

A TRAGÉDIA HUMANA EM BILL VIOLA

Paulo Viveiros

Revista de Humanidades e Tecnologias

42

Os Universos da Comunicação

"Quero olhar tão de perto para as coisas que a sua intensidade queime a retina e a mente. A câmara de vídeo é capaz de olhar as coisas de perto, de levar o lugar-comum a graus mais elevados da consciência. Quero que cada imagem seja a primeira, para brilhar com a intensidade de um primogénito"

Bill Viola

Bill Viola, americano nascido em 1951, é um dos artistas vídeo mais importantes da história da arte vídeo. A profunda originalidade do seu trabalho reflecte-se na forma como encara a tecnologia vídeo: não como um instrumento de transformação e "criação", mas como medium que melhor permite ver para além das aparências – apesar de, tecnicamente, ter uma imagem lisa e superficial –, o que leva à destruição de todo o edifício cultural da visão ocidental, como a definição do conceito de realidade, por exemplo. Questões extremamente pertinentes neste final de milénio. O misticismo de que é acusado é uma reacção normal daqueles que vivem dominados pela indústria das novas tecnologias da imagem que fundam um padrão da visão (ge-stell). Viola é, porventura, o artista ocidental que melhor põe em questão o paradigma do "ocularcentrismo", onde o olho é central, dominando o saber e a experiência. A sua obra é uma violação permanente dos padrões normativos da imagem e da visão, e as suas imagens são "paisagens internas", da mente, daí a estranheza por não haver nelas uma fetichização da tecnologia através do uso e abuso dos efeitos especiais.

A obra de Bill Viola é uma ferida que teima em sarar, o que leva a periódicas hemorragias consoante o seu ritmo de produção. Diz o artista que as suas obras são poemas visuais: alegorias na linguagem da percepção subjectiva, abertas a variadas interpretações. Isto levanta o problema da interpretação da obra como um acto individual da percepção, mas que é uma interpretação que fica sempre aquém da indecibilidade da obra!

De uma forma global e em jeito de introdução poder-se-á dizer que as questões fundamentais em Bill Viola são: como é que percebemos as coisas?; como é que os homens se relacionam com a natureza?; como é que a nossa existência com os seus vários graus de consciência pode ser visualizada?; como podemos demonstrar visualmente o tempo em analogia com a memória? A partir daqui, os seus vídeos desenvolvem-se segundo quatro princípios, como diz Raymond Bellour²: figuram experiências-limite e situações extremas para ele e para os espectadores (cito apenas o caso de "Reasons for Knocking at an Empty House" (1982) e de "The Stopping Mind" (1991) como algumas dessas experiências): funcionam como um dispositivo tecnológico acoplado à mente que dá origem às ima-

gens; dão a ver coisas invisíveis ao olho humano que se tornam visíveis através da hipersensibilidade da tecnologia vídeo (por aqui passa toda a questão da percepção); e, finalmente, resultam como obra do tempo, isto é, da matéria-prima do vídeo que o torna num sistema vivo.

Aos 13 anos de idade, Bill Viola faz as suas primeiras experiências com a câmara de 8mm dos pais. Mais tarde, durante a licenciatura em Arte na Universidade de Syracuse, realiza os seus primeiros vídeos e instalações. Entre 1973 e 1974 faz doze vídeos, cinco instalações sonoras e dez instalações vídeo. É neste período que expõe pela primeira vez ao lado de nomes consagrados como Nam June Paik, Peter Campus e Bruce Nauman, que é nomeado conselheiro técnico no Everson Museum of Art, e inicia uma colaboração com o compositor David Tudor – que se afigurou decisiva para o seu trabalho futuro ao nível do som, nomeadamente como percepção do espaço – e faz a sua primeira exposição individual em Nova Iorque na célebre The Kitchen. Em 1974-76 é o director técnico do Art/Tapes/22 Video Studio em Florença, onde realiza "Four Songs" e "Il Vapore" – que pertence à coleção de José Berardo –, e aproveita a sua estadia na Itália para estudar a arte renascentista. Entre 1976-1981, torna-se artista residente na WNET/Thirteen Television Laboratory em Nova Iorque. Em 1980, recebe uma bolsa para trabalhar nos estudos da SONY no Japão, aproveitando para estudar as filosofias orientais, os místicos e praticar meditação zen. Desde então tem trabalhado nos melhores estúdios de vídeo, o que lhe rendeu uma reputável notoriedade técnica e artística, reconhecida academicamente em 1995 com o doutoramento honoris causa pela universidade que o licenciou.

