Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1989)

Heft: 20: Collaboration Tim Rollins + K.O.S.

Artikel: Eye and I : Bill Viola's double visions = Auge und ich : Bill Violas zweifache Vision

Autor: Nash, Micheal / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680191

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Eye and I:

BILL VIOLA'S DOUBLE VISIONS

MICHAEL NASH

Video means "I see" in Latin. More than any other video artist, Bill Viola gives its etymology an essential claim. Through acute envisionings of unparalleled concretion and purity, Viola reconstructs Descartes's imperative as video ergo sum. But how and who is it that we see we are?

Inexplicable in terms of neuroscience, the perception of our selves as being situated behind our eyes looking out at the world nevertheless persists. Even more than the inner voice, this imaginal physiology[1] of self – the unitary physical identity we infer from visual experience – underlies our most basic assumptions about reality: sensationally, epistemologically and legally, seeing is believing. Questioning the quiddity of this perceived existence at the most fundamental levels, Viola's over 60 videotapes and installations – from perceptual experiments with water drops, mirages and sleeplessness, to models of inner space and externalized consciousness, to allegories of transformative ritual and heroic quest – cast a spectrum of "re-visions" across the visual field. I DO NOT KNOW WHAT IT IS I AM LIKE (1986, 89:00) is his summary work on vision and identity, and its title, taken from the Rig-Veda, concisely phrases his perspective on the equation of "eye" with "I". Viola shows vision to itself not merely to critique the modernist project of mastery, but to present vision's mysteries in the tradition of an ancient inquiry, illuminating the double vision that constructs the self through seeing.

Viola describes vision as an interplay of three simultaneous aspects: reception, projection and reflection. Facilitated by the model of the camera obscura, sight was the first sense given mechanistic explication – by Johannes Kepler in the early 17th century – relegating the eye to receptive instrument and ushering in science's efforts to understand the body as a machine.[2] One of the most striking images in Viola's ANTHEM (1983, 11:30), which details this mind/body schism as a techno-cultural panorama, is

MICHAEL NASH is a writer living in Los Angeles.

an eye clamped open for surgery, its vacant gaze signifying the "blindness" of the technological paradigm. This denaturing of the eye is where Viola's restoration of vision starts.

Perhaps his most enduring early tape, MIGRATION (1976, 7:00) returns the camera to the scene of its crime. A ritualistic series of dissolves "sounded" by a gong closes in on a dripping spigot, finally revealing Viola's inverted image in the drops. These lenses refract the physics of reception, invoking the enigma of inversion that stumped Kepler and his predecessors – mere optics left them with an upside-down world somehow righted within. This interior arena is modeled in Viola's elegant installation THE THEATER OF MEMORY (1985). Buzzing static and bursts of degenerated tele-cultural imagery suggest firing neurons, while wind chimes and flickering lanterns in the limbs of an uprooted tree poeticize the inner architecture that restores our psychic equilibrium, memory taken literally as re-minding.

Vision is clearly more than receiving light; whether it's the war wounded with visual cortex damage who still see a complete visual world, or, conversely, cases of the fully sighted who don't recognize their families or even their own reflections, a range of complexities challenges the conventional view.[3] Apparently there is an immanent patterning of essential characteristics – an "inscape"[4] – determining what we see or can see, that we project outward. Viola calls this "Life as Rorschach Test,"[5] and it isn't just a figurative notion, as science is slowly conceding. Research in visual perception, mental imagery and neuropsychology all confirm that we see objects and events as recognitions of culturally-given representations. One new theory even proposes that high-level neural trigger units, cognons, integrate and store mental representations, and later fire images at targeted sense stimulation to give unitary perceptions their exterior quality.[6] Two thousand years later, science's leading edge approaches ancient Greek theories of visual fire streaming out from observer's eyes to engage opposing efflux and image the world.

Viola is particularly gifted at evoking this condition of vision as projection. His technical mastery – he was the Sony Corporation's first Artist-in-Residence – persuades viewers to look longer and more closely at seemingly ordinary images and events, beyond their surface registration, until this perspective shift can occur. CHOTT EL-DJERID (1979, 28:00) examines visual distortion as a dividing line between reception and projection. A specially adapted telephoto lens heightens the diffraction of mirages in the Tunisian desert into borders between reality and dreamtime; trucks and motorcycles turn into apparitions as they cross this flux of light and heat in a tangible dimension trip. HATSU YUME (FIRST DREAM) (1981, 56:00) similarly pushes the video tube's tendency to treat light like fluid into imaginative latitude. During the night sequence of the video's circadian cycle, goldfish in a pool transform into rain-blotched light refractions on a windshield, and tentacular light trails turn a fishing boat into a sea monster. I DO NOT KNOW posits this perspective shift in purely psychic terms. In "The Language of Birds" – the second of five sections in its allegorical quest – numinous close-ups of birds set up an exchange of creatural persona for zoological anonymity, sustained eye-to-eye engagements revealing oddly familiar faces.

The last of these ocular encounters, a slow zoom into the riveting gaze of a horned owl, finds the cameraman's reflection in the pupils, a detail gradually more apparent at the core of all these exchanges. For Viola, "the key to the whole piece is that when you try to get closer and see the pupil, you just end up seeing your own reflection."[7] The third aspect of vision, the revelation of the seer in everything seen, is condensed and problematized by this image: we look into any other's eyes to find their "self" – a projection of our perceived identity – and end up literally seeing ourselves. "Projection and reflection meet in the mirror," Viola says of this paradox.

An influential study of mirror identification and personal pronoun use proposed that, for the

BILL VIOLA, I DO NOT KNOW WHAT IT IS I AM LIKE /
ICH WEISS NICHT, WAS DAS IST, WIE ICH BIN, 1986,
VIDEOTAPE, COLOR, STEREO SOUND, 89 MINUTES.
(PHOTO: KIRA PEROV)

child of twenty-four to thirty-six months, vision closes an evolving sequence of self-representations via construction of a "double" – a fully formed image of oneself – "a leap out of his own skin" that enables the child to "see" himself in the world and attain the pronoun "I."[8] Our doubles play out the stories of our lives in our self-consciousness, imagination and dreams. Vision is crucial to this process because it establishes instantaneous and complete body replication.

Referring to the symbolism of mirror as door, REASONS FOR KNOCKING AT AN EMPTY HOUSE (1983, 19:11) can be seen as an aggressive assault on this doubling as formalized in the self-portrait. "I wanted to get beyond what the camera literally and metaphorically represents," Viola explains. A fixed camera documented Viola's occupation of an empty room in a deserted house, as he stayed awake for three days. "Living within the frame," and too tired to be deliberate

BILL VIOLA, MIGRATION/ WANDERUNG, 1976,
VIDEOTAPE, COLOR, MONO SOUND, 7 MINUTES.
(PHOTO: KIRA PEROV)

as he intermittently recorded while fighting off dreams and ennui, Viola hoped to hit a threshold when he would operate the camera without self-consciousness about being his own subject, exorcising his Doppelgänger by proxy. He found, instead, that he could not. "No matter how exhausted I was, I would always come back to that one extra step and turn on the camera," he says. "I view that piece as a failure, an important one. I whittled away as much as I could, but there was still this kernel I couldn't cut into. . . . So I made peace with that definition of self-consciousness."

Reconciled to its entrenchment, the double vision of identity becomes the premise for the structure of I DO NOT KNOW WHAT IT IS I AM LIKE. In the prologue, the mountain lake's reflective surface splits the image into parallel halves in a delirious hand-held shot. Then the mythic mirror of Narcissus is broken as the camera submerges

and enters the realm of the double in a drowning descent into the underworld. An archetypal heroic quest follows in the form of five parts that express different consciousnesses representing the world toward "a simultaneous whole." Viola explains, "Each of these sections proceeded out of the idea of a model for some postulated structure of the world that includes inner and outer consciousness, observer and the observed." Reversing the "I-then-you" equation, Julian Jaynes believes consciousness may have originally derived in part from an attribution of individuating consciousness to others, as a way to reconcile "the observation of difference." [9] From proto-organic stalactites to bison and birds to the scholar to Hindu firewalkers, Viola offers an evolutionary continuum of identity from difference, returning the double to its originative sighting, the universe of "you's" with whom it seeks equivalence and communion.

