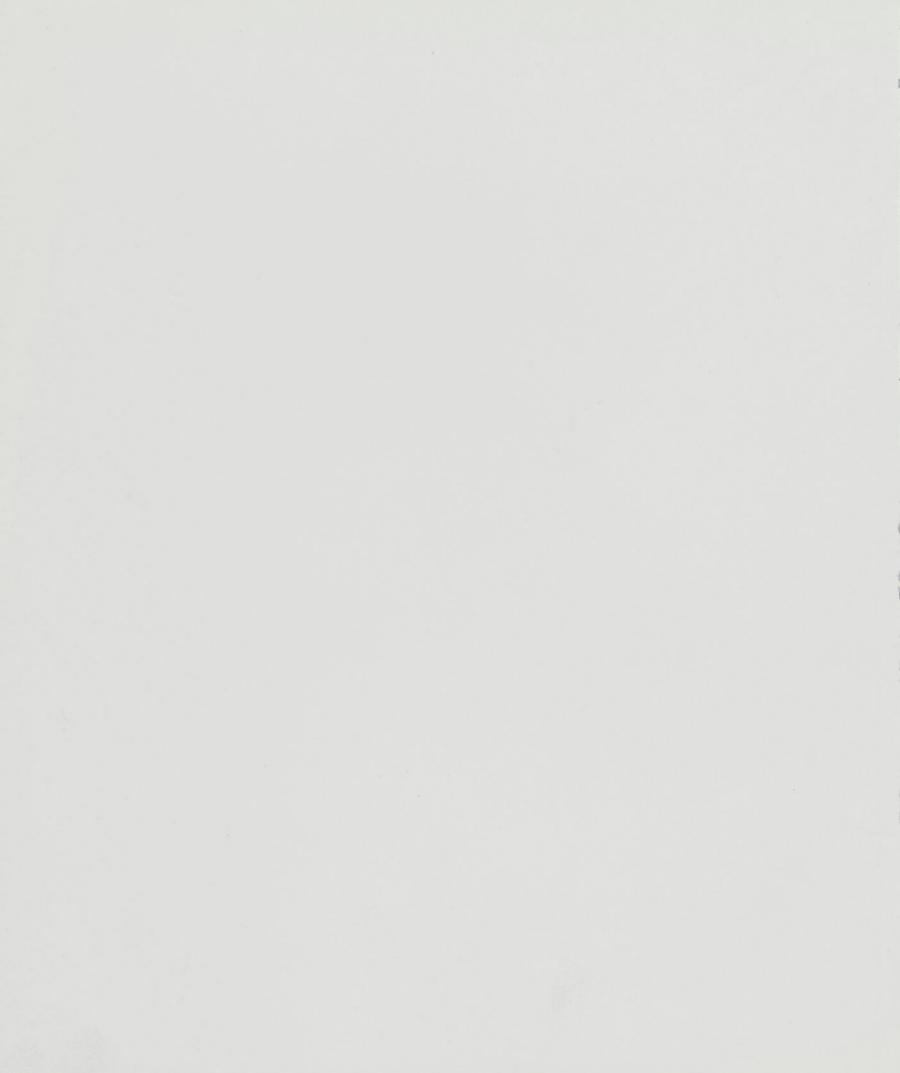
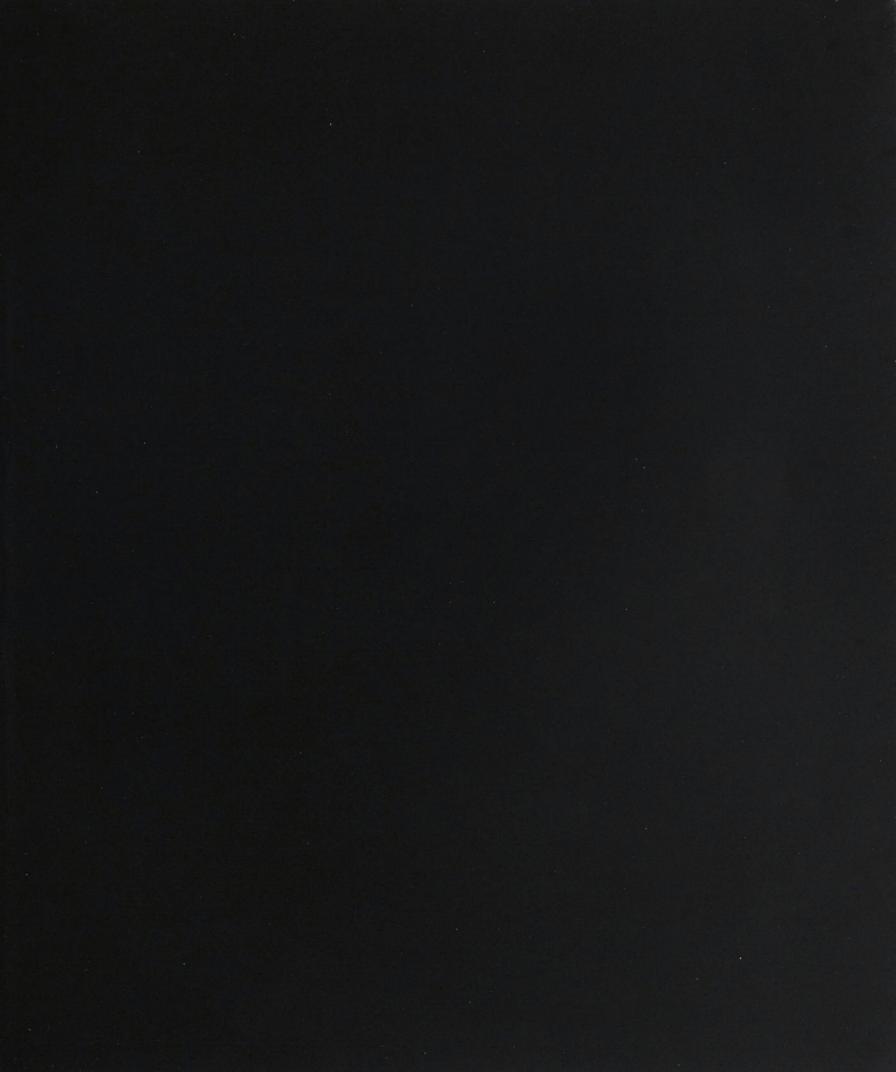