Pode-se dizer que a vasta obra de Bill Viola está marcada por dois períodos bem distintos. Um primeiro fortemente ligado à descoberta do medium e à experimentação. É uma fase em que explora o sinal vídeo e manipula a imagem televisiva, afirmando que a comunicação era transmitida pela própria forma do medium, isto na época de McLuhan. Daí que os seus primeiros trabalhos sejam sobre a estrutura e a forma. Bill Viola começou progressivamente a ver o que gravava não apenas como resultado da tecnologia, mas também como experiência da visão, como momentos de uma interacção dinâmica, e é isto que leva à sua concepção de percepção. É um período didáctico caracterizado pelo conteúdo ser a própria tecnologia vídeo, onde jogava conceptualmente com as propriedades do vídeo e emocionalmente com a representação da experiência pessoal. Viola dizia que a sua produção entre 1973-79 tinha um carácter experimental que declinava as propriedades do medium, mas testava as suas possibilidades. Eram vídeos estruturais, mas onde o autor começa já a desenvolver o seu trabalho sobre a percepção.

Há autores³ que estabelecem um período intermédio entre 1976-81, compreendido entre "Migration" e "Hatsu Yume" ainda sobre o trabalho da percepção, mas onde há uma passagem da aventura da descoberta das possibilidades da câmara para tornar visível as complexas inter-relações do Ser e do mundo, micrócosmos e macrocosmos, espaço e tempo, homem e natureza, corpo e espírito, pensamento e sensação, vida e

¹ Cf. CURRY, Steve. "On Interpretation: Bill Viola's 'The Passing'", *Screen*, vol. 36, n.º 2, Summer 1995, pp. 113-136.

² Cf. BELLOUR, Raymond. "La sculpture du temps", *Cahiers du Cinéma*, 379, Janvier 1986, pp. 35-42.

morte, realidade interior e exterior, história e presente. Agora Bill Viola utiliza a câmara não apenas como objecto, mas preferencialmente como sujeito, como um olho interno. Mas a obra que assinala uma verdadeira ruptura e se afigura como um dos marcos da história da arte vídeo é, sem dúvida, "Chott el-Djerid" (1979). Filmada no Saara tunisino e nas paisagens geladas do Illinois e Saskatchewan (Canadá), este vídeo reúne meios que permitem tornar visível o que não é visto a olho nú (com a utilização do super zoom de 800mm). Agora o interesse reside na visão profunda, ou seja, na investigação fenomenológica da realidade interna e externa e na extensão da percepção para o domínio da memória e da recordação. Pela primeira vez a paisagem tem um papel importante ao lado do homem.

A percepção

Para Bill Viola, a tecnologia pode levar-nos para fora de nós próprios, lembrando o poeta e místico persa Jallaludin Rumi, umas das suas grandes influências que, no século XII, já dizia que os novos órgãos da percepção se juntavam ao Ser como resultado de uma necessidade, e a partir daí aumentavam essa necessidade e a percepção. Neste sentido, o verdadeiro trabalho que o artista vídeo devia aperfeiçoar, a partir da aquisição de conhecimentos técnicos básicos, era o desenvolvimento e a compreensão do Eu, porque as tecnologias podem mudar mas as verdadeiras limitações acabam por ser a imaginação e o desejo. Assim, as novas tecnologias da imagem podem levar a novas formas de ver, porque a percepção – como questão cultural que é – resulta da pré-determinação do olhar, do pré-construído, quer se trate apenas de uma selecção operada pelo olhar humano ou da ditada pelas crenças, hábitos, tradições e pelo discurso dos saberes.

A singularidade e o paradoxo de Bill Viola reside na utilização das novas tecnologias para procurar a revelação das origens da consciência humana. Apesar de usar imagens realistas o seu trabalho vai para além da representação, no sentido em que muda os padrões da visão e as expectativas preconizadas dos espectadores. A sua obra deriva, então, de uma combinação entre a razão e a intuição de forma a provar os vários graus de experiência, e como ele próprio diz, o seu trabalho é sobre o Ser e a vida, sendo vídeo é apenas uma ferramenta nessa busca.