But which is the double, the seen "you" or the seer "I"? It seems obvious, when first forming a mental picture of ourselves, that the seen self is the double and the seer is the original. However, to see the original is to look back from the double's perspective, so the only seer we can envision is always a double's vision, a mirror of a mirror. What eventually emerges in vision as reflection is thus a dissolution of self – being between both seer and seen, identity resides in neither, trapped in a hall of mirrors.

Viola foresaw a resolution to this dilemma when he first posed mirroring as transformation in THE REFLECTING POOL (1977–1979, 7:00). The screen is split [10] so that what appears to be continuous space separates into parallel realms. In the upper half, Viola's leap into the water is frozen in mid-air, while the pool in the lower half reflects the flow of time passing, his image progressively disintegrating, followed by his emergence from the water. This highly constructed ritual can be thought of as the baptism of Narcissus: the self-seer is absent in the mirror, invisibility denying reflection its enchantment of his identity and empowering his return from its other side.

There is a companion inquiry extending throughout Viola's work that traces catalyzing invisibilities, a kind of shadow work seeking psychic blueprints that order the matrices of perceptible forms in order to unite the duality of ocular metaphors like "enlightenment" and "insight." But beyond muddled metaphysics, how can vision search unseen identities?

The self-perception of sightless persons might provide one answer. Studies of self-representation by blind children have established how difficult or impossible the task can be without vision's capacity for constructing a visible body double; many never attain a sense of the first person pronoun. Even more intriguing though is the fact that many blind persons do later develop this construct of self – an "I" –, perceive a worldview and condition of knowledge based on spatial relationships, and appear to command the visuality of language, even expressing associations to color words similarly to the "normally-sighted." [11] New brain theories argue that language manifests "cross-modal matching" – a word can represent the thing itself, its sight, touch, sound, or even its imagining, so that the modes and their representations become interchangeable and any given configuration "can be processed in more than one way." [12] The inscape that unfolds in these configurations can thus be understood to be immanent, which would explain the peculiar meta-vision of the blind self and its invisible double. Michel Foucault's "positive unconscious" and François Lyotard's "fantasmatic matrix" are related concepts that echo the poet Antonio Porchia's insight. "We see by means of something which illumines us, which we do not see." [13]

"The notion that the camera is some surrogate eye, a metaphor for optical vision, is not enough," Viola writes, bringing this discussion full circle. "In function it acts like something more akin to what we term consciousness, and its existence in the world of material objects belies its true nature as an instrument for the articulation of mental space." [14]

Although this re-vision of seeing – the invisibilities of camera as mind transforming the visibilities of eye as camera – underlies all his work, its search for the unseen is literalized in Viola's installation ROOM FOR ST. JOHN OF THE CROSS (1983). A small black cubicle (6 by 5 by 5½ feet) in the middle of a dark room replicates the draconian conditions of the 16th-century Spaniard's nine-month imprisonment, the time when he composed his great poetry. Through a small opening, a miniature monitor with a stable image of a mountain can be seen inside the inaccessible cubicle as a voice whispers the saint's poetry in Spanish. The scale imposes its physical diminution on the spectator who must stoop to look within. A large projection screen on the far wall fills the outer room with a wildly active view of mountain peaks, the roar of the wind resounding, soaring imagery that conveys the poetry's cosmic sexuality. In elaborating this relationship of inner and outer, the volant ecstasy of St. John's release into boundless inscape is manifest, his vision freed from the "blindness" of his unlit, windowless cell: "Without a place and with a place / of rest – living darkly with no ray / of light – I burn myself away / . . . Changing my soul so it can be / consumed in a delicious flame / I feel it in me as a ray."[15]

In proposing a scientifically rigorous theory of vision over 1000 years ago, al-Kindi – the father of Islamic natural philosophy – theorized, "Everything in this world, whether it be substance or accident, produces rays in its own manner like a star."[16] Viola's quest for a unified field of vision reaches toward this essential equivalence in an array from retinal inversion to invisibility, the double vision of identity seen through to its dark night of the soul when the seeing self regains full sight as a visionary experience.

FOOTNOTES

1) This term is derived from the concepts of psychological imagining and the imaginal in Robert Kugelmann, THE WINDOWS OF SOUL: PSYCHOLOGICAL PHYSIOLOGY OF THE HUMAN EYE AND PRIMARY GLAUCOMA, Lewisburg, Pennsylvania, Bucknell University Press, 1983, pp. 11–17.

2) For varying perspectives on this argument see Floyd E. Bloom, BRAIN, MIND AND BEHAVIOR, New York, W. H. Freeman & Co., 1985, pp. 13–14; David C. Lindberg, THEORIES OF VISION FROM AL-KINDI TO KEPLER, Chicago, University of Chicago Press, 1976, pp. 202–208; and Jonathan Crary, "Modernizing Vision," VISION AND VISUALITY, ed. Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 29–44.

3) Julian Jaynes, THE ORIGIN OF CONSCIOUSNESS IN THE BREAKDOWN OF THE BICAMERAL MIND, Boston, Houghton Mifflin Co., 1976, p. 25, and Oliver Sacks, THE MAN WHO MISTOOK HIS WIFE FOR A HAT, New York, Harper and Row Publishers, 1987, pp. 8–22.

4) I'm using Gerard Manley Hopkins's term, "inscape," which he coined to denote intrinsic form in things, in the way he intended for a companion term, "instress," his expression of inscape's apperception. See Denise Levertov, "Some Notes on Organic Form," NAKED POETRY, Indianapolis, Bobbs-Merrill Co., 1969, pp. 141– 145.

5) Bill Viola, "Sight Unseen: Enlightened Squirrels and Fatal Experiments," VIDEO 80, Spring 1982, p. 32.

6) See Vicki Bruce and Patrick Green, VISUAL PERCEPTION: PHYSIOLOGY, PSYCHOLOGY AND ECOLOGY, London, Lawrence Erlbaum Assocs., 1985, pp. 319–334; Ronald A. Finke, "Mental Imagery and the Visual System," SCIENTIFIC AMERICAN, March 1986, pp. 88–95; and Alberta Steinman Gilinsky, MIND AND BRAIN, New York, Praeger, 1984, pp. 457–463.

7) All quotations of Viola are from an interview with author unless otherwise indicated.

8) Selma Fraiberg, INSIGHTS FROM THE BLIND: COMPARATIVE STUDIES OF BLIND AND SIGHTED INFANTS, New York, Basic Books, Inc., 1977, pp. 265–268.

9) Jaynes, p. 217.

10) The split screen is accomplished through a primitive special effect called an external luminance key. See Gene Youngblood, "Metaphysical Structuralism: The Videotapes of Bill Viola," notes for laser disc in BILL VIOLA: SELECTED WORKS, Los Angeles, Voyager Press, 1986, p. 7.

11) Fraiberg, pp. 265–270. Donald D. Kirtley, THE PSYCHOLOGY OF BLINDNESS, Chicago, Nelson-Hall Publishers, pp. 42–44. Sacks, p. 16.

12) Gilinsky, p. 458.

