

## Lavorare con il tempo e con l'esperienza

di Bill Viola

Nel 1987 vendetti la mia prima installazione a un museo e con i soldi comprai una Toyota Land Cruiser e partii per un viaggio di sei mesi verso il Sud-ovest, nel deserto. Ero proprio contento che il museo l'avesse acquistata e si facesse carico della sua manutenzione, tenendo pulite le testine del videoregistratore.

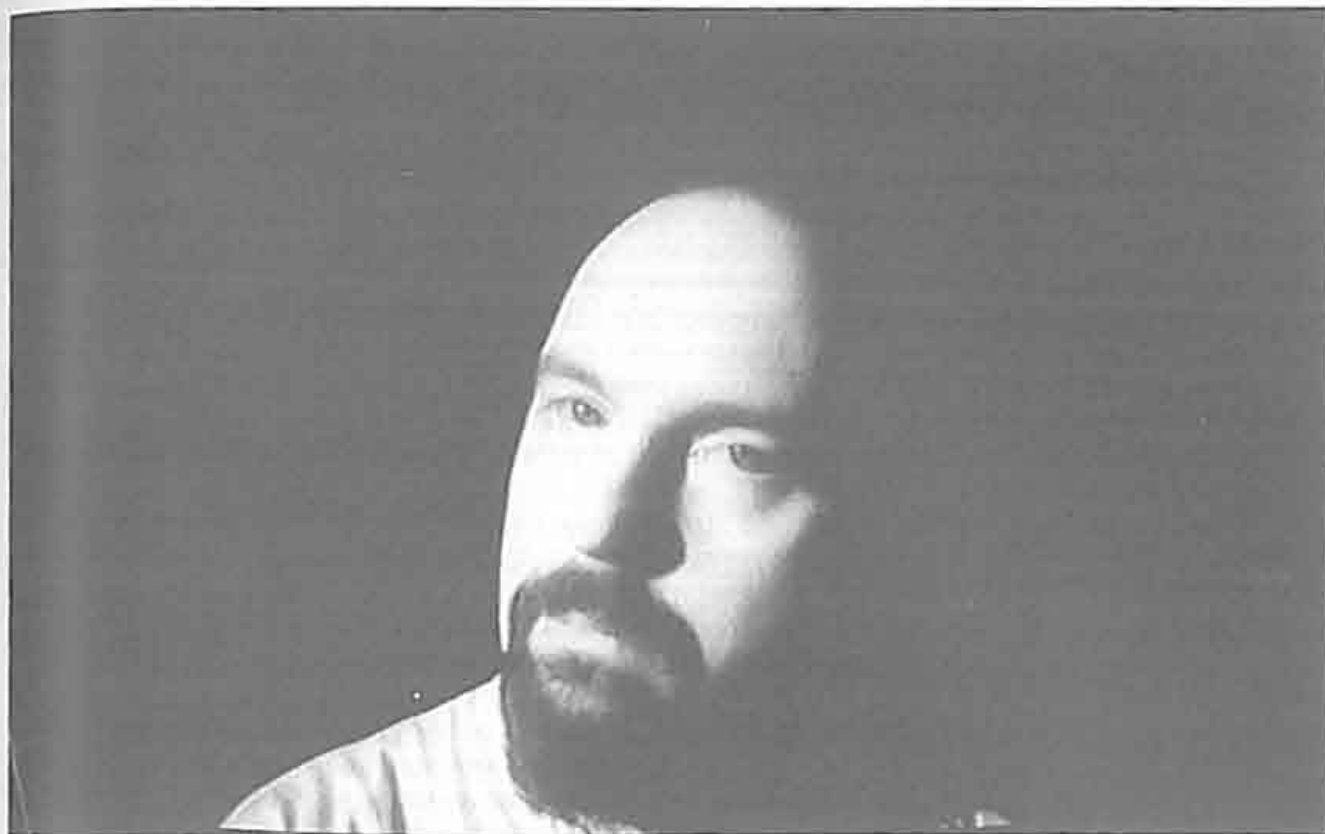
Mia moglie aveva preparato tutto per partire ed io portai con me anche un paio di telecamere nuove che volevo provare. In quel momento della mia vita il mio lavoro cominciava ad essere apprezzato e alla fine, un bel giorno, mi accorsi che stavo trascorrendo più tempo in ufficio che nel mio studio, e la cosa mi rendeva molto nervoso. Così decidemmo di mollare tutto per sei mesi e andarcene. Partimmo nel maggio del 1987. Avevo a quel punto un'idea su quello che avrei voluto fare nel deserto (avevo avuto un finanziamento dalla ZDF Television per fare un video), anzi, un paio di idee che mi sembravano molto buone, quel tipo di idee che i professori danno agli studenti delle scuole d'arte come traccia da elaborare, un'idea intelligente, di quelle che piacciono a tutti. Misi ogni cosa in macchina, idee e tecnologia — una sorta di "intreccio fatale" — e partii.