Assim, Bill Viola parte da distinção entre paisagem física (mundo exterior, dos fenómenos) e paisagem mental (mundo interno, memória), sendo esta a verdadeira experiência porque é na mente que ela fica

arquivada. Ou melhor, a memória substitui a experiência sensível a partir do momento em que a realidade exterior é apreendida através da percepção óptica dos fenómenos visíveis e do seu armazenamento em imagens. A memória torna-se no lugar de residência da experiência sensível, ficando o campo da percepção ligado ao repouso da experiência humana numa percepção global da imagem e do som. Normalmente, pensa-se na câmara como um olho e no microfone como um ouvido, mas todos os sentidos existem em simultâneo no corpo, interagindo num sistema que engloba dados sensoriais, processamento neuronal, memória, imaginação e todos os acontecimentos mentais do momento. Esta ideia é também machuhiana, quando ele nos fala da tactilidade como o modelo de percepção da nossa sociedade retribalizada. Neste sentido, também os media contemporâneos têm como inclinação natural a sinestesia. Para Viola, esta condição da cultura mediática está intimamente ligada ao individualismo do final do século, cuja mnemónica e sentidos são fluidos e estritamente ligados, assaltado por imagens, onde a distinção temporal está misturada ou não existe. A percepção funciona como mediação entre a mente e o mundo. Ela é a nossa forma de contactar com o mundo, é a linguagem do Ser, mas ela é também o canal de acesso à mente.

A mente grava imagens da experiência sensível, mas também fabrica as suas imagens, que são essencialmente oníricas. Deste modo, a imagem em Bill Viola é o cruzamento entre dois mundos, uma conjugação de oposições: o interno, da paisagem mental e o externo, da paisagem física. Só que Viola diz-nos que também há uma equivalência entre a paisagem física e a imaginação e uma transformação de uma na outra, porque segundo ele, um pensamento pode mover uma pedra, tal como uma montanha pode inspirar um pensamento. É aqui que o seu misticismo se revela porque o papel dos grandes místicos da história era o da tradução de experiências e não de imagens e descrições. Tal como William Blake, Viola também pretende abrir as portas da percepção, porque para o poeta e místico inglês do século XVIII, tudo em que acreditamos é uma imagem da verdade devido ao universo estar livre da observação empírica, isto é, o mundo é apenas representado por símbolos, ideias e fenómenos espirituais. Por outro lado, a oposição entre os dois mundos também se percebe quando Viola diz que a natureza está na arte – a matéria prima da mente humana. É por isso que ele a filma para nos guiar para um mundo interior, o das ideias e da imaginação – mas atenção que embora pareça uma aproximação ao platonismo a nível teórico, o resultado é, sem dúvida, dionísico como mais adiante se verá. Viola encontra nos poetas místicos – para além dos já citados, também Walt Whitman (particularmente em "Song of Myself") e S. João da Cruz – a correspondência entre os dois mundos, porque o infinitamente grande está contido no infinitamente pequeno, o grandioso no mediocre, isto é, o homem e o cosmos são apenas um. Jallaludin Rumi enaltecia a presença do homem em tudo o que vive, mas era a natureza que abria as portas do conhecimento sobre si próprio, que para Bill Viola é uma natureza que engloba os animais, as plantas e a mente humana.

A instalação "Room for Saint John of the Cross" (1983) é uma metáfora de referência na sua obra, a partir do momento em que S. João da Cruz é capaz de descrever poeticamente a natureza, enclausurado numa cela minúscula sem visibilidade para o exterior. Viola construiu uma caixa negra pequena em cujo interior está um monitor vídeo em cima de uma mesa juntamente com um jarro com água e um copo, e na parede de fundo da sala onde a cela está colocada, um ecrã gigante com imagens da natureza. Como se sabe, o poeta e místico espanhol do séc. XVI esteve durante nove meses no cárcere, e foi durante esse período que produziu a sua obra poética mais bela, com constantes descrições da natureza, só possível através da percepção enquanto provedora de imagens da memória, mas também um trabalho da imaginação. A realidade interna é tão credível como aquilo que nos rodeia. "Room for Saint John of the Cross" diz-nos isso, funciona como uma dialéctica entre espaço interior e exterior através de uma oposição dentro/fora. Ser/não-Ser, e é isso que confere espacialidade ao pensamento. Ou seja, a mente tem a capacidade de transcender e transformar a experiência sensorial, porque ela escapa sempre à prisão da cela. Viola reconhece que o seu trabalho evoluiu a partir do momento em que percebeu que tinha de libertar a imagem do seu suporte, porque o lugar dela é na mente. Isto é, o domínio interno está sempre presente independentemente das condicionantes físicas e dos constrangimentos externos.

