

# Four Songs Billa Violi – eksperymentalne pieśni wideo

ANDRZEJ PITRUS

Twórczość Billa Violi z lat 70. miała jednoznacznie awangardowy, eksperymentalny charakter. Choć okazjonalnie pojawiały się w jego pracach motywy zapowiadające zainteresowania okresu „dojrzałego”, młody artysta zajmował się wtedy przede wszystkim eksplorowaniem możliwości medium. W najwcześniejszych realizacjach, powstałych jeszcze w czasach studenckich, skłaniał się ku strategiom *video performance* wykorzystywanym w tamtym czasie przez nieco bardziej doświadczonych twórców: na przykład przez starszego o 10 lat Bruce’a Naumana czy Johna Baldessariego urodzonego 20 lat wcześniej niż Viola. Wydaje się jednak, że *performance* nie był do końca żywiołem późniejszego autora *The Passing*. O ile bowiem dla wspomnianych klasyków performatywnego wideo medium było przede wszystkim narzędziem, o tyle dla Violi stawało się ono również tematem jego prac, rodzajem materiału – na podobieństwo tego, którego używa na przykład rzeźbiarz: należy go zbadać, poznać, tak by później posługiwać się nim z lekkością i swobodą.

Większość prac *single channel video*, jakie powstały w latach 70., artysta pogrupował w kolekcje opatrzone dodatkowymi tytułami. Wynikało to z faktu, że w tamtym okresie tworzył przede wszystkim realizacje krótkie, trwające zwykle poniżej dziesięciu minut. Dodatkowo poszczególne utwory układały się czasem w cykle – połączone wspólnym tematem, strategią ich realizowania czy spajającym je konceptem.

Taśma *Four Songs* (1976) jest dla badacza niezwykle ciekawym obiektem, bowiem sytuuje się na styku działań czysto performerskich i poszukiwań polegających na manipulacji materiałem wideo, jego przetworzeniu na poziomie samego sygnału. Ten rodzaj zestawienia nie był w latach 70. częsty. Jednak już pod koniec studiów Viola wiedział, czym chce się zajmować. Początkowo jego uwagę zwrócił film eksperymentalny: wraz przyjaciółmi fascynował się wtedy dokonaniem Michaela Snowa, Stana Brakhage’a, Kena Jacobsa czy Hollisa Framptona. Sam jednak nie pracował z wykorzystaniem materiału filmowego. Zainteresowała go technologia wideo. Uzyskał do niej dostęp jeszcze podczas studiów na Syracuse University. W działającym tam studiu eksperymentalnym była do dyspozycji czarno-biała kamera Sony Portapak, która stała się pierwszym narzędziem w rękach debiutującego artysty. W tym samym czasie Viola interesował się także muzyką elektroakustyczną i elektroniczną. Dziś jego działania na tym obszarze są niemal zapomniane: tylko jedna kompozycja została udokumentowana nagraniem płytowym<sup>1</sup>. Patronami poszukiwań muzycznych Violi byli David Tudor, Gordon Mumma i David

Behrman. Wraz z nimi twórca wziął udział w trzytygodniowych warsztatach w Chocorua, które nie tylko zaznajomiły go z technologicznymi aspektami muzyki elektronicznej, ale również ukazały jej zaskakujące obszary: przede wszystkim związek dźwięku z przestrzenią. To wtedy powstała formacja Composers Inside Electronics Group. Jej pozostałymi członkami zostali John Driscoll, Linda Fisher i Phil Edelstein. Muzycy wspólnie koncertowali i tworzyli instalacje dźwiękowe, poszukując nie tylko niecodziennych „instrumentów”, najczęściej łączących elektronikę ze znalezionymi „obiektami akustycznymi”, ale również nowych form prezentacji. Dlatego też poczynania grupy w sposób nieuchronny musiały się zbliżyć do strategii performerskich. Choć Viola nie kontynuował kariery muzycznej, te kilkuletnie doświadczenia stały się dla niego bardzo ważne, czego świadectwem jest między innymi taśma *Four Songs*.