Cominciai a girare senza avere in realtà un disegno preciso, e durante il viaggio (forse fu a causa del clima fresco) concepimmo il nostro primo figlio, e anche questo fu molto significativo. Tornammo a casa verso ottobre e iniziai a guardare il materiale girato, ma non ero molto soddisfatto, così decisi che dovevo girare ancora. Alcuni mesi dopo analizzai di nuovo il materiale e di nuovo mi trovai intrappolato in quella forma di fenomeno che è come la perdita dell'orizzonte: « se riesco a cogliere quell'ultima immagine, quell'ultima cosa... ». Questa situazione si protrasse per un po' di tempo e poi, alla fine, rimasi completamente bloccato. Provai allora cose diverse, con approcci completamente differenti: avevo in mente di fare con la telecamera dei ritratti di persone mentre dormono. Tutto però portava inevitabilmente a dei punti morti, poco interessanti.

Il 1990 fu probabilmente il periodo in cui toccai il fondo (avevo accumulato una quantità enorme di materiale) e, in effetti, quell'anno non produssi nessun nuovo lavoro. Era la prima volta che affrontavo seriamente un "blocco come autore", e fu un periodo di crisi molto difficile. Mia madre si ammalò nel novembre di quello stesso anno; si svegliò una notte per un mal di testa che si rivelò essere un aneurisma al cervello, entrò in coma e morì tre mesi più tardi. Furono naturalmente tre mesi difficilissimi per la nostra famiglia. Andavo spessissimo a Miami (ogni settimana, a volte ogni tre settimane) dove i miei genitori vivevano e, naturalmente, non ero in grado di lavorare. Infatti avevo annullato alcune mostre e progetti previsti per quell'anno.

In un modo o nell'altro tutto questo è passato. Tornati a casa dal funerale, c'era un fax che mi attendeva, ma mia moglie non me lo fece vedere subito, me lo mostrò soltanto un paio di settimane più tardi; il fax proveniva dalla ZDF, la televisione tedesca e, in poche parole, diceva: « Le abbiamo dato un contributo nel 1986 per fare un'opera video; il nostro produttore verrà a Los Angeles il 15 di aprile e, dato che lei non ha neanche uno schizzo da mostrargli, ci deve dare indietro il denaro ». Questa fu un'altra doccia fredda perché desideravo prendermi un altro po' di tempo per vivere il mio dolore. Essere costretti a tornare nello studio, nella stanza di montaggio, fu una cosa estremamente difficile.

La prima volta che mi ero recato in ospedale avevo portato la telecamera con me, e l'avevo con me tutte le volte che andavo a trovare mia madre ma, in realtà non me l'ero sentita di utilizzarla, fino



49. Bill Viola in *The Passing*.

a quando non si avvicinò la fine. Girai pochissimo materiale — non che avessi realmente alcun desiderio di utilizzarlo, piuttosto come una specie di tentativo disperato di fronteggiare la situazione attraverso l'occhio neutro della telecamera. Guardando questo materiale alla fine ho capito di cosa parlasse la mia opera: della nascita di mio figlio e, realmente, della morte di mia madre. Così, lavorando con l'home-video, e comprendendo che dovevo confrontarmi inevitabilmente con tutto questo — il che risultava estremamente difficile da fare —, finalmente, dopo aver atteso tutti quegli anni, realizzai il lavoro in tre o quattro settimane. Fu un'esperienza veramente incredibile. Era uno sconvolgimento totale, come se fosse successo un terremoto. Ho avuto il privilegio di essere presente alla nascita di mio figlio nel momento in cui veniva alla luce e anche l'estremo privilegio di essere presente al momento in cui mia madre "ha abbandonato il suo corpo". Queste due esperienze per me, potrei dire senza alcun'ombra di dubbio, sono enormi come montagne, e qualsiasi cosa farò artisticamente starà in una valle posta in mezzo a esse.