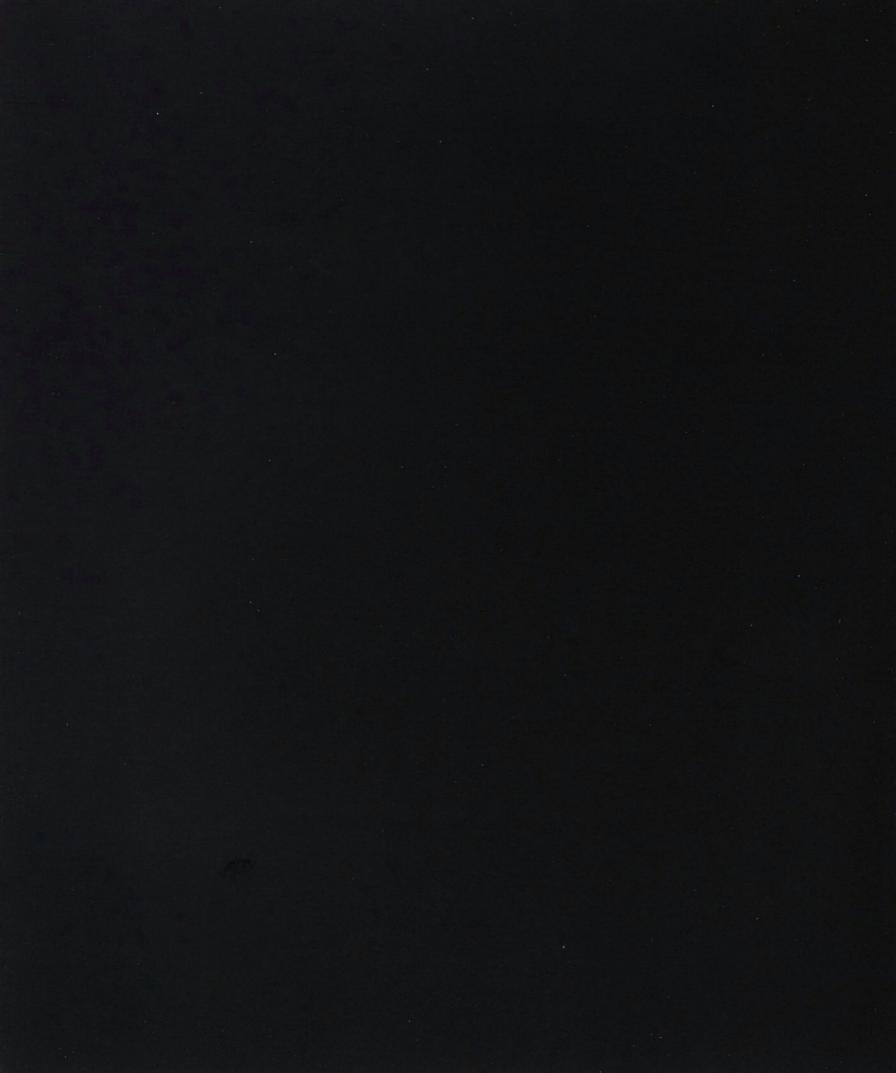
B I L L V I O L A











