Airport, Doha, Qatar. L'esposizione "Bill Viola: Reflections", con undici opere video, è allestita negli spazi di Villa Panza, a Varese. La James Cohan Gallery di Shanghai presenta "Bill Viola: Unspoken". Viene eletto membro della National Academy of Arts and Sciences, Cambridge, Massachusetts, diventando uno dei primi *media artists* a essere ammesso all'accademia.

2013

Tra la fine del 2012 e il 2013 Viola e Perov continuano a lavorare in studio e in luoghi vicini per produrre altre due serie. La serie *Frustrated Actions* include *Chapel of Frustrated Actions* e *Futile Gestures*, una griglia di nove schermi al plasma da 42 pollici, ognuno dei quali trasmette video

produces first Viola LP, *The Talking Drum*, featuring sound works from 1979–82, presenting them in an underground car park in London. *Moving Stillness (Mt. Rainier) 1979 (1979)* is shown at Blain|Southern. First Viola monograph summarizing forty years of creative output is edited by Kira Perov, with text by John G. Hanhardt, published by Thames & Hudson, and reprinted in German (Sieveking Verlag), Spanish with Basque insert (La Fábrica, Bilbao, 2017), and Portuguese (SESC, Brazil, 2018).

2016

Mary, the second part of the commission for St. Paul's Cathedral is installed in London, featuring a video triptych with a large central panel and smaller side panels. At one point in the complex edited sequence there are 15 different images on the three screens at the same time, designed to represent the various stages of the life of Mary. Viola's first large exhibition in Washington D. C. opens at the National Portrait Gallery.

2017

Four large-scale exhibitions and two smaller shows are organized this year: Palazzo Strozzi, Florence ("Bill Viola: Electronic Renaissance"), where both floors are filled with video works, together with Renaissance paintings and frescoes that inspired Viola; in the Deichtorhallen Hamburg the 10-meter-high screen for *Tristan's Ascension* and *Fire Woman* is the largest in an exhibition; the Guggenheim Bilbao Museum presented a "retrospective" of works ranging from 1976 to 2014, the largest show to date, with the greatest attendance, 710,995 visitors in four months; Redtory Museum of Contemporary Art, Guangzhou, China, presented 17 works and a full program of single channel works in four of their buildings on their extensive campus; and exhibitions in Uppsala Cathedral, Sweden, and Montreal (DHCArt) filled out the year.

2018

In New York, James Cohan gallery showed two early water pieces dating from 1979 and 2000, and SESC (Serviço Social do Comércio) in São Paulo presented a group of 12 works for the opening of their new seventeen-floor facility, Sesc Avenida Paulista. A reprise of Wagner's *Tristan und Isolde*, Peter Sellars' production with 4-hours of video was part of the 2018 season at the Opéra national de Paris with 9 performances. "Via Mistica," an exhibition occupying four venues in the ancient city of Cuenca, Spain, was installed in three churches and the Museo de Arte Abstracto, a hanging house, in this UNESCO World Heritage Site. Transfigurations series work *Visitation* (2008) was inaugurated

in Uppsala Cathedral, Sweden, for permanent installation in one of its chapels. The first video art work enters the collection of the State Hermitage Museum, St. Petersburg, (Viola's *The Silent Sea*, 2002) and goes on permanent display in December.

2019

Twelve video works, mostly large pieces, were installed together with 14 drawings and one marble by Michelangelo at the Royal Academy of Arts in London, in a major exhibition titled "Bill Viola/ Michelangelo: Life, Death, Rebirth." For their 1,000th year anniversary, the St. Moritz Church, Augsburg, Germany, hosted an exhibition of four smaller works. In June, *Ocean Without a Shore* (2007) was permanently installed in PLANTA, Lleida, Spain. Seven video pieces including rarely shown *He Weeps for You* (1976) and *Pneuma* (1994/2009), were exhibited at the Barnes Foundation in Philadelphia in a show titled "I Do Not Know What It Is I Am Like: The Art of Bill Viola" where also the feature-length videotape of the same title was screened weekly. Two other works were shown in Philadelphia, Pennsylvania Academy of Fine Arts reinstalled *Ocean Without a Shore*, and the Fabric Workshop and Museum showed their piece *The Veiling*. In September an exhibition of ten works opened at the Borusan Contemporary in Istanbul, and the next month "Mirrors of the Unseen" was installed in Casa Milà/La Pedrera, modernist architect Antoni Gaudí's masterpiece in Barcelona. With no right angles or straight ceilings in the whole space, an interesting exhibition consisting of twenty-one pieces wove its way around the open-plan galleries. Satellite exhibitions of one work each were shown in the Museum of Montserrat; in Bòlit Centre d'Art Contemporain, Girona; in the Museo Episcopal de Vic; and a permanent installation in PLANTA, Lleida. In this Catalonia-wide celebration, further programs were scheduled at the Gran Teatre del Liceu and Palau de la Musica in Barcelona.

2020

The exhibition at La Pedrera traveled to Espacio Fundación Telefónica, Madrid, in February of 2020. Not long after opening, the coronavirus began to spread and the exhibition was closed for 4 time, eventually reopening. Many other projects scheduled for the year were either paused or postponed to 2021 and beyond. In spite of the myriad challenges and restrictions faced over the course of the year, October opened with "Bill Viola: Purification" at the Royal Museum of Fine Arts of Belgium in Brussels, followed by four Martyrs series works

on view at the Bangkok Art Biennale in Thailand, finishing the year with a solo exhibition of sixteen works, "Bill Viola: Encounter" at Busan Museum of Art in South Korea.

2021

The year opened with a solo exhibition at the Stavanger Art Museum, Norway, "Bill Viola: Into the Light," followed by twenty-three works at the Pushkin State Museum of Fine Arts in Moscow, "Bill Viola: The Journey of the Soul," which featured performances of *Déserts* (1994), with video by Bill Viola and music by Edgard Varèse. April 2021 saw the opening of "Bill Viola: Slowly Turning Narrative" at the Los Angeles County Museum of Art, and a solo exhibition at Amos Rex in Helsinki, Finland, titled "Bill Viola: Inner Journey," which opened at the end of September. At around the same time, two Bill Viola works were shown as a solo installation at the Volga-Vyatka branch of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Arsenal) in Nizhny Novgorod, Russia.Continuing with the exhibition program in 2021, major solo exhibitions for the year included "Bill Viola: Into the Light," at the Stavanger Art Museum in Norway; "Bill Viola: The Journey of the Soul," at The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia; and finally, "Bill Viola: Inner Journey," Amos Rex, Helsinki, Finland. These in addition to the range of group exhibitions that we routinely participate in over the course of the year.