Ho imparato molto da tutto questo, soprattutto che entrambe le esperienze — nascita e morte —, del tutto normali e terrene, hanno tuttavia qualcosa di miracoloso. Sono esperienze estremamente fisiche, che uniscono il corpo alla mente, in modo molto drammatico. Credo che sia stata la prima volta che mi sono accorto quanto esse siano strettamente connesse con la conoscenza — la conoscenza come qualcosa di più di quello che pensavamo quando eravamo a scuola, cioè che la biblioteca fosse il posto dove la conoscenza si trovasse chiusa dentro i libri. E questi due avvenimenti, come è ovvio, hanno avuto e continuano ad avere effetto sulla mia vita. Quando ci si sente sottosopra in questo modo, succedono un sacco di cose: alcune da banali diventano estremamente significative, altre, che invece sono molto importanti — come pagare l'affitto — diventano senza valore. Ricordo un'esperienza in particolare: eravamo in cucina, circa tre o quattro mesi dopo la morte di mia madre e allungai la mano verso una ciotola per fare colazione (era una ciotola giapponese che mia madre ci aveva regalato almeno dieci anni prima); mentre la tenevo fra le mani, vissi uno di quei momenti in cui tutte le emozioni tornano alla mente. Ricordavo così chiaramente lei che mi porgeva quest'oggetto, la ciotola nelle sue mani, io che la prendevo e questo era veramente come un miracolo, era un oggetto fisico, eppure c'era un qualche legame fra noi tre in quella cucina. Era straordinario. [...] \*

Nam June Paik ha chiesto se preferisco utilizzare per le video-proiezioni lo schermo o grandi monitor. Si tratta di ragioni di scala: non avrei potuto presentare il mio lavoro a un pubblico vasto con dei monitor. Il monitor resta il sistema ideale per mostrare l'opera video, per la qualità della luce, la brillantezza dei puntini di fosforo, che fa vedere la luce notturna come fori che bruciano. Ma, in fin dei conti, questi per me sono dettagli nei confronti della presenza in sé dell'opera e credo che, con un gran numero di persone, l'unico modo per poterla mostrare è utilizzando una video-proiezione su grande schermo, perché, essenzialmente, volevo che la gente la vedesse su uno schermo unico.

*Quello che mi interessa nei tuoi video (ho visto un'altra mostra a San Francisco) è il rapporto fra figura e astrazione. È un aspetto molto formale, che per me vuol dire che esiste un'altra realtà dietro questa realtà figurativa. È interessante che questa astrazione sembri molto materiale, molto organica.*

Il mio lavoro per molti anni è stato dominato da dispositivi di tipo formale, soprattutto quando frequentavo la scuola d'arte. E non si trattava, per esempio, di lavorare seguendo determinati criteri di tipo formale, come penso avvenga oggi in molti campi e accantonarli alla fine, cosa che, tra l'altro, è una reazione naturale, perché quando ne hai abbastanza di una cosa, l'abbandoni. È comprensibile. Ma la cosa rimane là e quello che noi chiamiamo formalismo si manifesta in molte culture differenti attraverso la storia, in modi diversi e in dimensioni diverse. Ho impiegato un po' di tempo per capire che questi *issues*, o tecniche formaliste, o caratteristiche *ad medium* in realtà non erano non-naturali.

Una delle cose per le quali credo di aver dovuto allargare la mia mente al massimo, nei termini del medium in cui avevo scelto di lavorare, è il fatto che ogni cosa che sta di fronte a voi nel VCR viene dalla terra. Il metallo, la plastica del nastro... sono tutte cose che vengono dalla terra. Ho impiegato molto tempo per capire che la tecnica che mi ha permesso sin dall'inizio di realizzare tutti i miei

\* N.d.T.: abbiamo tralasciato di trascrivere una parte dell'intervento di Bill Viola in cui l'artista tocca temi complessi, come il misticismo e l'antropologia, perché il discorso orale risulta estremamente frammentato. Riportiamo invece integralmente la seconda parte che riguarda il dialogo fra l'artista e gli spettatori. Alcune domande, essendo incomprensibili a causa della distanza dal microfono del parlante, non è stato possibile trascriverle.