Pracując jednocześnie w materii dźwiękowej i wideo, artysta przekonał się, że te dwie sfery mają ze sobą zaskakująco wiele wspólnego. Wideo było dla Violi medium w istocie bliższym realizacji dźwiękowej (niekoniecznie muzycznej) niż filmowi. O ile bowiem w wypadku filmu mamy do czynienia z projekcją sekwencyjnie połączonych obrazów (mających materialną bazę w postaci taśmy i klatek filmu), o tyle wideo po pierwsze tej materialnej bazy nie potrzebuje (może być transmisją bez konieczności zapisu), a po drugie jest zapisem w postaci sygnału, w rzeczywistości w niewielkim stopniu różniącego się od nagrania dźwiękowego. W obydwu przypadkach mamy do czynienia z odwzorowaniem fali, zapis obrazu jest jedynie „gęstszy”, dlatego że na taśmie musi zostać „zakodowana” większa liczba informacji.

Konsekwencje tego faktu są dwojakie. Obraz i dźwięk przestają być odrębnymi obszarami rzeczywistości, a stają się w zamian elementami jednego, „falowego” kontinuum. Ale nie tylko. Z możliwości zapisu obydwu ścieżek w postaci sygnału wynika też perspektywa elektronicznego manipulowania zarówno obrazem, jak i dźwiękiem. Można tu porównać działania Violi do eksperymentów Brakhage’a. Autor *Dog Star Man* niejednokrotnie ingerował w fizyczność swoich filmów: uszkadzał taśmę, drapał, nawet podpalał. Wszystkie jego operacje były przy tym wykonywane na fizycznie istniejącym materiale, który był jednocześnie bazą obrazu. Bill Viola dokonywał operacji na sygnale niebędącym analogonem obrazu przezeń wytwarzanego. Ten bowiem jest uzależniony od technologii dokonującej „przetłumaczenia” sygnału na to, co zostanie wyświetlone na monitorze. Projektor filmowy takim tłumaczem nie jest: obraz na ekranie należy bowiem do tego samego uniwersum, co taśma filmowa i kadry na niej utrwalone. Nie jest to spostrzeżenie wyłącznie Billa Violi – w okresie kiedy technologia wideo stała się narzędziem ekspresji artystycznej, w podobny sposób myślało wielu artystów<sup>2</sup>.

Tytuł taśmy nie został zaczerpnięty od żadnej z zawartych na niej prac. Jest on raczej próbą ich scalenia, wskazania na wątki wspólne, ale także odwołania się do tradycji pieśni jako gatunku oraz do popularnej „piosenki”<sup>3</sup> będącej częścią long-playa. Viola wskazuje tu również pośrednio na tradycję pieśni romantycznej, często zresztą także układanej w cykle. W jednej z prac należącej do kolekcji *Four Songs* odwołuje się do twórczości Williama Blake’a, nadając jej tytuł *Songs of Innocence*, tożsamy ze znanym cyklem poetyckim.

Jednak nie wszystkie prace wchodzące w skład kolekcji mają cokolwiek wspólnego z pieśniami czy muzyką. Przynajmniej nie w ich strukturze powierzchniowej.