2022

Several solo exhibitions for this year included "Bill Viola: Icons of Light," at the Palazzo Bonaparte, Rome, Italy; "Bill Viola: Tiempo Suspendido," Ex Teresa Arte Actual, Mexico City, Mexico, which traveled the Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), Mexico, retaining the original exhibition title and adding a few additional works to the checklist. In between the two solo shows in Mexico was "Bill Viola," at the Museum der Moderne Salzburg, Austria; ending the year with a revival of "The Tristan Project" with the Los Angeles Philharmonic at the Walt Disney Concert Hall. Each act of Richard Wagner's opera *Tristan und Isolde* was presented on separate evenings, which featured the 2004 video Bill Viola created for the production directed by Peter Sellars. Following the presentation in Los Angeles, the production traveled to the Opéra national de Paris for a fully staged revival in January 2023.

e audio diversi. Nella serie *Water Portraits*, i performer sono immersi in una vasca di plexiglas piena d'acqua (*The Dreamers*; sette schermi al plasma da 65 pollici circondano lo spettatore e l'audio satura lo spazio). La mostra personale "Frustrated Actions and Futile Gestures" alla galleria Blain|Southern di Londra comprende nove opere tratte dalle tre serie più recenti. Riceve il National Artist Award da Anderson Ranch, Aspen, Colorado, e l'Aurora Award dall'Aurora Picture Show di Houston, Texas. Termina *Self Portrait, Submerged* per la collezione di autoritratti del Corridoio Vasariano, Gallerie degli Uffizi, Firenze. Perov e Viola lavorano per cinque settimane con il loro team di produzione, formato da ventiquattro persone, in uno studio di Hollywood per produrre *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)* e *Inverted Birth*.

2014

Cinque piccole opere video sono installate tra i dipinti classici della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, in rottura con la tradizione del museo. *Tristan und Isolde* va in scena a Madrid al Teatro Real e all'Opéra national a Parigi. "Bill Viola" al Grand Palais di Parigi, curata da Jérôme Neutres e Perov, a oggi la più grande mostra con venti installazioni esposte, attira quasi 300.000 visitatori e 987 recensioni. Nella cattedrale di Berna vengono installate cinque opere al plasma accompagnate da una selezione di videotape in mostra al Kunstmuseum Bern. Viola e Perov completano l'opera al plasma a quattro canali, *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, presentata al pubblico durante i vesperi presso la cattedrale di St. Paul, Londra. Si tratta della prima installazione video permanente in una cattedrale della Chiesa d'Inghilterra. *Première di Inverted Birth* alla Fondazione Fauschou di Pechino, esposta come parte della personale "Transformation". In occasione del 250esimo anniversario del Museo Statale Ermitage, San Pietroburgo, la Fondazione PRO ARTE porta *The Silent Sea* (2002) per una mostra temporanea, e Viola e Perov tengono una conferenza nel Teatro dell'Ermitage.

2015

Sette installazioni, prevalentemente basate sul tema del fuoco e dell'acqua, vengono presentate in tre sedi espositive dell'Adelaide Festival of Arts, Australia. Una mostra di sette opere viene allestita alla Kukje Gallery, Seoul. Lo Yorkshire Sculpture Park nello Yorkshire occidentale, Regno Unito, presenta una grande esposizione di installazioni nella cappella e nelle gallerie. Vinyl Factory produce il primo LP di Viola, *The Talking Drum*, con opere sonore realizzate tra il 1979 e il 1982, presentandole in un parcheggio

sotterraneo di Londra. *Moving Stillness (Mt. Rainier) 1979 (1979)* viene esposto alla galleria Blain|Southern. La prima monografia di Viola riassume quarant'anni di produzione creativa; curata da Kira Perov, con testo di John G. Hanhardt, è pubblicata da Thames & Hudson e ristampata in tedesco (Sieveking Verlag), spagnolo con inserto basco (La Fábrica, Bilbao, 2017), e portoghese (SESC, Brasile, 2018).

2016

Mary, la seconda parte della commessa per la cattedrale di St. Paul, viene installata a Londra. Il trittico video è composto da un grande pannello centrale e da due laterali più piccoli. A un certo punto del complesso montaggio, i tre schermi propongono contemporaneamente quindici immagini diverse per rappresentare le varie fasi della vita di Maria. La prima grande mostra di Viola a Washington D. C. viene inaugurata alla National Portrait Gallery.

2017

Durante tutto l'anno vengono organizzate quattro esposizioni su larga scala e due minori: A Palazzo Strozzi, Firenze ("Bill Viola: Electronic Renaissance"), le opere video sono esposte su due piani accanto ai dipinti e agli affreschi rinascimentali da cui l'artista ha tratto ispirazione; nel complesso delle Deichtorhallen, Amburgo, i 10 metri di altezza dello schermo installato per *Tristan's Ascension* e *Fire Woman* ne fanno il più grande di sempre in una mostra; il Museo Guggenheim di Bilbao allestisce una "retrospettiva" di opere datate tra il 1976 e il 2014, la più estesa fino ad oggi, con la maggiore partecipazione di pubblico, 710.995 visitatori in quattro mesi; il Redtory Museum of Contemporary Art, Guangzhou, Cina, presenta diciassette lavori e un programma completo di opere a canale singolo in quattro edifici nel loro vasto campus; e per finire la mostra nella cattedrale di Uppsala, Svezia, e quella di Montreal (DHCArt).