lavori, era una tecnica fine a se stessa, faceva in effetti parte della natura e di noi stessi, veramente... come in una dissolvenza. Ci sono delle dissolvenze nella nostra stessa mente ogni giorno, ogni settimana, migliaia di volte. Quello che intendo dire è che queste cose non sono senza precedenti, non sono nuove. E quando si rallenta l'immagine, non solo si può vedere, per esempio, che i piedi di un calciatore sono dentro le righe, quando ha preso la palla, ma che la coscienza è collegata a una cornice temporale specifica; si possono vedere cose che prima non si potevano vedere, sia visualmente che emozionalmente. Alla fine ho capito che la tecnica era come quelle antiche discipline spirituali orientali, come la meditazione, che si rivolgono direttamente al corpo, in quanto discipline fisiche. Non si tratta di stare seduti su una sedia, dentro una stanza, tranquillamente, con il proprio libro aperto, prendendo appunti. Si tratta di stare seduti per ore e ore, in una posizione dolorosa per le gambe, guardando fisso il muro. C'è un altro modo di provocare cambiamenti, che non è collegato soltanto alla mente, all'intelletto, non è fisico. La destinazione è la stessa, come dice Rumi, in tutte le lingue i concetti sono gli stessi. Se si rompe la brocca, l'acqua è la stessa. Per me, lavorare con questo mezzo è molto istruttivo, anche per capire queste cose.

*Che tipi di telecamera hai utilizzato?*

Ho usato circa cinque, sei tipi di telecamere diverse. La più importante era una progettata per la sorveglianza militare notturna, agli infrarossi, con un intensificatore d'immagini. Nel momento in cui me l'hanno consegnata ho dovuto firmare una carta in cui si diceva che se l'avessi voluta portare all'estero avrei dovuto prima informare il Dipartimento di Stato, cosa che pensai fosse proprio stupida perché la telecamera era stata costruita dalla Sony, in Giappone. Ma, in effetti, l'intensificatore era stato realizzato da qualche parte nel Texas. Si tratta di una telecamera che può registrare alla luce della luna o anche in una stanza illuminata soltanto da un fiammifero. La maggior parte dei paesaggi inclusi nel video sono stati ripresi di notte. Quando eravamo nel deserto, avevamo capovolto le nostre giornate, dormendo di giorno e svegliandoci di notte, quando la luna era alta, per fare le riprese. Nella telecamera agli infrarossi ci sono alcuni congegni che producono un risultato piuttosto interessante: uno è il fatto che possiede un tipo di struttura per cui, quando si visiona il master, è come se si vedesse una sorta di disegno, o qualcosa di simile. Ci sono tre puntini che gli esperti di video fra voi, probabilmente, hanno pensato fossero dei *drop-out*,\* ma sono perdite di gas del tubo, che non si possono vedere in una telecamera normale. La terza cosa, piuttosto fastidiosa ma interessante, è che l'intensificatore ha un modo di trattenere la luce al suo interno prima che essa colpisca la superficie sensibile e il modo di rimbalzare dappertutto dei fotoni viene chiamato *photo-cluster*, che è come se dei minuscoli puntini ruotassero al centro. Ho utilizzato anche una telecamera a colori, il materiale girato in casa è stato fatto con quest'ultima. Inoltre ho usato una telecamera subacquea. Le registrazioni sono state effettuate in 3/4 di pollice e in High 8. [...]

[...]

[...] Quando si lavora con le immagini in movimento, si lavora con il tempo e non importa se si sta utilizzando una cinepresa, una telecamera o un registratore, il materiale di partenza non è il nastro, il microfono o la telecamera, ma è il tempo e, per estensione, l'esperienza. Uno degli elementi fondamentali dell'esperienza che noi tutti condividiamo è qualcosa che ogni animale possiede: una graduale consapevolezza di ciò che sta accadendo. Il genere di struttura grammaticale propria della poesia di Aristotele duemila anni fa, l'introduzione della "soluzione di crisi", non è qualcosa che Aristotele abbia inventato, anche se poi è stato il modello dominante in tutti i film di Hollywood fatti oggi, ma è in effetti la struttura del nostro essere... Certo, facciamo delle esperienze che non comprendiamo e ci vuole un po' di tempo per arrivare a capirle. Poi si capiscono, o si crede di averle capite, e questo per me è in relazione con la crescita, ed è una cosa veramente fondamentale. [...] Un continuo stimolo o una continua percezione possono anche farti ammutolire, anche questa è una cosa interessante. [...]

[...]

È abbastanza interessante che adesso mio figlio piccolo stia cominciando a fare dei sogni, almeno sogni che può raccontare, ed è molto interessante come si possa svegliare al mattino per dirmi

\* N.d.T.: il termine *drop-out* indica l'effetto di puntini chiari che compaiono sullo schermo quando, in mancanza di luce, c'è una perdita d'immagine.

qualcosa che non è "accaduto" a lui, ma qualcosa che ha sognato, e come combatta con questa idea. È in quella fase in cui lui pensa che la realtà è più vera dei sogni.