Pierwsze wideo jest najprostsze i w najbardziej bezpośredni sposób nawiązuje do tradycji *video performance*. Viola – co nieczęsto zdarzało się w jego pracach z tego okresu – zrezygnował z jakichkolwiek działań edycyjnych, ograniczając się do jednego ujęcia przywodzącego na myśl prace Vita Acconciego czy wspomnianego już Naumana – artystów, pod których wpływem pozostawał we wczesnym okresie swej działalności artystycznej. Jedyną ingerencją, z jaką mamy tu do czynienia, to dwukrotna zmiana ogniskowej kamery. Jej efektem jest płynna korekta planu. *Junkyard Levitation* prezentuje bardzo proste działanie. Jego scenerią jest tytułowe złomowisko z przebiegającą obok linią kolejową. W kadrze pojawia się mężczyzna (zgodnie z tradycją *video performance* „zagrany” przez samego autora pracy) – najpierw siada, a potem kładzie się na ziemi. Nad nim znajduje się dźwig, którego jednak nie widzimy, ale słyszymy wydawane przez niego odgłosy i możemy zauważyć cień głowicy magnetycznej zawieszanej na jego ramieniu. Zauważalne są też efekty pracy urządzenia: na skutek działania elektromagnesu metalowe skrawki rozrzucone wokół leżącego artysty unoszą się do góry jakby lewitowały. Jedyne ciało pozostaje niepodatne na oddziaływanie pola magnetycznego. Po chwili mężczyzna wstaje i wychodzi z kadru. W tle widać przejeżdżający pociąg.

Wideo, zgodnie z deklaracją artysty, jest ironicznym komentarzem na temat konceptu *triumfu ducha nad materią*<sup>4</sup>, ale również wprowadza motyw, który zostanie rozwinięty we wszystkich pozostałych pracach – jest nim relacja między człowiekiem a otaczającym go środowiskiem rozgrywająca się na planie zjawisk o charakterze fałowym. Później uwaga Violi skupi się przede wszystkim na dźwięku – choć, jak w introdukcji do kolekcji, można te relacje rozumieć szerzej. Sceneria, w której Bill Viola podejmuje nieudaną próbę lewitacji, jest bowiem gigantycznym układem elektromagnetycznym. Może on zostać wykorzystany do generowania dźwięku<sup>5</sup>, choć oczywiście nie tylko. Wszystkie pozostałe prace kolekcji mają charakter zdecydowanie bardziej rozbudowany i korzystają z bogatego zestawu technik pozwalających ingerować w obraz wideo i przypisaną do niego ścieżkę dźwiękową.

Najbardziej atrakcyjną pracą jest z pewnością druga w kolejności: *Songs of Innocence*. Łączy ona bowiem bardzo interesujący koncept z rozwiązaniami pozwalającymi odbierać ją także czysto emocjonalnie. Trwająca niecałe 10 minut realizacja rozpoczyna się statycznym ujęciem przedstawiającym na tle szkoły dziecięcy chór wykonujący – w sposób dość nieporadny – piosenkę *Everybody's Got to Grow*. Po zakończeniu występu dzieci i towarzysząca im „dyrygentka” rozchodzą się. Kamera nie zmienia jednak punktu widzenia, nadal ukazując budynek, a także mały bukiet kwiatów usytuowany centralnie w kadrze. Przez chwilę słyszalne są jedynie odgłosy natury i jednostajne buczenie, będące zapewne efektem sprzężenia mikrofonu z głośnikiem. Stopniowo zmienia się oświetlenie: kiedy staje się niemal całkowicie ciemno, zauważamy, że obok bukietu znajduje się niewielki płonący znicz. Następnie centrum kadru zostaje oświetlone punktowym światłem, którego źródło nie zostaje jednak ujawnione. Po chwili piosenka powraca – teraz ledwie słyszalna i przytłumiona przez różne hałasy. W warstwie wizualnej uwidoczniają się zarysy dziecięcych postaci – również ledwie widoczne. Pod koniec cały kadr zostaje wyciemniony. Ostatnie ujęcie to duże zbliżenie ukazujące znicz i bukiet kwiatów.

Bill Viola połączył tu dwa bardzo różne podejścia do kwestii budowania znaczenia. Z jednej strony zachował strategię bliską myśleniu konceptualistów, budu-



*Four Songs – Junkyard Levitation*, real. Bill Viola (1976)



*Four Songs – The Space Between the Teeth*, real. Bill Viola (1976)

jąc układ, w którym zostają ujawnione i skonfrontowane techniki „uobecniania”, natomiast z drugiej – przywołał również porządek symboliczny. *Songs of Innocence* można bowiem z równym powodzeniem postrzegać jako rodzaj opowieści o przemijaniu, końcu dzieciństwa, a także tytułowej niewinności. Na manipulacje czysto technologiczne zostały bowiem nałożone znaczenia generowane przede wszystkim przez opozycję światła i mroku, przekładane dodatkowo na rozwiązania stosowane w ścieżce dźwiękowej, gdzie mamy też do czynienia ze szczególnym audialnym „wyciemnieniem”.