2018

A New York, la galleria James Cohan espone due opere incentrate sull'elemento dell'acqua risalenti al 1979 e al 2000, e il SESC (Serviço Social do Comércio) di San Paolo presenta un gruppo di dodici opere per l'apertura della nuova struttura di diciassette piani, Sesc Avenida Paulista. *Tristan und Isolde* di Wagner, la produzione di Peter Sellars coredata di un video di 4 ore, viene inclusa nella stagione 2018 dell'Opéra national de Paris con nove rappresentazioni. "Via Mistica", una mostra che occupa quattro sedi espositive nell'antica città di Cuenca, Spagna, è installata in tre chiese e nel

Museo de Arte Abstracto, un edificio che pare sospeso nel vuoto, in un sito patrimonio mondiale dell'UNESCO. L'installazione *Visitation* (2008), tratta dalla serie Transfigurations, viene inaugurata nella cattedrale di Uppsala, Svezia, per essere oggetto di una collezione permanente in una delle sue cappelle. La prima opera di videoarte entra nella collezione del Museo Statale Ermitage, San Pietroburgo (The *Silent Sea* di Viola, 2002), e fa parte dell'esposizione permanente nel dicembre dello stesso anno.

2019

Dodici opere video, per lo più di grandi dimensioni, vengono installate insieme a quattordici disegni e a un marmo di Michelangelo alla Royal Academy of Arts di Londra, in una grande mostra intitolata "Bill Viola/Michelangelo: Life, Death, Rebirth". In occasione dei mille anni dalla sua fondazione, la chiesa di St. Moritz, Augusta, Germania, ospita una mostra di quattro opere più piccole. A giugno *Ocean Without a Shore* (2007) viene installata in forma permanente al PLANTA di Lleida, Spagna. Sette opere video, tra cui *He Weeps for You* (1976) e *Pneuma* (1994-2009), esposte al pubblico in rare occasioni, sono presenti alla Barnes Foundation di Philadelphia in una mostra intitolata "I Do Not Know What It Is I Am Like: The Art of Bill Viola" nell'ambito della quale, settimanalmente, viene proiettato anche l'omonimo lungometraggio video. A Philadelphia la Pennsylvania Academy of Fine Arts reinstalla *Ocean Without a Shore* e il Fabric Workshop and Museum presenta *The Veiling*. A settembre inaugura una mostra di dieci opere al Borusan Contemporary di Istanbul, e il mese successivo "Mirrors of the Unseen" viene allestita negli spazi di Casa Milà/La Pedrera, il capolavoro dell'architetto modernista Antoni Gaudí a Barcellona. In assenza di angoli retti o soffitti piani, un affascinante programma espositivo di ventuno pezzi si snoda nelle gallerie a pianta aperta. Mostre satellite incentrate su singole opere d'arte sono esposte al Museo di Montserrat; al Bòlit Centre d'Art Contemporain, Girona; al Museu Episcopal de Vic; e al PLANTA di Lleida con un'installazione permanente. Nell'ambito di questa manifestazione estesa a tutta la Catalonia, altri eventi vengono programmati al Gran Teatre del Liceu e al Palau de la Musica di Barcellona.

2020

La mostra a La Pedrera approda all'Espacio Fundación Telefónica di Madrid a febbraio. Poco tempo dopo l'inaugurazione, con il diffondersi della pandemia del coronavirus, chiude i battenti per riaprire in un secondo tempo. Molti altri progetti previsti nel

2021

L'anno si apre con una personale al Stavanger Art Museum, Norvegia, "Bill Viola: Into the Light", seguita da ventitré opere al Museo Puškin di Mosca per la mostra "Bill Viola: The Journey of the Soul", che presenta le performance di *Déserts* (1994), con video di Bill Viola e musica di Edgard Varèse. Ad aprile viene inaugurata "Bill Viola: Slowly Turning Narrative" al Los Angeles County Museum of Art e a fine settembre una personale all'Amos Rex di Helsinki, Finlandia, intitolata "Bill Viola: Inner Journey". All'incirca nello stesso periodo, due opere di Bill Viola sono state esposte come singola installazione nelle estese Volga-Vyatka del Museo Puškin (Arsenal) a Nizhny Novgorod, Russia. Proseguendo con il programma espositivo del 2021, tra le principali mostre personali ricordiamo "Bill Viola: Into the Light" allo Stavanger Art Museum, Norvegia; "Bill Viola: The Journey of the Soul" al Museo Puškin di Mosca; e infine, "Bill Viola: Inner Journey" all'Amos Rex, Helsinki, Finlandia. A queste si aggiunge la serie di mostre collettive a cui l'artista ha partecipato nel corso dell'anno.

2022

Tra le tante personali organizzate nel 2022, spiccano "Bill Viola: Icons of Light", a Palazzo Bonaparte, Roma, Italia; "Bill Viola: Tiempo Suspendido", Ex Teresa Arte Actual," Città del Messico, Messico, mostra presentata con lo stesso titolo anche al Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), Messico, con l'aggiunta di alcune opere rispetto al programma originale. Nel periodo intermedio tra le due mostre messicane è stata allestita l'esposizione "Bill Viola", al Museum der Moderne Salzburg, Austria. L'anno si è concluso con una ripresa del "Tristan Project" con la Filarmonica di Los Angeles, al Walt Disney Concert Hall. Ogni atto dell'opera *Tristan und Isolde* di Richard Wagner è stato presentato separatamente, in serate diverse, con la proiezione del video del 2004 creato da Bill Viola per la produzione diretta da Peter Sellars. Dopo la presentazione a Los Angeles, la produzione si è trasferita all'Opéra national di Parigi per andare in scena integralmente nel gennaio del 2023.

corso dell'anno vengono sospesi o rimandati al 2021 o a data da definire e restrizioni affrontate durante l'anno, a ottobre viene inaugurata la mostra "Bill Viola: Purification" al Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique a Bruxelles, seguita da quattro opere della serie Martyrs esposte alla Bangkok Art Biennale in Thailandia, per finire l'anno con una personale di sedici opere, "Bill Viola: Encounter", al Busan Museum of Art, Corea del Sud.

2021

L'anno si apre con una personale al Stavanger Art Museum, Norvegia, "Bill Viola: Into the Light", seguita da ventitré opere al Museo Puškin di Mosca per la mostra "Bill Viola: The Journey of the Soul", che presenta le performance di *Déserts* (1994), con video di Bill Viola e musica di Edgard Varèse. Ad aprile viene inaugurata "Bill Viola: Slowly Turning Narrative" al Los Angeles County Museum of Art e a fine settembre una personale all'Amos Rex di Helsinki, Finlandia, intitolata "Bill Viola: Inner Journey". All'incirca nello stesso periodo, due opere di Bill Viola sono state esposte come singola installazione nelle estese Volga-Vyatka del Museo Puškin (Arsenal) a Nizhny Novgorod, Russia. Proseguendo con il programma espositivo del 2021, tra le principali mostre personali ricordiamo "Bill Viola: Into the Light" allo Stavanger Art Museum, Norvegia; "Bill Viola: The Journey of the Soul" al Museo Puškin di Mosca; e infine, "Bill Viola: Inner Journey" all'Amos Rex, Helsinki, Finlandia. A queste si aggiunge la serie di mostre collettive a cui l'artista ha partecipato nel corso dell'anno.