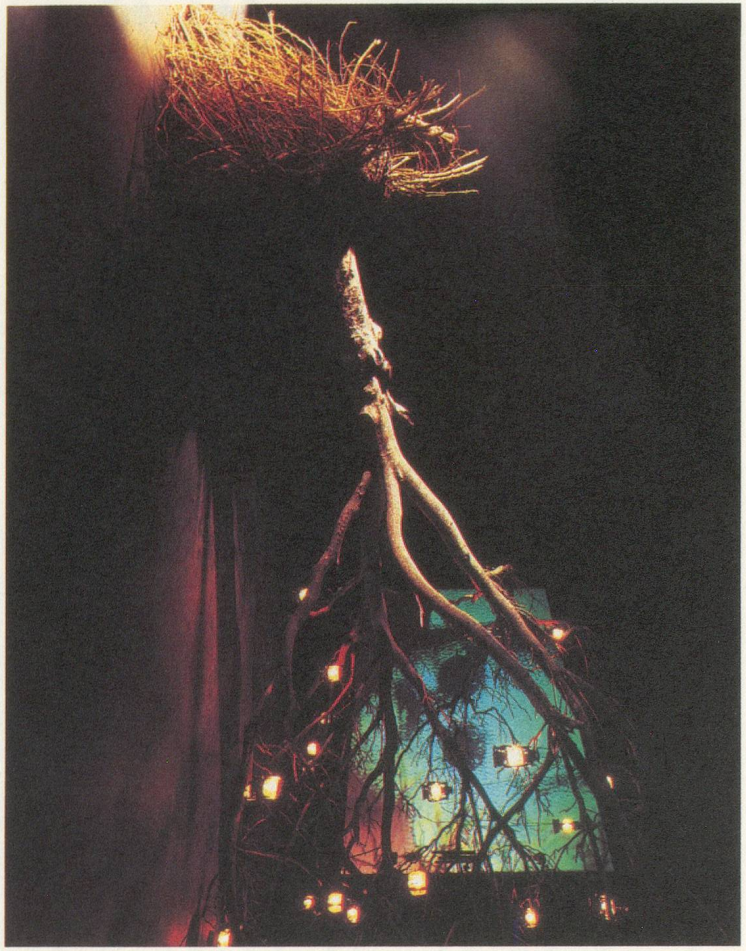
13) John Rajchman, "Foucault's Art of Seeing," OCTOBER, Spring 1988, p. 92. Rosalind Krauss, "The Im/Pulse to See," VISION AND VISUALITY, ed. Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 63–66. Porchia, VOICES, trans. W.S. Merwin, New York, Alfred A. Knopf, 1988, p. 40.

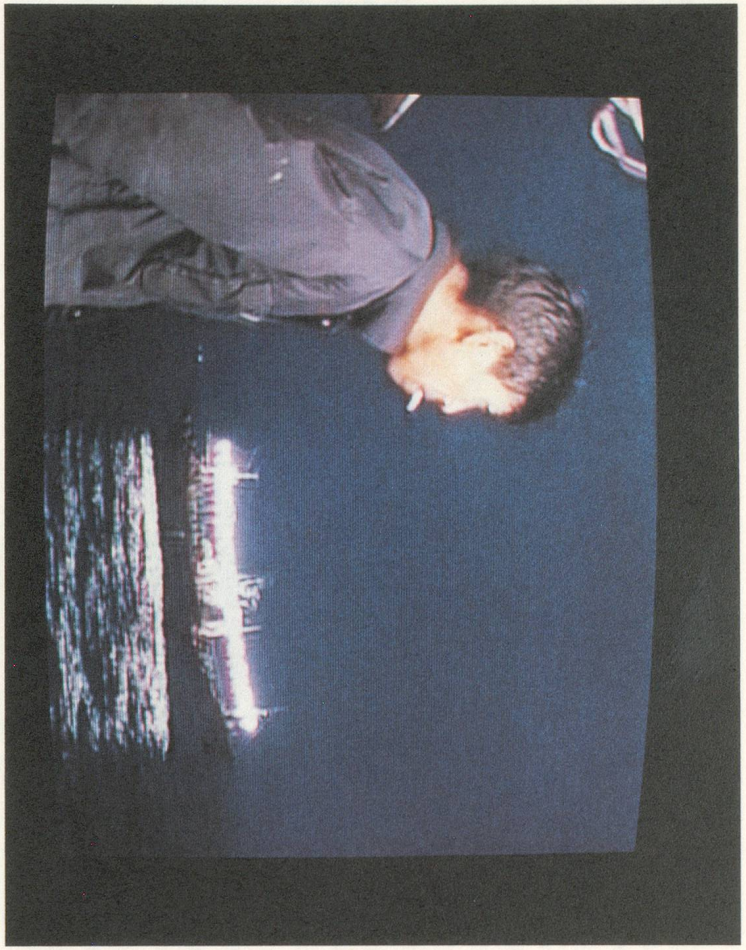
14) Viola, BILL VIOLA: INSTALLATIONS AND VIDEOTAPES (exhibition catalogue), ed. Barbara London, New York, The Museum of Modern Art, 1987, p. 39.

15) Willis Barnstone, trans., THE POEMS OF ST. JOHN OF THE CROSS, New York, New Directions, 1972, pp. 83.

16) Lindberg, p. 19.

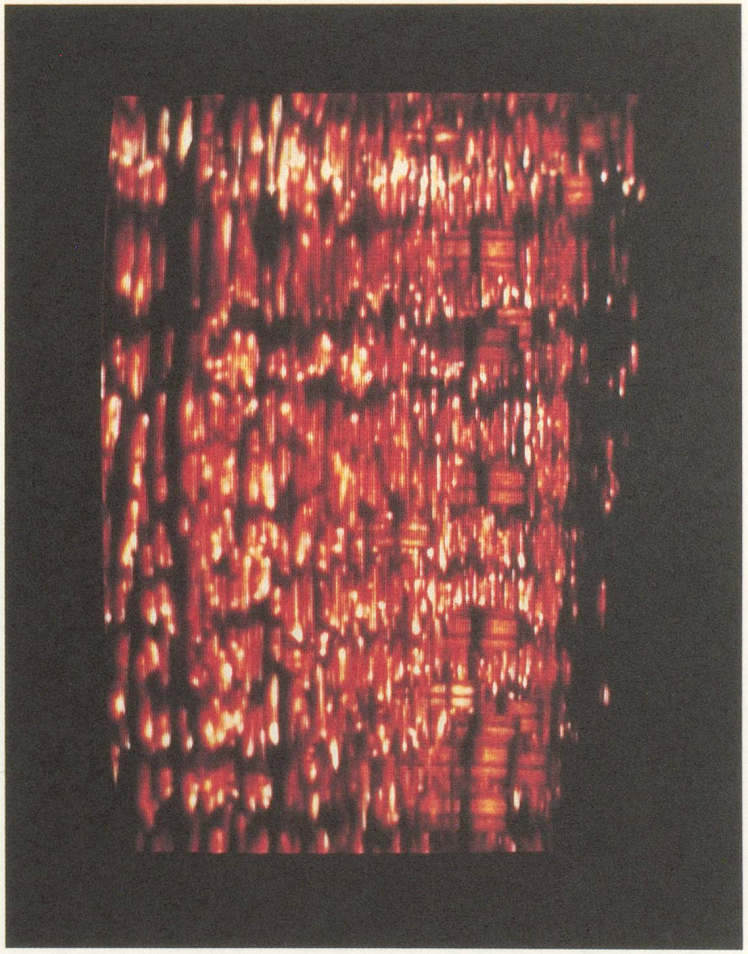
BILL VIOLA, HATSU YUME (FIRST DREAM) / HATSU YUME (ERSTER TRAUM), 1981, VIDEOTAPE, COLOR, STEREO SOUND, 56 MINUTES. *(PHOTO: KIRA PEROV)*





BILL VIOLA, THE THEATER OF MEMORY / DAS THEATER DER ERINNERUNG, 1985, VIDEO / SOUND INSTALLATION. *(PHOTO: KIRA PEROV AND SQUIDDS & NUNNS)*

BILL VIOLA, ROOM FOR ST. JOHN OF THE CROSS /
RAUM FÜR DEN HL. JOHANNES AM KREUZ, 1983,
VIDEO / SOUND INSTALLATION. *(PHOTO: KIRA PEROV AND SQUIDDS & NUNNS)*



BILL VIOLA, HATSU YUME (FIRST DREAM) / HATSU YUME (ERSTER TRAUM), 1981,
VIDEOTAPE, COLOR, STEREO SOUND, 56 MINUTES. *(PHOTO: KIRA PEROV)*

Eye and I

Auge und Ich:

BILL VIOLAS ZWEIFACHE VISION

MICHAEL NASH

Video ist lateinisch und bedeutet «Ich sehe». Mehr als irgendein anderer Künstler wird Bill Viola diesem ursprünglichen Wortsinn gerecht. In treffsicheren Bildern von unvergleichlicher Dichte und Reinheit setzt Viola Descartes' Imperativ um in Video ergo sum. Doch als wen sehen wir uns und wie?