Quello che è buffo della cultura, la cultura di massa, della cultura visiva dominante, e in modo particolare del cinema, è che sempre il lato soggettivo viene rappresentato in modo veramente povero: si interviene sul registro sonoro creando un riverbero, un effetto "eco" per dare un alone di mistero, si ricorre al *flashback*, si mette un po' di vasellina sulle lenti così da dare quell'effetto di umidità. È veramente incredibile, perché, secondo me, questo è un soggetto che si dovrebbe filmare in modo molto pulito, con assoluta chiarezza, perché l'esperienza di abbandonare il proprio corpo è un'esperienza comune, non c'è niente di strano in essa. Tutti lo abbiamo sperimentato, anche voi, senza saperlo, ve lo posso assicurare... Se poi volete mettere questa esperienza in un film realizzando una sovrapposizione in cui c'è il mare, i corpi che galleggiano, ecc., tutto questo suona un po' provinciale, e sembra ambientato in una specie di paese fantastico. [...]

*Ho visto molti tuoi lavori, sono una cosa completamente nuova. Questo video in particolare è la seconda volta che lo vedo. Ha una struttura incredibile, forte, che permette l'instaurarsi di una certa distanza sia tra essa e il lavoro, sia tra il lavoro e lo spettatore. La prima volta che l'ho visto non ho assunto questa distanza, vi ero completamente immerso. E ora mi domando se oggi, oppure nel futuro, lei manterrà questo tipo di distanza.*

Non posso saperlo veramente. Nel corso del mio lavoro ho capito che la distanza è direttamente proporzionale alla familiarità che ho con il soggetto a cui sto lavorando. Tutte le volte che comincio a lavorare su qualcosa di nuovo o cerco di fare qualcosa un po' diversa, devo impiegare la parte cosciente della mente. Esiste un rapporto meravigliosamente affascinante fra la sfera conscia e quella inconscia della mente. Pensate che nella vostra stessa vita la maggior parte delle volte vi trovate in uno stato in cui l'inconscio sta lavorando al posto vostro. Quello che sto facendo adesso, ovviamente, mentre parlo, riguarda la mente conscia. La maggior parte del tempo viaggiamo con il pilota automatico; considerate la classica curva di apprendimento di uno strumento musicale, per esempio, dove si inizia in un modo molto consapevole, spingendo certe note individualmente (che è una cosa noiosissima e orribile) ma poi si arriva a un momento in cui, all'improvviso, ci accorgiamo che stiamo suonando e abbiamo gli occhi chiusi fino a quando esce fuori questa cosa che chiamiamo musica. [...]

C'è una relazione bellissima fra queste due cose, ragione per la quale, a vari stadi, nella storia dell'arte, si apre un periodo di imbarazzante autocoscienza. Penso che ne abbiamo attraversato uno recentemente, agli inizi del secolo. All'inizio di ogni cosa c'è uno sforzo molto consapevole, come quando si vuole rompere un'abitudine, e quindi ci si trova nel regno della consapevolezza e poi, nel caso del lavoro, esso viene sommerso nel profondo. Si deve stare attenti, però; personalmente, cerco di tenere bene in alto il lato intuitivo, inconscio, ma sono anche molto cauto e consapevole che se mi limitassi "esclusivamente" a questo, rischierei di fare soltanto quello che sembra giusto, e questo non va bene perché dopo un po' di tempo tutto può sembrare giusto, quindi esiste una specie di equilibrio.

Mentre realizzavo questa opera, credo che non stessi pensando, che le mie mani hanno fatto una gran parte del lavoro. Quello che stava accadendo nella mia mente più consapevole e in tutto il mio essere, in realtà, aveva a che fare con quanto stava accadendo nella mia vita. Per questo motivo non so veramente cosa succederà in futuro, ma quello che hai detto a proposito della distanza è molto significativo. Grazie molto.

Questo testo è la trascrizione dell'intervento di Bill Viola al Moma di New York in occasione della presentazione al pubblico del video *The Passing*, il 14 febbraio del 1992. Per gentile concessione dell'autore (il titolo è del curatore).

Traduzione e trascrizione dall'inglese di Michela Giovannelli  
Contributi per la trascrizione del testo di Gianfranco Mantegna e Thomas Rankin.