B I L L V I O L A

JOSÉE BÉLISLE

BILL VIOLA

Organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal, l'exposition Bill Viola présente, entre autres, l'installation vidéo Slowly Turning Narrative, une œuvre commandée conjointement par l'institute of Contemporary Art (Philadelphie) et le Virginia Museum of Fine Arts (Richmond), grâce au soutien financier apporté par The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, le National Endowment for the Arts, un organisme fédéral, et les Circuit City Stores. Cette exposition est présentée du 21 janvier au 14 mars 1993 et bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada.

Conservatrice : Josée Bélisle Chargé de recherche : Alain Depocas

Secrétariat : Marie Lourdes Laguerre, Carole Paul

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision : Olivier Reguin

Traduction : Josée Bélisle, Paul Paiement, Helena Scheffer Lecture d'épreuves : Susan Le Pan, Olivier Reguin

Secrétariat : Sophie David
Conception graphique : Lumbago
Impression : Imprimerie O'Keefe

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère des Affaires culturelles du Québec, et bénéficie de la participation financière de Communications Canada et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1993 185, rue Sainte-Catherine Ouest Montréal (Québec) H2X IZ8 Tél.: (514) 847-6226

Dépôt légal : 1^{et} trimestre 1993 Bibliothèque nationale du Québec Bibliothèque nationale du Canada ISBN 2-551-13017-4

DONNÉES DE CATALOGAGE AVANT PUBLICATION (CANADA)

Bélisle, Josée

Bill Viola

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 21 janv. au 14 mars 1993. Textes en français et en anglais. Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-551-13017-4

1. Viola, Bill, 1951 - Expositions. 2. Art vidéo - États-Unis - Expositions. 3. Installations (Art) - États-Unis - Expositions. 1. Viola, Bill, 1951-II. Musée d'art contemporain de Montréal. III. Titre. N6537.V56A4 1993 700'.92 C93-096066-IF

REMERCIEMENTS

Bill Viola et Kira Perov

Michelle Plochere, leur assistante

David Dalzell et Bob Campbell, techniciens de l'artiste pour l'installation des œuvres à Montréal

H. Ashley Kistler, Assistant Curator, Twentieth-Century Art, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond

Melissa E. Feldman, Associate Curator, Institute of Contemporary Art, Philadelphia

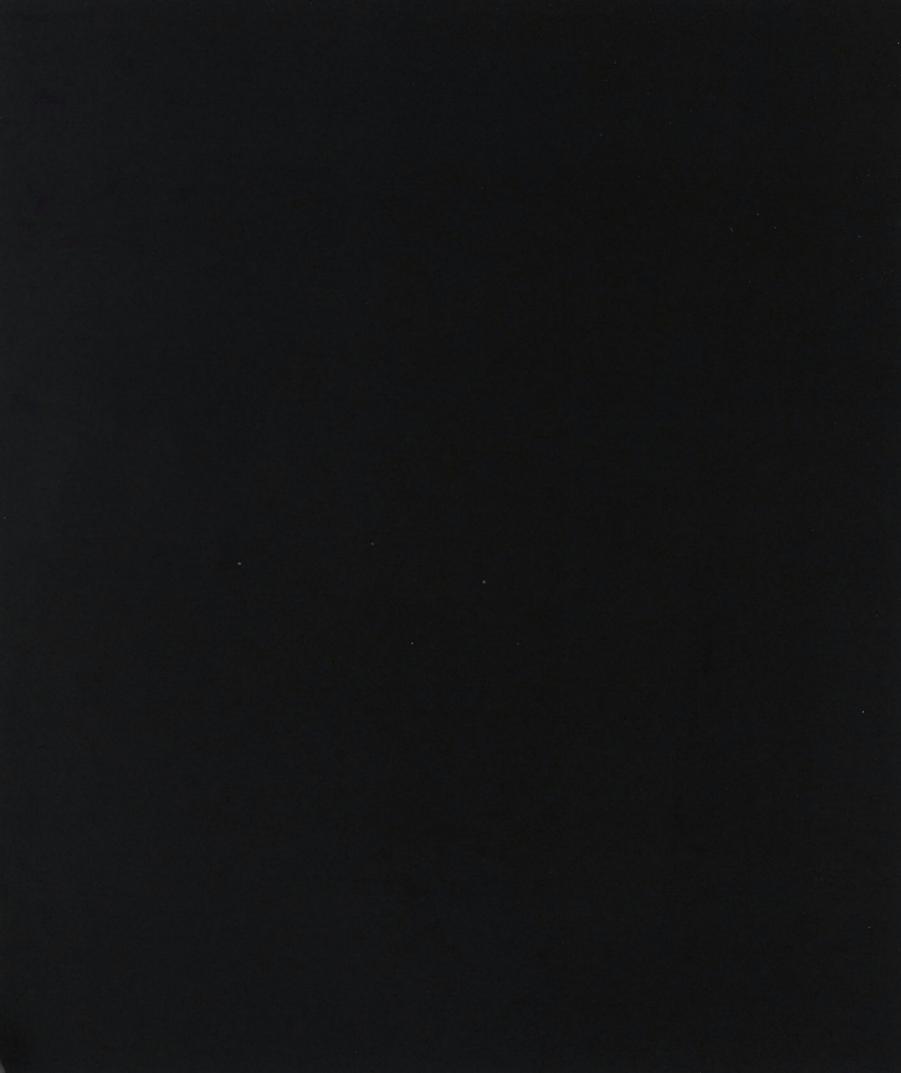
William D. Judson, Curator of Film and Video, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