2022

Tra le tante personali organizzate nel 2022, spiccano "Bill Viola: Icons of Light", a Palazzo Bonaparte, Roma, Italia; "Bill Viola: Tiempo Suspendido", Ex Teresa Arte Actual," Città del Messico, Messico, mostra presentata con lo stesso titolo anche al Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), Messico, con l'aggiunta di alcune opere rispetto al programma originale. Nel periodo intermedio tra le due mostre messicane è stata allestita l'esposizione "Bill Viola", al Museum der Moderne Salzburg, Austria. L'anno si è concluso con una ripresa del "Tristan Project" con la Filarmonica di Los Angeles, al Walt Disney Concert Hall. Ogni atto dell'opera *Tristan und Isolde* di Richard Wagner è stato presentato separatamente, in serate diverse, con la proiezione del video del 2004 creato da Bill Viola per la produzione diretta da Peter Sellars. Dopo la presentazione a Los Angeles, la produzione si è trasferita all'Opéra national di Parigi per andare in scena integralmente nel gennaio del 2023.

2021

L'anno si apre con una personale al Stavanger Art Museum, Norvegia, "Bill Viola: Into the Light", seguita da ventitré opere al Museo Puškin di Mosca per la mostra "Bill Viola: The Journey of the Soul", che presenta le performance di *Déserts* (1994), con video di Bill Viola e musica di Edgard Varèse. Ad aprile viene inaugurata "Bill Viola: Slowly Turning Narrative" al Los Angeles County Museum of Art e a fine settembre una personale all'Amos Rex di Helsinki, Finlandia, intitolata "Bill Viola: Inner Journey". All'incirca nello stesso periodo, due opere di Bill Viola sono state esposte come singola installazione nelle estese Volga-Vyatka del Museo Puškin (Arsenal) a Nizhny Novgorod, Russia. Proseguendo con il programma espositivo del 2021, tra le principali mostre personali ricordiamo "Bill Viola: Into the Light" allo Stavanger Art Museum, Norvegia; "Bill Viola: The Journey of the Soul" al Museo Puškin di Mosca; e infine, "Bill Viola: Inner Journey" all'Amos Rex, Helsinki, Finlandia. A queste si aggiunge la serie di mostre collettive a cui l'artista ha partecipato nel corso dell'anno.

2022

Tra le tante personali organizzate nel 2022, spiccano "Bill Viola: Icons of Light", a Palazzo Bonaparte, Roma, Italia; "Bill Viola: Tiempo Suspendido", Ex Teresa Arte Actual," Città del Messico, Messico, mostra presentata con lo stesso titolo anche al Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), Messico, con l'aggiunta di alcune opere rispetto al programma originale. Nel periodo intermedio tra le due mostre messicane è stata allestita l'esposizione "Bill Viola", al Museum der Moderne Salzburg, Austria. L'anno si è concluso con una ripresa del "Tristan Project" con la Filarmonica di Los Angeles, al Walt Disney Concert Hall. Ogni atto dell'opera *Tristan und Isolde* di Richard Wagner è stato presentato separatamente, in serate diverse, con la proiezione del video del 2004 creato da Bill Viola per la produzione diretta da Peter Sellars. Dopo la presentazione a Los Angeles, la produzione si è trasferita all'Opéra national di Parigi per andare in scena integralmente nel gennaio del 2023.

Mostre personali selezionate Selected Solo Exhibitions

1973

• "New Video Work," Everson Museum of Art, Syracuse, NY, USA.

1974

• "Bill Viola: Video and Sound Installations," The Kitchen, New York, NY, USA.
• "Bill Viola Videotapes," de Saisset Museum at Santa Clara University, CA, USA.
• "Bank image Bank," Lincoln First Bank, Rochester, NY, USA.

1975

• "Il Vapore," one-day exhibition, part of "Per Conoscenza," Zona, Florence, Italy.
• "Rain—Three Interlocking Systems," Everson Museum of Art, Syracuse, NY, USA.
• "Origins of Thought," Vehicule Art, Montreal, Canada.

1977

• "William Viola: Video Installation and Tapes," The Kitchen, New York, NY, USA.

1979

• "Projects: Bill Viola," The Museum of Modern Art, New York, NY, USA.

1980

• "Bill Viola: Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)," The Museum of Modern Art, New York, NY, USA.
• "A Fog, Sound, and Light Festival," collaboration with Fujiko Nakaya, creating sound for a performance with her fog sculpture, Kawaji Onsen, Japan.

1982

• "Bill Viola: Videotapes," Whitney Museum of American Art, New York, NY, USA.

1983

• "Bill Viola" (cat.), ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France.

1985

• "Bill Viola," Moderna Museet, Stockholm, Sweden.
• "Summer 1985" (cat.), Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA, USA.

1987

• "Bill Viola: Installations and Videotapes" (cat.), The Museum of Modern Art, New York, NY, USA.

1988

• "Bill Viola: Survey of a Decade" (cat.), Contemporary Arts Museum, Houston, TX, USA.

1989

• "Bill Viola," Fukui Prefectural Museum of Art, part of 3rd Fukui International Video Biennale, Fukui City, Japan.
• "Bill Viola," Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Seville, Spain.
• "Bill Viola," Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal.

1990

• "Bill Viola: The Sleep of Reason" (cat.), Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Jouy-en-Josas, France.

1992

• "Bill Viola: Unseen Images" (cat.), Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Germany. In 1993 travels to Moderna Museet, Stockholm, Sweden; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain; Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Switzerland; Whitechapel Art Gallery, London, UK; in 1994: Tel Aviv Museum of Art, Israel.
• "Bill Viola," Donald Young Gallery, Seattle, WA, USA.
• "Bill Viola: Nantes Triptych," Chapelle de l'Oratoire, Musée d'Arts de Nantes, France.