A visão, para Viola, assemelha-se a uma loucura criativa, enquanto o vídeo possibilita imagens nunca antes vistas. Esse é, sem dúvida, o seu aspecto mais importante, isto é, o facto das imagens electrónicas existirem simultaneamente por todo o lado, convocáveis a qualquer momento, como os satélites que se difundem independentemente do local onde estejam. A experiência sensorial está progressivamente a ser substituída por uma memória tipo banco de dados, cujo limite é o aparelho SQUID do filme "Strange Days" (1995) de Kathryn Bigelow, que através de um implante neuronal permitia o acesso a sensações de outrém, previamente gravadas. Isso leva à desmaterialização da percepção que modifica completamente a nossa apreensão do espaço⁴. Um espaço que não tem limites visíveis abre-se diante nós e assemelha-se ao espaço mental. Bill Viola diz mesmo que o espaço sem limites é o mundo mental dos pensamentos e imagens. Ele acredita que o vídeo, devido à sua tecnologia, remete o homem moderno para as experiências espirituais da Idade Média, nas religiões orientais e nas culturas arcaicas e para os místicos que praticavam a religião, justamente, porque o vídeo permite ver para além das aparências. Bill Viola acha necessário desenvolver no final do milénio uma atitude essencial: ver o que é invisível porque continuamos a ver a paisagem superficialmente.

⁴ Tudo o trabalho de Paul Virilio assenta neste tema, nomeadamente quando se refere à velocidade. De facto, Virlio exprime duas angústias: a de sentir a contemporaneidade na sua rapidez e a de sentir que o homem, ao acelerar a sua existência no mundo e a percepção que tem dele, paradoxalmente, aproxima-se da velocidade da luz e também da sua desaparecimento. A velocidade não é apenas uma categoria que se acrescenta ao espaço para definir as coordenadas de um objecto de percepção. A velocidade é outra coisa, é algo que vem desestruturar o próprio processo de percepção, comprimindo o tempo, até chegarmos a um tempo íntimo e global, e desconstruindo o espaço.

O misticismo em Viola é profano, para ele a ideia de espaço sagrado e de ícone⁵ fazem parte da própria estrutura da consciência humana. Viola não procura um deus nem tem pretensões de vender uma visão profética. Os textos de Bill Viola, de acordo com M. L. Syring, têm a modestia de um técnico e a exactidão de um cientista. Como artista e homem preocupa-se com o nosso tempo. Se há sentido ecologista na sua obra, é na procura de um equilíbrio harmonioso entre o homem, a natureza e a tecnologia. Para Viola, o grande combate onde o homem está envolvido é aquele da vida interior e exterior, e é aí que o corpo se torna no teatro dessa luta. Viola relaciona-se com o misticismo apenas no sentido de seguir a "Via Negativa". O seu trabalho baseia-se no desconhecido, na dúvida e nas perguntas, e não em dar respostas.

O carácter experimentalista da obra de Viola aliada a uma percepção que vai para além das superfícies contribuem para a sua faceta mística, por isso se percebe que diga: "I related to the role of the mystic in the sense of following a «Via Negativa» – of feeling the basis of my work to be in unknowing, in doubt, in being lost, in questions and not answers – and that recognizing that personally the most important work I have done has come from not knowing what I was doing at the time I was doing it"⁶.