Die Wahrnehmung unseres Selbst, die sich hinter unserem Blick auf die Welt vollzieht, ist zwar in neurowissenschaftlicher Terminologie nicht erklärbar, existiert aber dennoch. Mehr noch als die innere Stimme unterliegt diese Imago-Physiologie des Selbst[1] – die zentrale physische Identität, die wir aus der visuellen Erfahrung bilden – unseren grundlegendsten Vorstellungen von der Realität: im Sinne von Wahrnehmung, Epistemologie und Gesetz ist Sehen gleich Glauben. Violas über 60 Videotapes und Installationen – von Wahrnehmungs-Experimenten mit Wassertropfen, Luftspiegelungen und Schlaflosigkeit über Modelle von innerlichem Raum und erweitertem Bewusstsein bis hin zu Allegorien von Wandlungsritualen und heroischer Suche – befragen das Wesen solch wahrgenommener Existenz auf fundamentalster Ebene und liefern ein Spektrum von «Re-visionen» im gesamten Bereich des Visuellen. I DO NOT KNOW WHAT IT IS I AM LIKE (Ich weiss nicht, was das ist, wie ich bin) (1986, 89:00) ist die Summe seiner Arbeit über Sehen und Identität; der Titel aus dem Rig-Veda bringt seine Gleichsetzung von «eye» (Auge) und «I» (Ich) auf den Punkt. Viola hält dem Sehen einen Spiegel vor, nicht nur als Kritik an der modernen Vorstellung von Meisterschaft, sondern auch als Vergegenwärtigung der diesbezüglichen Mysterien in der Tradition antiken Fragens, und erhellt damit jene doppelte Vision, die das Selbst im Akt des Sehens konstituiert.

Viola beschreibt das Sehen als Zusammenspiel dreier simultaner Vorgänge: Rezeption, Projektion und Reflektion. Anschaulich fassbar im Prinzip der Camera obscura liess sich der Gesichtssinn als erster mechanisch erklären – und zwar durch Johannes Kepler im frühen 17. Jahrhundert; das Auge wurde zum Wahrnehmungs-Instrument, und die Wissenschaft begann den Körper als Maschine aufzufassen.[2] Zu den treffendsten Bildern in Violas ANTHEM

MICHAEL NASH lebt und schreibt in Los Angeles.

(Hymne) (1983, 11:30), einem Film, der diese Spaltung von Körper und Geist als techno-kulturelles Panorama schildert, gehört ein für einen chirurgischen Eingriff mit Klammern aufgesperrtes Auge, dessen leerer Blick die «Blindheit» des technologischen Paradigmas versinnbildlicht. Da, wo das Auge seiner Funktion beraubt ist, beginnt Violas Erneuerung des Sehens.

Sein vielleicht eindringlichster früher Film, MIGRATION *(Wanderung) (1976, 7:00), versetzt die Kamera zurück an den Ort ihrer Tat. Eine ritualhafte Reihe von Überblendungen, «vertont» durch einen Gong, endet mit einem tropfenden Wasserhahn, in dessen Tropfen schliesslich Violas auf dem Kopf stehendes Bildnis zu erkennen ist. In diesen Linsen bricht sich die Physik der Wahrnehmung, und jene rätselhafte Umkehrung taucht auf, die auch Kepler und seine Vorläufer verblüffte – einfache optische Erscheinungen versetzten sie in eine auf dem Kopf stehende Welt, die in sich selbst jedoch stimmig war. Diesen inneren Schauplatz hat Viola in seiner eleganten Installation* THE THEATER OF MEMORY *(Das Theater der Erinnerung) (1985) in Szene gesetzt. Surrende Elektrizität und Explosionen von degenerierten Bildern der Tele-Kultur lassen an herumschiessende Neuronen denken, während Glöckchen und flackernde Laternen in den Ästen eines entwurzelten Baums jene innere Architektur ins Bild setzen, die für unser seelisches Gleichgewicht sorgt; Erinnerung ist dabei ganz wörtlich Rückwärts-Denken.*

Sehen ist gewiss mehr als Licht auffangen. Ob man nun einen Kriegsblinden nimmt, der immer noch eine ganze Welt vor Augen hat, oder umgekehrt jemanden mit der vollen Sehkraft, der seine eigene Familie und selbst sein Spiegelbild nicht erkennt, dem konventionellen Blick stellt sich eine ganze Reihe von Verwicklungen entgegen.[3] *Offensichtlich gibt es eine immanente Anlage wesentlicher Eigenschaften – eine Art «Inschaft» (inscape)*[4] *–, die festlegt, was wir sehen oder sehen können, indem wir es nach aussen projizieren. Viola nennt es das «Leben als Rorschach-Test».*[5] *Und das ist durchaus nicht nur eine metaphorische Wendung, denn die Wissenschaft gelangt selbst allmählich zu dieser Auffassung. Die Erforschung der visuellen Wahrnehmung und geistiger Vorstellungen wie auch die Neuropsychologie bestätigen, dass wir Gegenstände und Ereignisse nur als kulturell vorgegebene Darstellungen erkennen können. Eine neue Theorie behauptet sogar, dass komplexe Auslöser-Einheiten geistige Vorstellungen sammeln und speichern und später Bilder auf die angepeilte Sinnes-Stimulierung abfeuern, um zentralen Wahrnehmungen zu ihrer äusseren Gültigkeit zu verhelfen.*[6] *Zweitausend Jahre später nähert sich die fortschrittliche Wissenschaft der alten griechischen Theorie vom Feuer an, das aus dem Auge des Beobachters sprüht, um Gegenläufiges zu binden und ein Bild von der Welt zu entwerfen.*

Diesen Zustand des Sehens als Projektion vermag Viola besonders gut darzustellen. Sein technisches Können – er war der erste von der Firma Sony für Projektarbeit eingeladene Künstler – bringt den Betrachter dazu, scheinbar gewöhnliche Bilder und Vorgänge über die oberflächliche Aufnahme hinaus länger und eingehender zu betrachten, bis sich derlei Wahrnehmungs-Verschiebungen ergeben. CHOTT EL-DJERID *(1979, 28:00) untersucht die visuelle Verzerrung als Trennlinie zwischen Rezeption und Projektion. Mit Hilfe eines speziellen Teleobjektivs wird die Diffraktion der Fata Morganas in der tunesischen Wüste bis an die Grenze zwischen Realität und Traum getrieben: Lastwagen und Motorräder werden zu Erscheinungen, wenn sie den Strom aus Licht und Hitze in einem tatsächlich greifbaren Trip durch die Dimensionen durchkreuzen. Auf ähnliche Weise treibt* HATSU YUME (FIRST DREAM) *(Erster Traum) (1981, 56:00) die in der Video-Aufnahme vorhandene Neigung, Licht wie eine Flüssigkeit zu behandeln, in phantastische Ausmasse. Im Laufe der Nachtsequenz des dem Tagesablauf angelehnten Video-Zyklus werden aus einem Bassin voller Goldfische die regentropfengesprenkelten Lichtbrechungen einer Windschutzscheibe, und tentakelhafte Lichtschweife verwandeln ein Fischerboot in ein Meeresungetier.* I DO NOT KNOW *stellt diese Perspektive unter ausschliesslich psychische Vorzeichen. In «The Language of Birds» («Die Sprache der Vögel») – dem zweiten von fünf Teilen in dieser allegorischen Untersuchung – wird in geheimnisvoll-überhöhten Nahaufnahmen von Vögeln die kreatürliche Persona*

gegen zoologische Anonymität eingetauscht, und dabei treten in den eindringlichen Aug-in-Aug-Beziehungen seltsam vertraute Gesichter zutage.