1993

• "Bill Viola" (cat.), Musée d'art contemporain de Montréal, Canada.

1994

• "Bill Viola: Território do Invisível/Site of the Unseen" (cat.), Centro Cultural Banco do Brazil, Rio de Janeiro, Brazil.
• *Déserts* (a film created for the composition *Déserts* by Edgard Varèse), a collaboration with the Ensemble Modern, conductor Peter Eötvös, premiere of live performance, Wien Modern, Konzerthaus, Vienna, Austria (ongoing performances).
• "Bill Viola: Stations" (cat.), American Center inaugural opening, Paris, France.
• "Bill Viola" (cat.), Salzburger Kunstverein, Salzburg, Austria.

1995

• "Buried Secrets" (cat.), United States Pavilion, 46th Venice Biennale, Italy, organized by Arizona State University Art Museum. Travels to Kestner-Gesellschaft, Hannover, Germany; in 1996: Arizona State University Art Museum, Tempe, AZ, USA; Institute of Contemporary Art, Boston, MA, USA.

1996

• "Bill Viola: Trilogy: Fire, Water, Breath," Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Festival d'Automne à Paris, France.
• "Bill Viola: The Messenger" (cat.), Durham Cathedral, Visual Arts UK 1996, Durham, UK.
• "Bill Viola: Stations" (cat.), Württemberger Kunstverein Stuttgart, Germany.

1997

• "Bill Viola: A 25-Year Survey" (cat.), organized by the Whitney Museum of American Art. Travels to Los Angeles County Museum of Art, CA, USA; in 1998: Whitney Museum of American Art, New York, NY, USA; Stedelijk Museum, Amsterdam, the Netherlands; in 1999: Museum für Moderne Kunst and Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Germany; San Francisco Museum of Modern Art, CA, USA; in 1999–2000: Art Institute of Chicago, IL, USA.

2000

• "Bill Viola: New Work," James Cohan Gallery, New York, NY, USA
• "The World of Appearances," Helaba Main Tower, Frankfurt, Germany (permanent installation)
• "Stations: Bill Viola" (cat.), Museum für Neue Kunst, ZKM, Karlsruhe, Germany.

2001

• "Bill Viola: Five Angels for the Millennium," Anthony d'Offay Gallery, London, UK.

2002

• "Bill Viola: Going Forth By Day" (cat.), Deutsche Guggenheim Berlin, Germany. Travels to the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY, USA.

2003

• "Bill Viola: Five Angels for the Millennium" (cat.), Ruhrtriennale, Gasometer Oberhausen, Germany
• "Bill Viola" (cat.), Kukje Gallery, Seoul, Korea.
• "Bill Viola: The Passions" (cat.), The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA, USA. Travels to the National Gallery, London, UK; in 2005: Fundación "la Caixa," Madrid, Spain; National Gallery of Australia, Canberra.

2004

• "The Tristan Project" (program notes), premiere, four-hour video for Peter Sellars' new production of Richard Wagner's opera *Tristan und Isolde* (concert version), Walt Disney Concert Hall, Los Angeles, CA, USA, Los Angeles Philharmonic, conductor Esa-Pekka Salonen.
• "Bill Viola: Temporality and Transcendence," Guggenheim Museum Bilbao, Spain.

2005

• *Tristan und Isolde* (program notes), premiere of fully staged Peter Sellars production, with four-hour video, conductor Esa-Pekka Salonen, l'Opéra national de Paris, France.
• "Bill Viola," James Cohan Gallery, New York, NY, USA.
• "Bill Viola Visions" (cat.), ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Denmark.

2006

• "Bill Viola: Hatsu-Yume (First Dream)" (cat.), Mori Art Museum, Tokyo, Japan. Reduced version travels to Hyogo Prefectural Museum of Art, Kobe, Japan.
• "Bill Viola—Video," 2006 recipient of the Nord/LB Art Prize, Kunsthalle Bremen, Germany
• "LOVE/DEATH: The Tristan Project" (cat.), Haunch of Venison and former St. Olave's College, London, UK.

2007

• "Bill Viola: Ocean Without a Shore," Church of San Gallo, Collateral Event, 52nd Venice Biennale, Venice, Italy.
• "Bill Viola" (cat.), Zachęta National Gallery of Art, Warsaw, Poland.
• "Bill Viola: Works from the Tristan Project," James Cohan Gallery, New York, NY, USA.
• "Bill Viola: Las Horas Invisibles" (cat.), Museo de Bellas Artes de Granada, Palacio de Carlos V, La Alhambra, Spain.

2008

• "Bill Viola: Visioni interiori" (cat.), Palazzo delle Esposizioni, Rome, Italy.
• "Bill Viola: Ocean Without a Shore," National Gallery Victoria, Melbourne, Australia.
• "Bill Viola: Transfigurations" (cat.), Kukje Gallery, Seoul, South Korea.
• "Bill Viola: The Tristan Project" (installation exhibition), Art Gallery of New South Wales and St. Saviour's Church, Sydney, Australia, presented by Kaldor Art Projects.

2009

• "Bill Viola: Bodies of Light" (cat.), James Cohan Gallery, New York, NY, USA.
• "Bill Viola: The Intimate Work," De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg, the Netherlands.
• "Bill Viola: Installations and Screenings" (screenings part of Forum Expanded, 59th Berlinale), Haunch of Venison, Berlin, Germany.

2010

• "Bill Viola per Capodimonte" (cat.), Museo di Capodimonte, Naples, Italy.
• "Emergence: Bill Viola at the Accademia Gallery," Galleria dell'Accademia, Florence, Italy.
• "Bill Viola: Figurative Works," Museo Picasso Malaga, Spain.

2011

• "Bill Viola: Liber Insularum" (cat.), Sala de Arte Contemporaneo del Gobierno de Canarias, Tenerife, Canary Islands, Spain. In 2012 expanded version travels to Museum of Contemporary Art North Miami, FL, USA.
• "Bill Viola: Transformations," Gallery Koyanagi, Tokyo, Japan.
• "Ocean Without a Shore," Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, PA, USA.

2012

• "Bill Viola: Unspoken," James Cohan Gallery, Shanghai, China.
• "Bill Viola: Reflections" (cat.), Villa e Collezione Panza, Varese, Italy.