Dodatkowo sens tej pracy jest budowany przez relację z tworem literackim będącym źródłem inspiracji dla Violi. *Pieśni niewinności* Blake’a były w pewnym sensie również tworem audiowizualnym. Angielski poeta wydał je z ilustracjami własnego autorstwa, a cykl ten, podobnie jak towarzyszące mu *Pieśni doświadczenia*, był wielokrotnie inspiracją dla muzyków i kompozytorów. Amerykański poeta Allen Ginsberg był wręcz przekonany, że intencją Blake’a było, by jego pieśni były śpiewane. Zrekonstruował on warstwę muzyczną <sup>6</sup>, która jego zdaniem wypływa wprost z rytmu samej poezji, i wykonał całość na płycie *Songs of Innocence and Experience by William Blake, tuned by Allen Ginsberg* (1970).

Choć tytuł pracy Violi został zapożyczony od Blake'a, amerykański artysta wideo nie zdecydował się zacytować żadnego z dziewiętnastu wierszy zawartych w cyklu z 1794 r. W zamian słyszymy popularną piosenkę dziecięcą ze znanym refrenem:

*Everybody's got to grow  
tumbleweed and Buffalo  
from the tip of your nose  
to your big, fat toe  
everybody's got to grow.*

Ta prosta piosenka jest jednak tematycznie związana z dziełem angielskiego romantyka. Najwyraźniej nawiązuje ona do wiersza zatytułowanego w oryginale *The Echoing Green*, opowiadającego o przemijaniu dzieciństwa. W pierwszej strofie bardzo wyraźnie są zaakcentowane elementy dźwiękonaśladowcze, a w całym wierszu została mocno podkreślona symbolika światła:

*The Sun does arise,  
And make happy the skies.  
The merry bells ring,  
To welcome the Spring,  
The sky-lark and thrush,  
The birds of the bush,  
Sing louder around,  
To the bells chearful sound,  
While our sports shall be seen  
On the Echoing Green* <sup>7</sup>.

W polskim tłumaczeniu Zygmunta Kubiaka charakter oryginału nieco się zatracą, ale nakierowanie na zmysł słuchu nadal jest czytelne:

*Oto słońce się budzi,  
Rozwesela niebiosa,  
Dzwoneczkami witana,  
Przychodzi do nas wiosna,  
Oto skowronki, drozdy,  
Miłośnicy zarośli,  
Zagłuszają dzwoneczki,  
Radość wszędzie się głosi,  
Wszyscy będą widzieli  
Naszą radość w zieleni  
Pełnej ech, pełnej pieśni* <sup>8</sup>.

Bill Viola – ponownie łącząc różne perspektywy i strategie budowania znaczeń – proponuje widzowi (i słuchaczowi) refleksję nie tylko nad przemijaniem, ale również nad pamięcią. Podobnie jak w wierszu Blake'a pamięć ta ma charakter przede wszystkim słuchowy. To bowiem stłumione odgłosy dzieciństwa, a nie ich obrazy, przywołują dawno minione czasy:

*Like birds in their nest,  
Are ready for rest,  
And sport no more seen  
On the darkening green* <sup>9</sup>.

Kubiak tłumaczy *The Echoing Green* jako *Zieleń pełną ech*. Niesłusznie. W wierszu Blake'a chodzi bowiem o „zieleń (symbolizującą czasy dzieciństwa) odbijającą

się echem”, a nie „pełną ech”. Bill Viola rekonstruuje sens utworu XVIII-wiecznego mistrza bardziej precyzyjnie.