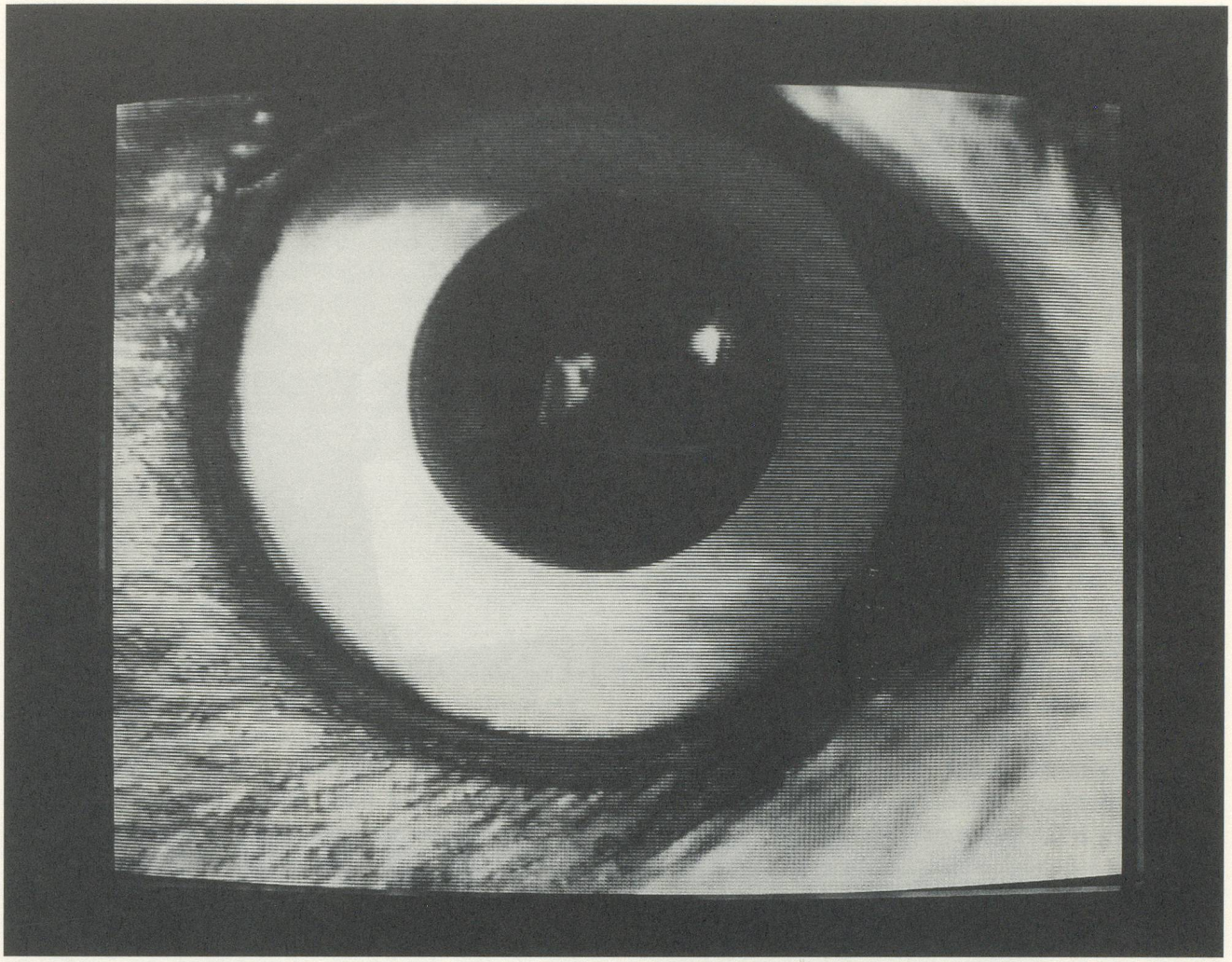
In der letzten dieser okularen Begegnungen, einem langsamen Zoom in den starren Blick einer Ohreule, spiegelt sich in den Pupillen der Kameramann – ein Detail dies, das im Kern all solcher Wandlungen allmählich immer deutlicher zutage tritt. In Violas Worten: «Der Schlüssel zu dem ganzen Stück liegt darin, dass man bei der Annäherung in die Pupille und schliesslich in das eigene Spiegelbild sieht.»[7] *Der dritte Aspekt des Sehens, die Enthüllung des Sehenden in allem Gesehenen, wird in diesem Bild verdichtet und problematisiert: Wir sehen in die Augen des anderen, um dessen «Ich» zu entdecken – eine Projektion unserer Identitäts-Wahrnehmung –, und sehen schliesslich buchstäblich uns selbst. «Projektion und Reflektion teffen im Spiegel aufeinander», sagt Viola zu diesem Paradoxon.*

In einer einflussreichen Studie zur Spiegel-Identifikation und dem Gebrauch des Personalpronomens heisst es, für das Kind beschliesst das Sehen zwischen dem vierundzwanzigsten und sechsunddreissigsten Monat eine Entwicklungsreihe von Selbst-Vorstellungen durch die Konstruktion eines «Doppels» – eines vollentwickelten Bildes von sich selbst – «einen Sprung aus der eigenen Haut», der es dem Kind gestattet, sich selbst in der Welt zu «sehen» und mit dem Pronomen «Ich» zu bezeichnen.[8] *Unser Doppel spielt in Selbst-Bewusstsein, Phantasie und Träumen die Geschichten unseres Lebens durch. Das Sehen spielt in diesem Prozess eine entscheidende Rolle, weil es die unverzügliche und vollständige Reaktion des Körpers in Gang setzt.*

Ausgehend von der Symbolik des Spiegels als Tor, lässt sich REASONS FOR KNOCKING AT AN EMPTY HOUSE *(Gründe, an ein leeres Haus zu klopfen) (1983, 19:11) als aggressiver Angriff auf derlei Verdoppelung, manifestiert im Selbstportrait, werten. Viola sagt dazu: «Ich wollte über das hinausgehen, was die Kamera im buchstäblichen und im metaphorischen Sinne zeigt.» Mit fixer Kamera dokumentiert Viola seine Besetzung eines leeren Raums in einem verlassenen Haus, wo er drei Tage lang wach blieb. «Im Bilde» und zu müde zu bewusstem Handeln, wenn er zwischendurch Aufnahmen machte und zugleich gegen Träume und Müdigkeit ankämpfte, hoffte Viola an eine bestimmte Schwelle zu gelangen, indem er die Kamera ohne ein Bewusstsein davon führte, dass er ja sein eigenes Thema war und seinen Doppelgänger als seinen Stellvertreter bannte. Es stellte sich aber heraus, dass ihm das nicht gelang. «Ganz gleich, wie erschöpft ich war, ich machte doch immer noch diesen einen Schritt und schaltete die Kamera ein», sagt er. «Ich betrachte dieses Stück als Misserfolg, und zwar einen sehr wichtigen. Ich habe soviel wie möglich weggeschnitten, aber es blieb doch immer dieser unumgängliche Kern. So habe ich mich schliesslich mit dieser Definition von Selbst-Bewusstsein angefreundet.»*