2013

• "Frustrated Actions and Futile Gestures" (cat.), Blain|Southern, London, UK.
• "Point of Departure," Parque de la Memoria, Buenos Aires, Argentina.

2014

• "Bill Viola: In Dialogue," Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Spain.
• "Bill Viola" (cat.), Galeries Nationales—Grand Palais, Paris, France.
• "Bill Viola: Passions," Cathedral of Berne and Kunstmuseum Bern, Switzerland.
• "Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)," St. Paul's Cathedral, London, UK (permanent installation).
• "Bill Viola: Transformation," Faurschou Foundation, Beijing, China.

2015

• "Bill Viola: Selected Works," Art Gallery of South Australia, St. Peter's Cathedral, and Queen's Theatre, organized by Adelaide Festival of Arts, Adelaide, Australia.
• "Bill Viola" (cat.), Kukje Gallery, Seoul, South Korea.
• "Bill Viola" (cat.), Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, West Yorkshire, UK.
• "Bill Viola: Moving Stillness (Mt. Rainier, 1979)," Blain|Southern, London, UK.
• "Bill Viola: The Talking Drum" at The Vinyl Factory Space at Brewer Street Car Park in Soho, London, UK.

2016

• "Mary," St. Paul's Cathedral, London, UK (permanent installation)
• "Bill Viola: The Moving Portrait," National Portrait Gallery, Washington, DC, USA.

2017

• "Bill Viola: Electronic Renaissance" (cat.), Palazzo Strozzi, Florence, Italy.
• "Bill Viola: Installations" (cat.), Deichtorhallen, Hamburg, Germany.
• "Bill Viola: A Retrospective," Guggenheim Bilbao Museum, Spain.
• "Bill Viola: Visitation Reformation" (cat.), Uppsala Cathedral, Uppsala, Sweden.
• "Bill Viola: Selected Work 1977-2014" (cat.), Rectory Museum of Contemporary Art, Guangzhou, China.
• "Naissance à rebours," DHCART, Montreal, Canada.

2018

• "Bill Viola: Moving Stillness," James Cohan Gallery, New York.
• "Bill Viola: Visions of Time," SESC (Serviço Social do Comércio), São Paulo, Brazil.
• "Bill Viola," La Nave Salinas, Ibiza, Spain.

• "Bill Viola: Via Mistica" (cat.), Iglesia de San Miguel, Iglesia de San Andres, Iglesia de Las Angelicas, Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca, Cuenca, Spain.

2019

• "Bill Viola/Michelangelo: Life, Death, Rebirth," (cat.) Royal Academy of Arts, London, UK.
• "Bill Viola: Intimate Works," Blain|Southern, London, UK.
• "Body of Time," Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan, Argentina.
• "I Do Not Know What It Is I Am Like: The Art of Bill Viola" (cat.), Barnes Foundation, Philadelphia, PA, USA.
• "Bill Viola: Impermanence," Borusan Contemporary, Istanbul, Turkey.
• "Bill Viola: Mirrors of the Unseen" (cat.), Casa Milà/La Pedrera, Barcelona, Spain.

2020

• "Bill Viola: Mirrors of the Unseen" (cat.), Espacio Fundación Telefónica, Madrid, Spain.
• "Bill Viola: Purification," Royal Museum of Fine Arts of Belgium, Brussels, Belgium.
• "Bill Viola: Encounter" (cat.), Busan Museum of Art, Busan, South Korea.

2021

• "Bill Viola: Into the Light" (cat.), Stavanger Art Museum, Norway.
• "Bill Viola: Journey of the Soul" (cat.), The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia.
• "Bill Viola: Slowly Turning Narrative," Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA, USA.
• "Bill Viola: Inner Journey," Amos Rex, Helsinki, Finland.
• "Bill Viola: Two Works by the Master of Video Art," Volga-Vyatka branch of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Arsenal), Nizhny Novgorod, Russia.

2022

• "Bill Viola: Icons of Light" (cat.), Palazzo Bonaparte, Rome, Italy.
• "Bill Viola: Tiempo Suspendido," Ex Teresa Arte Actual, Mexico City, Mexico.
• "Bill Viola" (writings book), Museum der Moderne Salzburg, Austria.
• "Bill Viola: Tiempo Suspendido," Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), Mexico.

Bibliografia selezionata

Selected Bibliography

1983

• *Bill Viola* (exh. cat.). Curator Dany Bloch. Texts by Anne-Marie Duguet, John G. Hanhardt, Kathy Rae Huffman, Suzanne Page, and Bill Viola; interview with the artist by Deirdre Boyle. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. In French and English.

1987

• London, Barbara, ed. *Bill Viola: Installations and Videotapes* (exh. cat.). Texts by J. Hoberman, Donald Kuspit, Barbara London, and Bill Viola. New York: The Museum of Modern Art. In English.

1988

• Zeitlin, Marilyn A., ed. *Bill Viola: Survey of a Decade* (exh. cat.). Texts by Deirdre Boyle, Kathy Rae Huffman, Christopher Knight, Michael Nash, Joan Seeman Robinson, Gene Youngblood, Bill Viola, and Marilyn A. Zeitlin. Houston: Contemporary Arts Museum. In English.

1992

• Syring, Marie Luise, ed. *Bill Viola: Unseen Images/Nie gesehene Bilder/ Images jamais vues* (exh. cat.). Texts by Rolf Lauter, Marie Luise Syring, and Bill Viola; interview with the artist by Jörg Zutter. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf. In German, English and French. Reprinted and expanded for Spanish edition as *Bill Viola: Más allá de la mirada (imágenes no vistas)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

1993

• Valentini, Valentina, ed. *Bill Viola: Vedere con la mente e con il cuore*. Texts by Valentina Valentini and Bill Viola; interview with the artist by Jörg Zutter, and interview with David A. Ross by Gianfranco Mantegna. Rome: Gangemi Editore. In Italian.
• Bélisle, Josée, ed. *Bill Viola* (exh. cat.). Texts by Josée Bélisle and Bill Viola. Montreal: Musée d'art contemporain de Montréal. In French and English.