Kolejne wideo z cyklu *Four Songs to The Space Between the Teeth*. Ma ono krańcowo odmienny charakter. W odróżnieniu od *Songs of Innocence* akcentuje elementy formalne i strukturalne, tam budując swe znaczenia. Jest też powrotem do formuły performance’u autorskiego. W pierwszych ujęciach mężczyzna przygotowuje się do wystąpienia. Pije wodę z kranu, a potem siada na krześle w bezruchu i trwa tak około dwóch minut. Po chwili wydaje z siebie głośny krzyk, który powoduje, że statyczna dotąd kamera wykonuje gwałtowny odjazd, a następnie w sposób skokowy zbliża się do twarzy artysty, ukazując tytułową przestrzeń między zębami. Okazuje się, że przestrzenią performance’u jest bardzo długi pusty korytarz.

W ostatnich ujęciach pracy najazd na twarz krzyczącego Violi zostaje zestawiony z inną sceną, wkomponowaną tu na zasadzie montażu równoległego – widzimy artystę w kuchni podczas zmywania naczyń. Mimo odmienności ukazanej przestrzeni ruch kamery zachowuje charakter ustalony w scenie rozgrywającej się w korytarzu – jest wolniejszy, ale porządek przejścia od planu ogólnego do detalu zostaje zachowany. Zaskakujące jest zakończenie, w którym jeszcze jeden krzyk inicjuje inny rodzaj ruchu: wizerunek korytarza znany z pierwszej sceny zostaje utrwalony na stopklatce. Ta zaś po chwili okazuje się jedynie polaroidową fotografią wrzucaną do wody z dużej wysokości.

*The Space Between the Teeth* nawiązuje do starszej pracy Violi zatytułowanej *Tape One*. W realizacji z 1972 r. artysta – również w formie performance’u – eksplorował temat zależności obrazu i dźwięku. Skonstruowany przez niego prosty *environment* służył tam do eksploracji pojęcia sprzężenia zwrotnego jako jednego z podstawowych zjawisk wykorzystywanych w układach elektronicznych, na przykład we wzmacniaczach. W przypadku *The Space Between the Teeth* uwaga artysty skupia się na czym innym. Głos jest tu ekwiwalentem sygnału sterującego układem, a całość inscenizacji można potraktować jako rodzaj modelu urządzenia elektronicznego. Oczywiście nie tylko. Trop rozszerzający interpretację podsuwa sam Viola w lakonicznym komentarzu do swojej pracy<sup>10</sup>. Ujawnia w nim, że montaż jest tu oparty na algorytmie komputerowym pozwalającym dokonywać elektronicznej orkiestracji materiału wizualnego, ale jednocześnie umożliwiającym zamianę figury i tła. Choć Viola nie rozwija tego spostrzeżenia, można je potraktować – zwłaszcza w kontekście obecności podobnych motywów w innych pracach – jako próbę renegotjacji „kultury widzenia”. Dla człowieka Zachodu to, co widzi, jest najistotniejsze, a dźwięk jest uzupełnieniem, rozszerzeniem możliwości obrazu pozwalającym uczynić reprezentację bardziej realistyczną. Viola tworzy spekulatywny układ, w którym to dźwięk jest podstawą i początkiem. Wariant taki interesuje go z dwóch powodów. Po pierwsze z uwagi na jego fascynację hinduizmem, w którym to właśnie dźwięk jest postrzegany jako źródło wszechświata, zaś po drugie dlatego, że wideo jest – zdaniem artysty – rozwinięciem rejestracji audialnej, a więc obraz ma tu faktycznie źródło w świecie dźwięków. Wypowiedzi Violi na ten temat były wielokrotnie cytowane i komentowane<sup>11</sup>.