Segundo Donald Kuspit⁷, Bill Viola pretende demonstrar que a percepção é mais uma projecção de representações inconscientes, num processo de transição sem fim para um objectivo desconhecido. Para ele, a percepção opera de acordo com a fantasia (como em S. João da Cruz) e não com o prazer e o princípio de realidade. Através disso, o espectador experiencia-se como processo temporal auto-destrutivo, mudando estaticamente. Segundo Lauter, "Viola's method is comparable to that of an "old", wise figure who lets the many phases, sections or events in his life pass by before his mind's eye in a contemplative panorama, in order to render the spectrum of being, the subjective cosmos of his experience of the world tangible. In the process he pulls down. The boundaries of aesthetic perception and aesthetic experience, includes the beholder and himself in his pieces and attempts to make palpable for him his conception of the eternal presence of time"⁸.

⁵ Bill Viola vê o ícone como a noção suprema da imagem como objecto sagrado, porque refere-se mais a um processo ou condição do que às características físicas de um objecto. Um ícone pode ser qualquer imagem que adquira poder através do seu uso como objecto de culto. Ligado à tradição religiosa, ele não precisa de ser reconhecido enquanto tal pelos críticos de arte, mas pelos crentes, porque os artistas criavam as suas obras para Deus e não para o mundo da arte. daí a perfeição do ícone. Portanto os ícones são imagens eternas e infinitas. Eles mantêm a sua actualidade na medida em que são adaptados ao presente. Ao contrário das imagens mediáticas orientadas para o consumo, os ícones mantêm a sua relevância por serem sempre o mesmo ao longo do tempo. Cf. VIOLA, Bill, "Video Black – The Mortality of the Image", in HALL, Doug e Sally Jo Fifer, *Illuminating Video: An essential guide to video art*, Nova Torque, Aperture/BAVC, 1990, pp. 477-486.

⁶ Entrevista a Jörg Zutter, in SYRING, Marie Louise (ed), *Viola: Unseen Images*, Düsseldorf, Verlag R. Meyer, 1995, p. 104.

⁷ Cf. KUSPIT, DONALD, "Bill Viola: Deconstructing Presence", in LONDON, Barbara (ed), *Bill Viola: Installations and Videotapes*, Nova Torque, MoMA, 1987, pp. 73-80.

⁸ LAUTER, ROLF *op. cit.*, p. 69.

O tempo

A ideia de um tempo definido pelo instante está directamente relacionada com o projecto da modernidade, onde o moderno irrompe a cada momento através do novo. Esta concepção do tempo onde a modernidade se exprime afasta-se da noção de progresso, na medida em que o instante e o novo perecem depois da sua ocorrência, porque o novo é efémero. A ideia de instante está relacionada com o "choque" de Benjamin – o choque funciona como um estímulo intenso que serve de modelo à criação artística. Não há contínuo, mas o que fica entre um abrir e fechar de olhos. Na interpretação de Benjamin, o choque transforma-se na realidade, no modo de vida da própria cidade e na estrutura da técnica moderna, construindo um grande indício da dissolução da experiência, da reciprocidade do olhar, ou da aura. Portanto, na modernidade há uma permanente tensão provocada pelo choque, pelo instante, pelo novo. Esta tensão funde novidade e morte, intensidade da experiência e a sua crise, a captação do presente e o carácter puramente abstracto da temporalidade moderna. Se o choque é a condição da experiência moderna, então a arte que a expressa deve ser "chocante" e a vida de artista o seu tubo de ensaio.

As imagens de Bill Viola não tem rigorosamente nada a ver com os intensos caleidoscópios da estética clip que operam nos limites da visibilidade ou já para além dela (Nam June Paik, por exemplo), e com os movimentos de câmara "modernos" de uma estética duvidosa. Vemos precisamente o contrário – um tempo que se arrasta penosamente num presente eterno –, e isso é que é trágico. A invisibilidade é de outro grau. Como diz Donald Kuspit, "Viola's videos are abyssal alembics: all kinds of images are chaotically thrown together tumbling abstractly in their incommensurateness yet bound by their common character of catastrophe. Seeming like fragments of one long exposure, one temporally extended image, they come together in the flow of the video"⁹. Viola usa as imagens como ponte, mas é uma ponte bem menos sólida do que a voz¹⁰, porque manifesta uma permanente sensação de queda. Por outro lado, a invisibilidade está presente em "Deserts" (1994), porque "these imageless voids constitute literally iconoclastic moments in which there is literally nothing to see, no objects to pace and define seeing, only the silent but felt momentum of the moving camera"¹¹. Para Bill Viola esses momentos são a ausência de Deus. As "unseen images" de Bill Viola funcionam ao contrário da ditadura da velocidade dos media. Obras como "Sleepers" e "Threshold", ambas de 1993, não têm som, logo a sensação de estranheza é maior, são escapes eferecidos ao espectador, são "larger than life". A desaceleração que existe na sua obra, por oposição à velocidade da tecnologia e do tempo, tem a ver com a manutenção da sensibilidade e da profundidade do pensamento. É neste sentido que ela é uma catástrofe, porque utiliza a tecnologia contra ela. Os seus planos são mini-