Ausgesöhnt mit ihrem Dasein im Verborgenen, wird die doppelte Sicht von Identität zur Prämisse für die Struktur von I DO NOT KNOW WHAT IT IS I AM LIKE. *Im Prolog spaltet sich die spiegelnde Oberfläche des Bergsees mit taumelnd handgeführter Kamera in zwei parallele Hälften. Dann taucht die Kamera unter, versinkt in die Unterwelt und geht ein ins Reich der Verdoppelung: der mythische Spiegel des Narziss ist zerbrochen. Eine archetypisch heroische Untersuchung folgt in Form von fünf Teilen, die unterschiedliche Bewusstseinsebenen zum Ausdruck bringen und die Welt vor «einem simultanen Ganzen» darstellen. Viola erklärt dazu: «Jeder dieser Teile entstand aus dem gedachten Modell einer postulierten Weltstruktur, die innere und äussere Bewusstheit, Beobachter und Beobachtetes mit einschliesst.» In Umkehrung der Gleichung «Wenn-Ich-dann-Du» geht Julian Jaynes davon aus, dass das Bewusstsein ursprünglich zum Teil daraus entstanden ist, dass die individuell sich ausprägende Bewusstheit anderen zugeschrieben wurde, sozusagen, um die «Erfahrung des Unterschieds» auszugleichen.*[9] *Von urorganischen Stalaktiten über Bison und Vögel zum Wissenschaftler und hinduistischen Fakir entwirft Viola ein evolutionäres Kontinuum der Identität aus dem Unterschied heraus, führt das Doppel auf sein ursächliches Streben zurück, das Universum von «Dus», mit dem es Gleichheit und Austausch sucht.*

Doch wer ist nun eigentlich der Doppelgänger, das gesehene «Du» oder der, der sieht? Beim ersten Entwurf eines geistigen Bildes von uns selbst scheint es ohne Zweifel, dass das erblickte Selbst das Doppel ist



BILL VIOLA, I DO NOT KNOW WHAT IT IS I AM LIKE /
ICH WEISS NICHT, WAS DAS IST, WIE ICH BIN, 1986,
VIDEOTAPE, COLOR, STEREO SOUND, 89 MINUTES.
(PHOTO: KIRA PEROV)

und der, der sieht, das Original. Wie auch immer, das Original zu sehen bedeutet, aus der Perspektive des Doppelgängers zurückzuschauen, so dass der einzige Sehende, den wir ins Auge fassen können, immer der Anblick eines Doppels ist, das Spiegelbild eines Spiegels also. Was schliesslich im Sehen als Reflektion auftaucht, ist daher eine Auflösung des Selbst – die Identität, angesiedelt zwischen Sehendem und Gesehenem, befindet sich doch weder im einen noch im andern, sondern ist gefangen in einem Spiegelsaal.

Eine Lösung dieses Dilemmas deutete sich bei Viola an, als er in THE REFLECTING POOL *(Das reflektierende Bassin) (1977–79, 7:00) zum ersten Mal die Spiegelung als Verwandlung darstellte. Das Bild ist gespalten,*[10] *so dass der scheinbar durchgehende Raum in zwei gleiche Bereiche aufgeteilt ist. In der oberen Hälfte ist Violas Sprung ins Wasser im Flug eingefroren, während das Bassin in der unteren Hälfte die verrinnende Zeit reflektiert, indem das Bild von Viola sich kontinuierlich auflöst, bis er aus dem Wasser wieder auftaucht. Dieses genau durch-*

konstruierte Ritual lässt sich als Taufe des Narziss verstehen; der sich selbst Betrachtende ist nicht im Spiegel sichtbar, die das Spiegelbild leugnende Unsichtbarkeit ist Verzauberung seiner Identität und verleiht ihm die Fähigkeit, von der anderen Seite her zurückzukehren.

Eine zusätzliche Suche zieht sich durch Violas gesamtes Werk und spürt katalytische Unsichtbarkeiten auf, eine Art Schattenwerk auf der Suche nach psychischen Blaupausen, die die Matrizen wahrnehmbarer Formen sichten, um die Dualität okularer Metaphern wie «Erleuchtung» und «Einblick» auf einen Nenner zu bringen. Doch wie kann das Sehen über verschlungene Metaphysik hinaus ungesehene Identitäten suchen?

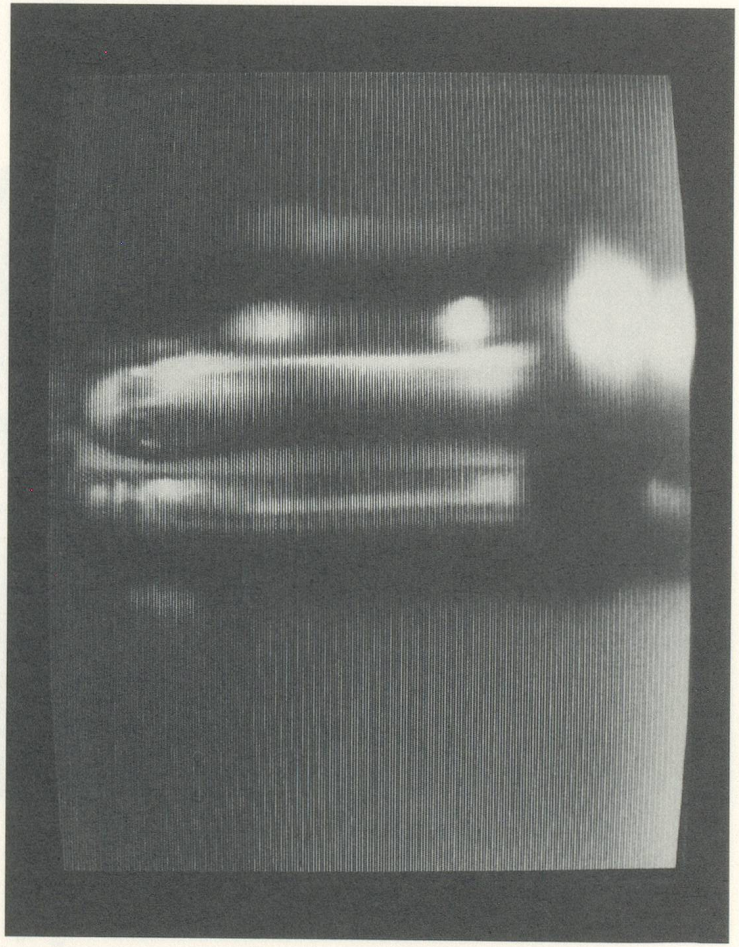
Die Selbstwahrnehmung Blinder könnte eine Antwort geben. Selbstdarstellungen blinder Kinder haben gezeigt, wie schwierig oder gar unmöglich es ist, ohne Hilfe der Sehkraft einen sichtbaren körperlichen Doppelgänger zu entwerfen; viele von ihnen bekommen niemals eine Vorstellung davon, was das erste Personalpronomen bedeutet. Noch erstaunlicher ist jedoch die Tatsache, dass viele Blinde später tatsächlich ein solches Selbst – ein «Ich» – konstruieren, sich eine Weltsicht und ein auf räumlichen Bezügen basierendes Wissen aneignen und die Visualität der Sprache zu beherrschen scheinen, ja sogar ähnlich wie die «normal Sehenden» Farb-Assoziationen verwenden.[11] *Neue Theorien über das Gehirn behaupten, in der Sprache manifestiere sich ein «kreuzweises Erfassen» – ein Wort kann die Sache selbst meinen, deren Geruch, Tastqualität, Klang, ja sogar deren Imaginierung, so dass die Modi und ihre Erscheinungsformen austauschbar werden und jede dieser Formen «auf mehr als eine Art entwickelt werden kann».*[12] *Die «Inschaft», die sich in diesen Formen ausbildet, lässt sich daher als eine immanente verstehen, woraus sich die eigenartige Meta-Sicht des blinden Selbst und seines unsichtbaren Doppels erklärt. Michel Foucaults «positives Unbewusste» und François Lyotards «fantasmatische Matrix» sind verwandte Begriffe, in welchen die Einsicht des Dichters Antonio Porchia mitschwingt: «Wir sehen durch etwas, das uns erleuchtet, und das wir nicht sehen.»*[13]