Wyjaśnienia domaga się także ujęcie zamykające pracę. Jego znaczenie daje się odczytać raczej w porządku symbolicznym niż w kluczu formalnym. Proporcje dwóch strategii budowania sensów są tu wprawdzie inne niż w *Songs of Innocence*,



ale umiejscowienie ujęcia na końcu realizacji sprawia, że zyskuje ono szczególną wagę. Zatrzymany kadr, który okazuje się czarno-białym zdjęciem, jest tu niejako „wydrukem”, materialnym śladem działań performera. Ślad ten jest jednak do pewnego stopnia nietrwały. Fotografia wpada do wody i zostaje przez nią pochłonięta. Nieprzypadkowo jest to taki, a nie inny typ fotografii. Polaroid jest bowiem jednym z najbardziej „mechanicznych” urządzeń. Jego obsługa (od wykonania zdjęcia po uzyskanie papierowej odbitki) jest całkowicie intuicyjna i nie wymaga od fotografa żadnej wiedzy. Wszystko dzieje się automatycznie. Jednocześnie jest to jedyny rodzaj zdjęcia zachowujący niepowtarzalność. Odbitki występują bowiem w jednym egzemplarzu, przywracając fotografię do sfery sprzed epoki mechanicznej reprodukcji dzieła sztuki, o której pisał niegdyś Walter Benjamin. Wracamy zatem do wideo i kolejnej jego metafory: medium to zyskuje szczególny walor właśnie dzięki swojej ulotności.

Praca jest bardziej złożona niż wcześniejsze eksperymenty Violi na tym polu – wspomniane *Tape One* czy nieco późniejszy *Return*. Tam modelowaniu dźwiękiem podlegała struktura linearna, tu zmienia się nie tylko ona, ale również sposób widzenia przestrzeni będący wynikiem zaprogramowanego ruchu kamery i modyfikacji jej pozycji względem rejestrowanych obiektów.

Podobna tematyka jest obecna w *Truth Through Mass Individuation*. Praca zawiera również pewne elementy performance’u, ale z uwagi na rozbudowaną strukturę, zmienność lokacji i wielość rozwiązań edycyjnych znacznie wykracza poza tę formułę. Ponownie dochodzi do interwencji dźwięku w sferę wizualności. Jednak *Truth Through Mass Individuation* wkracza na nieco inny obszar. W *The Space Between the Teeth* mieliśmy bowiem do czynienia z environmentem w całości zaranżowanym przez artystę jako rodzaj modelu ilustrującego jego tezy, natomiast w *Truth Through Mass Individuation* Viola weryfikuje wcześniejsze ustalenia w przestrzeni zastanej. Praca składa się z kilku odrębnych scen, a każda z nich odzwierciedla zależność między dźwiękiem a obrazem: ciało człowieka wpada z głośnym pluskiem do wody, upuszczony na miejskim placu gong sprawia, że stado gołębi podrywa się do lotu, a strzał z karabinu przerywa ciszę panującą na opustoszałych ulicach biznesowej dzielnicy Nowego Jorku. W scenie zamykającej tę realizację odgłosy dobiegające ze stadionu podczas niezidentyfikowanego wydarzenia sportowego stanowią kontrapunkt dla obrazu samotnego mężczyzny ukazanego na tle budowli będącej źródłem dźwięku. Sytuacja z wcześniejszych trzech scen jest w pewnym sensie odwrócona: to on zostaje literalnie wchłonięty przez dominującą tu aurę dźwiękową.

Viola dokonuje w swej pracy zestawienia czterech odmiennych sytuacji, jednak nie buduje z nich sekwencji – każda scena ukazuje inną relację między obrazem a interwencją dźwiękową: upadający gong bez trudu płoszy stado ptaków, jednak już strzał z karabinu nie porusza budowli wielkiego miasta. Krzyk podekscytowanych kibiców paradoksalnie dokonuje wyizolowania jednostki nieuczestniczącej w wydarzeniu sportowym. Możemy więc postrzegać tę pracę jako rodzaj faktycznego eksperymentu, bowiem kolejne sytuacje przynoszą odpowiedź na pytanie, jak rzeczywistość zareaguje na interwencję aranżowaną przez artystę i czy ta interwencja jest zawsze możliwa. Ta strategia ma oczywiście długą historię w sztuce XX w. Interwencjami były bowiem zarówno „przeróbki” znanych dzieł sztuki dokonywane przez dadaistów, jak i szokujące happeningi akcjonistów wiedeńskich

przeprowadzane w przestrzeni publicznej. Bill Viola nie interesuje się jednak interwencją o charakterze krytycznym. Bliżej mu do konceptualizmu, który traktował interwencję jako jeden z rodzajów artystycznego gestu.