⁹ KUSPIT, DONALD, "Deep TV: Bill Viola's Via Negativa", in *Art Forum*, May, 1995, p. 89.

¹⁰ Ouás, a voz, o som em Bill Viola é que sustenta a obra, no sentido que lhe dá uma "narratividade", ou seja, é o elo que sustenta toda a imagem.

¹¹ KUSPIT, DONALD *op. cit.*, p. 89.

mais e longos, no sentido de confundir e baralhar as expectativas dos espectadores. O objectivo é levá-los a um estado em que possam reavivar a sua experiência. Este envolvimento tão apertado é uma forma de controlo e a expansão do tempo é vital para esse processo de agarrar o espectador. Diz Viola: "just glance as you pass it by. This is the physical realm – we avoid bumping into things when in this mode, without really thinking about them. But then grab an object with your eye and stare at it for a long time. It gradually takes over your psyche and becomes your thoughts. This is why duration is an important element in my work – cultivating the ability to see through objects"¹².

Se para Florence de Mèridieu¹³, a ordem do visual parece querer resolver-se actualmente no plano de uma única aparência, porque Diónisios está morto e no seu lugar está um simulacro, Viola contradiz isto ao trabalhar a superfície, de modo a fazer sobressair o subterrâneo. O grito de "Anthem", as pancadas na cabeça de "Reasons for Knocking at an Empty House" e súbita agitação de "The Stopping Mind", são a manifestação do dionisíaco. O choque que provocam, deixam o espectador numa posição instável. Como diz Viola, "It is the still turbulence of three-thirty in the morning – nothing happening on the surface but everything going underneath. It is the time of risk and the point of unification between art, science and all creative activities. Its centre is personal transformation. Not only is this awareness necessary for the genesis of new thoughts but it is this process that all works of art must actively re-create in the viewer if they are to move us beyond the confines of time and place"¹⁴.

Se Viola usa a tecnologia de uma forma velada, se não a expõe é porque não segue os padrões que ela impõe, como vimos com o conceito heideggeriano de ge-stell no capítulo anterior. O que Viola procura, então, é uma poética do vídeo, ou melhor, procura uma poesia no que a tecnologia faz emergir, em vez de ficar preso a ela. Esta poesia tem a ver com o carácter experimental da produção que não é governada pelo desejo de dominar a tecnologia e a ordem que a ge-stell garante, mas pela abertura que a tecnologia pode revelar: o não recorrente, o não reconhecível, o não determinado... A Poesia, enquanto experimentação, não é determinada pelo aperfeiçoamento e desenvolvimento das formas e técnicas estáveis das práticas representacionais, mas, pelo contrário, procura e produz movimentos estereis e aberrantes que estão excluídos de qualquer "mainstream" da imagem. O papel de Viola, enquanto artista experimental, é apreender – em vez de revelar – objectos, formas e relações: é estar receptivo à ocorrência, e deve preservar o que abre na abertura, permanecendo exposto a ela. Esta abertura permanente é uma sangria, é deixar à solta o dionisíaco na era da aparência. A Poesia pertence, então, à catástrofe, ao caos e opõe-se à evolução, daí o presente eterno da obra de Bill Viola.

¹² VIOLA, BILL *op. cit.*, p. 150-151.

¹³ Cf. MÉRIDIU, FLORENCE de, "Le cristace et la prothèse", in ALV., *Passages Virtuels*, Dis Voir, Paris, 1988, p. 6-17.

¹⁴ Cf. MORGAN, STUART, "Bill Viola", in MORGAN, STUART e FRANCIS MORRIS (ed), *Rites of Passage: Art in the end of century*, Tate Gallery, Londres, 1995, p. 134.