1994

• Pühringer, Alexander, ed. *Bill Viola* (exh. cat.). Texts by Freidemann Malsch, Celia Montolió, Otto Neumaier, and Bill Viola; interview with the artist by Otto Neumaier and Alexander Pühringer. Salzburg: Salzburger Kunstverein. In German and English.
• *Bill Viola: Território do Invisível/ Site of the Unseen* (exh. cat.). Texts by Ivana Bentes, Marcello Dantas, Kathy Rae Huffman, and Bill Viola; interview with the artist by Jörg Zutter. Rio de Janeiro: Magnetoscópio/ Centro Cultural Banco do Brasil. In Portuguese and English.

1995

• Zeitlin, Marilyn A., ed. *Bill Viola: Buried Secrets/Segreti sepolti* (exh. cat.). Texts by Bill Viola and Marilyn A. Zeitlin. Tempe, Arizona: Arizona State University Art Museum. In English and Italian. Reprinted and expanded as *Bill Viola: Buried Secrets/ Vergrabene Geheimnisse*. Texts by Carl Haenlein, Susie Kalil, Bill Viola, and Marilyn A. Zeitlin. Tempe, Arizona: Arizona State University Art Museum. Hannover: Kestner-Gesellschaft. In English and German.
• *Bill Viola: Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*. Edited by Robert Violette with Bill Viola. London: Thames & Hudson/ Anthony d'Offay Gallery; Cambridge, MA: MIT Press. In English.

1996

• Sparrow, Felicity, ed. *Bill Viola: The Messenger* (exh. cat.). Curator Bill Hall. Texts by David Jasper, Stuart Morgan, and Bill Viola. Durham: Chaplaincy to the Arts and Recreation in Northeast England. In English.
• *Bill Viola: Stations* (exh. cat.). Texts by Martin Hentschel, Hannelore Paflik-Huber, and Bill Viola. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein Stuttgart. In German and English.

1997

• *Bill Viola: A Twenty-Five-Year Survey* (exh. cat.). Texts by David A. Ross and Bill Viola; conversation between Lewis Hyde and Bill Viola; visual documentation by Kira Perov. New York: Whitney Museum of American Art; Paris: Flammarion. In French; Stuttgart: Cantz, 1999. In German.

1999

• Lauter, Rolf, ed. *Bill Viola: Europäische Einsichten/European Insights, Werkbetrachtungen/Reflections on the Work of Bill Viola*. Introduction by Rolf Lauter; texts by Jean-Christophe Ammann, *et al.* Munich, London, New York: Prestel. In German and English.

2000

• *Stations: Bill Viola* (exh. cat.). Introduction by Götz Adriani; texts by Reto Krüger, Ralph Melcher, Bill Viola, and Dörte Zbikowski. Karlsruhe: Museum für Neue Kunst/ZKM. In German.

2002

• *Bill Viola: Going Forth By Day* (exh. cat.). Curator John G. Hanhardt. Texts by Bill Viola; interview with the artist by John G. Hanhardt. Berlin: Deutsche Bank; New York: Solomon R. Guggenheim Foundation. Separate books in English and German.

2003

• Walsh, John, ed. *Bill Viola: The Passions* (exh.cat.). Texts by Peter Sellars, Bill Viola, and John Walsh; conversation between Hans Belting and Bill Viola; visual documentation by Kira Perov. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum in association with The National Gallery, London. Madrid: Fundación "la Caixa," 2004. Spanish edition titled *Bill Viola: Las Pasiones*.
• Schmitz, Jeanette and Wolfgang Volz, eds. *Five Angels: Bill Viola im Gasometer*, Ein Projekt der Ruhr Triennale (exh. cat.). Texts by Söke Dinkla, Friedhelm Mennekes, Jeanette Schmitz, Peter Sellars, and Bill Viola. Essen: Klartext. In German and English.

2004

• Townsend, Chris, ed. *The Art of Bill Viola*. Introduction by Chris Townsend, texts by Cynthia Freeland, *et al.* London: Thames & Hudson. Milan: Bruno Mondadori, 2005. In Italian.

2005

• Krogh, Anna and Jens Erik Sorensen, eds. *Bill Viola: Visions* (exh. cat.). Texts by Anna Krogh, *et al.* Aarhus: ARoS Aarhus Kunstmuseum. In Danish and English.
• Jahnsen, Angeli. *Kunst sehen ist sich selbst sehen: Christian Boltanski, Bill Viola*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. In German.

2006

• *Bill Viola: Love/Death: The Tristan Project* (exh. cat.). Texts by Simon Grant and Bill Viola. London: Haunch of Venison. In English.
• Elliott, David and Akio Obigane, eds. *Bill Viola: Hatsu-Yume (First Dream)* (exh. cat.). Texts by David Elliott, David A. Ross, Bill Viola, and John Walsh; interview with the artist and Kira Perov by Akio Obigane. Tokyo: Mori Art Museum and Tankosha Publishing Co., Ltd. In Japanese and English.

2007

• *Bill Viola: Las Horas Invisibles* (exh. cat.). Curator José Librero Stals. Texts by David A. Ross, Bill Viola, and John Walsh; conversation between Bill Viola, Otto Neumaier and Alexander Pühringer. Seville: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. In Spanish.
• Brewinska, Maria, ed. *Bill Viola* (exh. cat.). Texts by Maria Brewinska, Benjamin Cope, Minoru Hatanaka, Jaroslaw Lubiak, and Bill Viola. Warsaw: Zach ta National Gallery of Art. In Polish and English.

2008

• Perov, Kira, ed. *Bill Viola: Visioni interiori* (exh. cat.). Texts by Maria Gloria Conti Bicocchi, Kira Perov, Salvatore Settis, Valentina Valentini, and Bill Viola. Rome: Palazzo delle Esposizioni, and Florence: Giunti Arte Mostre Musei. In Italian.
• *Bill Viola: Transfigurations* (exh. cat.). Texts by Tina Kim, Kelly Sidley, and Bill Viola. Seoul: Kukje Gallery. In Korean and English.

2009

• Perov, Kira, ed. *Bill Viola: Bodies of Light* (exh. cat.). Texts by James Cohan and Bill Viola. New York: James Cohan Gallery. In English.

2010

• *Bill Viola per Capodimonte* (exh. cat.). Texts by Maria Gloria Conti Bicocchi, Angela Tecce, Mariella Utili, Valentina Valentini, and Bill Viola. Naples: Museo di Capodimonte. In Italian.