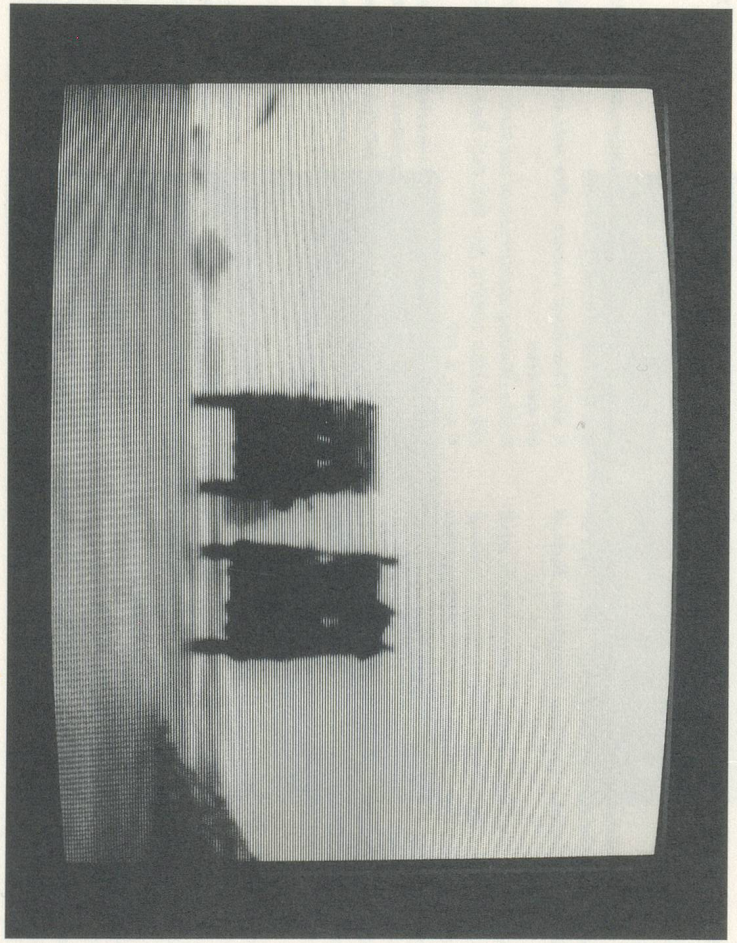
«Die Feststellung, dass die Kamera eine Art Surrogat fürs Auge ist, eine Metapher für optische Vision, reicht nicht aus», schreibt Viola und schliesst damit den Argumentationskreis. «In der Praxis funktioniert sie eher wie das, was wir Bewusstsein nennen, und ihre Existenz in der Welt der materiellen Gegenstände widerspricht ihrem eigentlichen Charakter als Artikulations-Instrument des Geistigen.»[14]

Wenngleich diese Re-Vision des Sehens – die Verwandlung der Sichtbarkeiten, wenn die Kamera als Auge funktioniert, in die Unsichtbarkeiten, wenn sie als Geist funktioniert – in Violas gesamter Arbeit eine Rolle spielt, stellt sich seine Suche nach dem Ungesehenen in der Installation ROOM FOR ST. JOHN OF THE CROSS *(Raum für den Heiligen Johannes vom Kreuz) (1983) geradezu buchstäblich dar. Eine kleine schwarze Zelle (180 x 150 x 170 cm) in der Mitte eines dunklen Raums verweist auf die drakonischen Zustände der neunmonatigen Gefangenschaft des Spaniers im 16. Jahrhundert, als dieser seine grosse Dichtung zu Papier brachte. In der unzugänglichen Zelle ist durch eine kleine Öffnung ein Miniatur-Monitor mit dem feststehenden Bild von einem Berg zu sehen, und eine Stimme flüstert die Gedichte des Heiligen in Spanisch. Die körperliche Eingeschränktheit wird durch die Grössenverhältnisse auf den Betrachter übertragen, der sich zum Hineinsehen hinunterbeugen muss. Auf einer entlegenen Projektionswand erfüllt ein wildbewegter Blick auf Berggipfel den äusseren Raum, ein erhabenes Bild mit dem Getöse heulenden Winds, das die kosmische Sexualität der Dichtung vermittelt. In dieser Beziehung zwischen Innen und Aussen manifestiert sich die stürmische Ekstase der Befreiung des Heiligen Johannes zu grenzenloser Innerlichkeit, seine Vision ist erlöst von der «Blindheit» seiner licht- und fensterlosen Zelle: «Mit Halt, ohne Halt, mit entwendet – hinlebend in Nacht ohne Licht – vergeh ich in Flammen, vollendet... Sie verwandelt die Seele in sich in Flammen, die labend sind die ich fühle, zum Innern gewendet.»*[15]

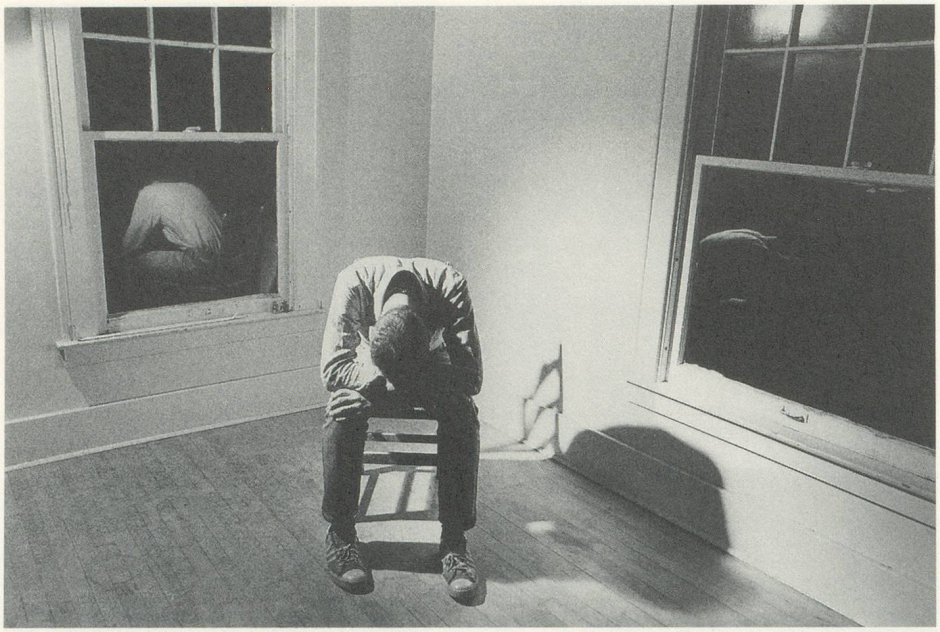
Al Kindi, der Vater der islamischen Natur-Philosophie, entwickelte vor über tausend Jahren eine wissenschaftlich stringente Theorie des Sehens und behauptete: «Alles in dieser Welt, sei es Substanz oder Akzidens, produziert wie ein Stern Strahlen, je nach seiner Art.»[16] *Violas Streben nach einem*

BILL VIOLA, MIGRATION / WANDERUNG, 1976,
VIDEOTAPE, COLOR, MONO SOUND, 7 MINUTES. *(PHOTO: KIRA PEROV)*





BILL VIOLA, CHOTT EL-DJEID (A PORTRAIT IN LIGHT AND HEAT) /
CHOTT EL-DJEID (EIN PORTRÄT IN LICHT UND HITZE), 1979,
VIDEOTAPE, COLOR, MONOSOUND, 28 MINUTES. *(PHOTO: KIRA PEROV)*



BILL VIOLA, PRODUCTION STILL FROM REASON FOR KNOCKING AT AN EMPTY HOUSE / STANDBILD AUS GRÜNDEN, AN EIN LEERES HAUS ZU KLOPFEN, 1983, VIDEOTAPE, BLACK AND WHITE, STEREO SOUND, 19 : 11 MINUTES. *(PHOTO: KIRA PEROV)*

geeinten «Sicht-Feld» läuft auf diese prinzipielle Gleichheit hinaus – von der Inversion auf der Netzhaut zur Unsichtbarkeit, die zweifache Vision der Identität gesehen durch der Seele dunkle Nacht, wenn das sehende Selbst den uneingeschränkten Blick als visionäre Erfahrung zurückerlangt.