Jeżeli *Junkyard Levitation* można uznać za rodzaj wstępu do całej kolekcji, to *Truth Through Mass Individuation* byłoby rodzajem podsumowania przenoszącego spekulacje z poprzednich prac w przestrzeń realną. Nieprzypadkowo w tytule tej realizacji pojawia się odwołanie do Carla G. Junga i jego koncepcji indywidualacji. Proces ten jest bowiem nakierowany na uzyskanie integralności. Billa Violi nie interesuje jednak wymiar psychologiczny. Jego „masowa indywidualacja” to raczej dążenie do przywrócenia porządku świata, w którym różne jego przejawy współistnieją w pełnej harmonii. Paradoksalnie bowiem eksperymenty Violi odnoszące się do sfery technologii i specyfiki medium, jakim się on posługuje, mają głębszy sens. Prace Billa Violi nie tylko przynoszą spójną wizję medium wideo. Zawierają też wizję świata. W tym sensie prace eksperymentalne z lat 70. są rodzajem przygotowania do wypowiedzi artystycznych z dwóch kolejnych dekad, które będą zdolne tę wizję wyrazić w sposób jeszcze bardziej pogłębiony.

ANDRZEJ PITRUS

<sup>1</sup> Kompozycja *Gong* (wersja nagraniowa z 1977 r.) znalazła się na składance *From the Kitchen Archives, no. 4: Composers Inside Electronics*, Orange Mountain Music 2007.

<sup>2</sup> Ciekawym świadectwem dużego zainteresowania tą problematyką była wystawa *See This Sound* zorganizowana w Lentos Kunstmuseum w Linzu (2009-2010). Towarzyszył jej katalog z omówieniem prac i ich kontekstów: C. Rainer, S. Rollig, D. Daniels, M. Ammer, *See This Sound. Versprechungen von Bild un Ton*, Lentos, Linz 2009. Paradoksalnie na wystawie nie pokazano ani jednej pracy Billa Violi, co wynika być może z faktu, że dzisiaj „wizerunek” artysty nie zawsze i nie wszystkim kojarzy się z tym obszarem poszukiwań sztuki współczesnej.

<sup>3</sup> *Song* to po angielsku „pieśń”, „piosenka”, a czasem nawet „utwór”, także instrumentalny.

<sup>4</sup> Por. np. *Bill Viola*, red. D. A. Ross, Whitney Museum of Art, New York 1998 (katalog wystawy), s. 55.

<sup>5</sup> Na tego typu zjawiskach bazuje muzyka elektroakustyczna, którą Bill Viola zajmował się w latach 70.

<sup>6</sup> Por. <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Ginsberg-Blake.php> (dostęp: 26 lipca 2013).

<sup>7</sup> W. Blake, *Collected Poems edited by W. B. Yeats*, Routledge, London – New York 2002, s. 48.

<sup>8</sup> W. Blake, *Poezje wybrane*, tłum. Z. Kubiak, PIW, Warszawa 1972, s. 40.

<sup>9</sup> W. Blake, *Collected Poems*, dz. cyt., s. 48-49 (podkr. – A. P.).

<sup>10</sup> B. Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, The MIT Press, Cambridge 1995, s. 51.

<sup>11</sup> Por. np. M. Perloff, *Poetry on & Off the Page: Essays for Emergent Occasions*, Northwestern University Press, Evanston 1998, s. 312.