2012

• Bernardini, Anna, ed. *Bill Viola: Reflections* (exh. cat.). Texts by Mikael Ahlund, Antje Jackelén, and Bill Viola. Milan: Silvana Editoriale. In Italian and English.

2013

• Perov, Kira, ed. *Bill Viola: Frustrated Actions and Futile Gestures* (exh. cat.). Texts by Mario Codognato and Bill Viola. London: Blain|Southern. In English.

2014

• Neutres, Jérôme and Kira Perov, eds. *Bill Viola* (exh. cat.). Texts by Jérôme Neutres and Anne-Marie Duguet; interview with the artist and Kira Perov by Jérôme Neutres. Paris: Réunion de musées nationaux-Grand Palais. In French.
• Bernier, Ronald R. *The Unspeakable Art of Bill Viola: A Visual Theology*. Eugene, OR: Wipf and Stock. In English.

2015

• Hanhardt, John G. *Bill Viola*. Edited by Kira Perov. London and New York: Thames & Hudson. In English. German language edition: Munich: Sieveking Verlag.
• *Bill Viola* (exh. cat.). Texts by Jérôme Neutres and Bill Viola. Seoul: Kukje Gallery. Separate books in Korean and English.

2017

• Galansino, Arturo and Kira Perov, eds. *Bill Viola: Electronic Renaissance* (exh. cat.). Curators Arturo Galansino and Kira Perov. Texts by Arturo Galansino, Alice L. Hutchison, Kira Perov, and Ludovica Sebregondi; interview with Bill Viola by John G. Hanhardt. Florence: Giunti Arte Mostre Musei. Separate books in English and Italian.
• Luckow, Dirk and Kira Perov, eds. *Bill Viola: Installations* (exh. cat.). Curators Dirk Luckow and Kira Perov. Texts by Dorothee Böhm, Wulf Herzogenrath, and Dirk Luckow. Cologne: Snoeck Verlagsgesellschaft mbH. In German and English.
• Hanhardt, John G. *Bill Viola*. Edited by Kira Perov. Bilbao: La Fábrica. In Spanish with Basque text supplement.

• Windolf Granberg, Kristin, ed. *Bill Viola: Visitation Reformation* (exh. cat.). Curator Linda Wallenberg. Texts by Mikael Ahlund, Antje Jackelén, Kira Perov, Tom Sandqvist, Bill Viola, Linda Wallenberg, Daniel Werkmäster, Kristin Windolf Granberg, and Lars Åstrand. Uppsala: Svenska kyrkan. In Swedish and English.
• Huang, Lishi, David Elliott and Kira Perov, eds. *Bill Viola: Selected Work 1977–2014* (exh. cat.). Texts by Lishi Huang, Kira Perov, John G. Hanhardt, Bill Viola, Jean-Christophe Ammann, Jörg Zutter, and John Walsh. Shijiazhuang: HeBei Publishing Media Group, Ltd. In Chinese and English.

2018

• Perov, Kira, Carmen Olivie and Carla Luelmo, eds. *Bill Viola: Via Mistica* (exh. cat.). Texts by Manuel Fontán, Kira Perov, and Bill Viola. Toledo: Fundación Impulsa Castilla-La Mancha. In Spanish and English.

2019

• Clayton, Martin and Kira Perov, eds. *Bill Viola / Michelangelo: Life Death Rebirth* (exh. cat.). Texts by Martin Clayton, John G. Hanhardt, Kira Perov, and Bill Viola. London: Royal Academy of Arts. In English.
• Hanhardt, John G., ed. *I Do Not Know What It Is I Am Like: The Art of Bill Viola* (exh. cat.). Texts by Thomas A. Carlson, John G. Hanhardt, Kira Perov, and Bill Viola. New Haven and London: Yale University Press. In English.
• *Bill Viola. Miralls de l'invisible* (exh. cat.). Texts by Victoria Cirlot, Victor Garcia de Gomar, Lluçia Homs, Antoni Mercader, Kira Perov, Armand Puig, Artur Ramon, Albert Serra, and Bill Viola. Barcelona: Fundació Catalunya La Pedrera. In Catalan and English, also published in Spanish and English, titled *Espejos de lo invisible (Mirrors of the Unseen)*.

2020

• Jonghyo, Cheong, ed. *Bill Viola: The Encounter* (exh. cat.). Texts by Bill Viola, Kim Jihoon, Sean Cubitt, Cho Seon-Ryeong, and Hwang Seomi. Busan, South Korea: Busan Museum of Art. In Korean and English.
• Valentini, Valentina, ed. *Bill Viola: testi e conversazioni, 1976–2014*. Texts by Bill Viola, interviews with Raymond Bellour, Hans Belting, Lewis Hyde, Michael Nash, Otto Neumaier, Jérôme Neutres, Kira Perov, and Jörg Zutter. Teramo, Italy: Sciami Edizioni, 2020. In Italian.

2021

• Yuzhakova, Elizaveta, ed. *Bill Viola: The Journey of the Soul* (exh. cat.) Texts by Rina Arya, Antonio Geusa, John G. Hanhardt , Kira Perov, and Olga Shishko. Moscow: The Pushkin Museum. Separate books in Russian and English.
• Nyman, Helga. *Bill Viola: Into the Light* (exh. cat.). Stavanger, Norway: Stavanger Kunstmuseum. In Norwegian and English.

2022

• Perov, Kira, ed. *Bill Viola: Icons of Light* (exh. cat.). Texts by Valentino Catricalà and Kira Perov. Milan: Skira editore. In Italian and English.
• Neumaier, Otto and Thorsten Sadowsky, eds. *Bill Viola in Dialogue: Selected Writings and Lectures* (writings book, in conjunction with the exhibition "Bill Viola," at the Museum der Moderne Salzburg, Austria). Texts by William Blake, John Cage, Peter Campus, Ananda K. Coomaraswamy, Hollis Frampton, Kira Perov, Peter Sellars, Andrei Tarkovsky, David Tudor, Jalâl al-Din Mohammad Rûmî, and Bill Viola, with an introduction by Otto Neumaier and a preface by Thorsten Sadowsky. Cologne: Snoeck Verlagsgesellschaft mbH. Separate books in German and English.