(Übersetzung: Nansen)

ANMERKUNGEN

1) Dieser Begriff stammt aus der psychologischen Terminologie der Imago-Bildung in Robert Kugelmann, THE WINDOWS OF SOUL: PSYCHOLOGICAL PHYSIOLOGY OF THE HUMAN EYE AND PRIMARY GLAUCOMA, Lewisburg, Pennsylvania, Bucknall University Press 1983, S. 11-17

2) Unterschiedliche Argumente hierzu finden sich in Floyd E. Bloom, BRAIN, MIND AND BEHAVIOR, New York, W.H. Freeman & Co., 1985, S. 13–14; David C. Lindberg, Theories of Vision from AL-KINDI TO KEPLER, Chicago, University of Chicago Press 1976, S. 202–208, und Jonathan Crary, «Modernizing Vision», VISION AND VISUALITY, Hrsg. Hal Foster, Seattle, Bay Press 1988, S. 29–44

3) Julian Jaynes, THE ORIGIN OF CONSCIOUSNESS IN THE BREAKDOWN OF THE BICAMERAL MIND, Boston, Houghton Mifflin Co., 1976, S. 25, und Oliver Sacks, THE MAN WHO MISTOOK HIS WIFE FOR A HAT, New York, Harper and Row Publishers, 1987, S. 8–22

4) Ich beziehe mich auf Gerard Manlye Hopkins' Begriff «inscape», mit dem er die innere Form der Dinge bezeichnet; entsprechend prägte er auch den Begriff «instress», der die bewusste Wahrnehmung der «Inschaft» zum Ausdruck bringen soll. Siehe Denise Levertov, «Some Notes on Organic Form», NAKED POETRY, Indianapolis, Bobbs-Merrill Co., 1969, S. 141–145

5) Bill Viola, «Sight unseen: Enlightened Squirrels and Fatal Experiments», VIDEO 80, Frühjahr 1982, S. 32

6) Siehe Vicki Bruce und Patrick Green, VISUAL PERCEPTION: PHYSIOLOGY, PSYCHOLOGY AND EGOLOGY, London, Lawrence Erlbaum Assocs., 1985, S. 319–334; Ronald A. Finke, «Mental Imagery and the Visual System», SCIENTIFIC AMERICAN, März 1986, S. 88–95, und Alberta Steinman Gilinsky, MIND AND BRAIN, New York Praeger, 1984, S. 457–463

7) Alle Viola-Zitate stammen, sofern nicht anders vermerkt, aus einem Interview mit dem Autor.

8) Selma Fraiberg, INSIGHTS FROM THE BLIND: COMPARATIVE STUDIES OF BLIND AND SIGHTED INFANTS, New York, Basic Books, Inc., 1977, S. 265–268

9) Jaynes, S. 217

10) Der geteilte Bildschirm wird durch einen einfachen Spezialeffekt ergänzt, den man als externen Beleuchtungs-Schlüssel bezeichnet. Siehe Gene Youngblood, «Metaphysical Structuralism: The Videotapes of Bill Viola», Anmerkungen zur Compact Disc in BILL VIOLA: SELECTED WORKS, Los Angeles, Voyager Press, 1986, S. 7

11) Fraiberg, S. 265–270. Donald D. Kirtley, THE PSYCHOLOGY OF BLINDNESS, Chicago, Nelson-Hall Publishers, S. 42–44. Sacks, S. 16

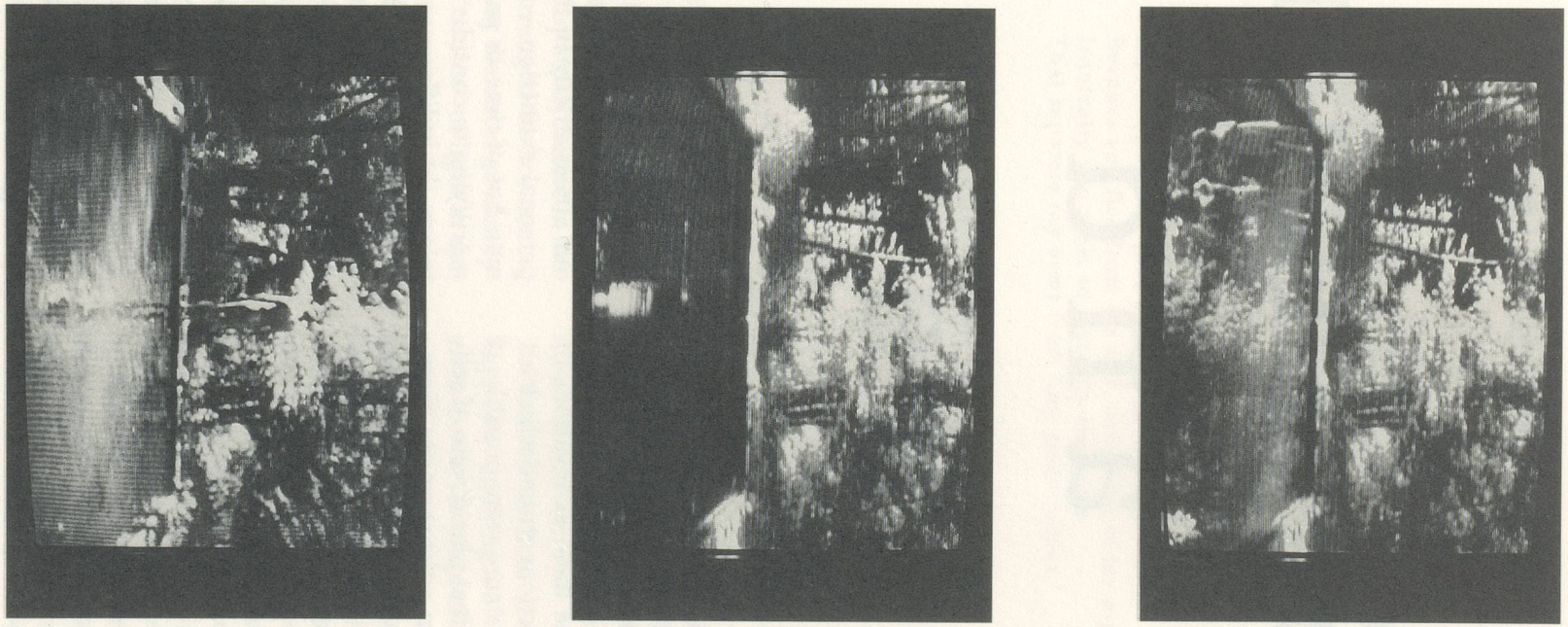
12) Gilinsky, S. 458

13) John Rajchman, «Foucaults Art of Seeing», OCTOBER, Frühjahr 1988, S. 92. Rosalind Krauss, «The Im/Pulse to See», VISION AND VISUALITY, Hrsg. Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1988, S. 63–66. Porchia, Voices, Übersetzung: W.S. Merwin, New York, Alfred A. Knopf, 1988, S. 40

14) Viola, BILL VIOLA: INSTALLATIONS AND VIDEOTAPES (Ausstellungskatalog), Hrsg. Barbara London, New York, The Museum of Modern Art, 1987, S. 39

15) DER HEILIGE JOHANNES VOM KREUZ. Die dunkle Nacht der Seele und Die Gedichte. Johannes Verlag, Einsiedeln. 1961. Übersetzung: Irène Behn.

16) LINDBERG, S. 19



BILL VIOLA, THE REFLECTION POOL / DAS REFLEKTIERENDE BASSIN, 1977–79, VIDEOTAPE, COLOR, MONO SOUND, 7 MINUTES. *(PHOTO: KIRA PEROV)*