Bob Riley, Curator of Media Arts, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

COUVERTURE INTÉRIEURE

I Do Not Know What It Is I Am (détail), 1986. Photo : Kira Perov Les chambres de mes installations sont noires parce que ceci est la couleur de l'intérieur de votre tête. Ainsi le véritable lieu de toutes mes installations est l'esprit, ce n'est pas vraiment le paysage, le paysage physique.

BILL VIOLA



- 9 Avant-propos MARCEL BRISEBOIS
- 11 Bill Viola ou l'attention incandescente Josée Bélisle
- 19 Installations vidéographiques TEXTES DE BILL VIOLA
- 33 Vidéogrammes TEXTES DE BILL VIOLA
- 47 Biobibliographie
- 65 Traductions
- 77 Liste des œuvres



En présentant, en ce début d'année 1993, un ensemble d'œuvres de l'artiste américain Bill Viola, le Musée d'art contemporain de Montréal ne peut oublier qu'en novembre 1975, presque au début de la carrière de cet artiste, la galerie Véhicule avait déjà présenté son travail au public montréalais. Encore tout récemment, les commissaires de l'exposition Pour la suite du Monde, qui a inauguré les salles d'exposition temporaires de notre nouvelle demeure, ont inclus dans cette manifestation une œuvre de cet artiste, The Sleepers, qui est depuis lors entrée dans notre collection. Il est donc évident que l'intérêt du milieu québécois et canadien pour le travail de Bill Viola est persistant. Faut-il s'en étonner quand on sait que cette année même, plusieurs musées ou centres européens présenteront des expositions Viola? À quoi attribuer cet engouement? À la seule ferveur populaire? Nul ne peut ignorer l'immense succès que connaît cette œuvre, plus particulièrement depuis juin 1988, année où Viola participa au Carnegie International alors qu'il avait reçu, l'année précédente, le prix Maya Deren de l'Institut du film américain. Mais cela n'explique pas tout. Force est de reconnaître que l'œuvre de Viola dérange. Sans doute, au premier abord, séduit-elle par ses qualités formelles, par sa capacité de doter chaque pièce d'une atmosphère particulière et d'une dynamique interne. Mais plus encore, elle réveille en nous ces questions existentielles, jadis formulées plastiquement par Gauquin : D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? Ces questions, pour être métaphysiques, n'en sont pas pour autant abstraites. Elles acquièrent, selon les circonstances, un poids particulier, une nécessité intérieure. Jamais, disait déjà Hérodote, on ne se baigne deux fois dans le même fleuve.

Plus récemment, Michel Serres se demandait si les corps si vite changés, en moins d'un demi-siècle, habitaient le même monde, sentaient par les mêmes sens, logeaient la même âme que la *chair* dont parle la philosophie ancienne. Il me semble que ce sont des questions similaires qui surgissent de ce que fait Bill Viola. Et c'est par là sans doute que, consciemment ou non, nous nous sentons concernés, nous dont le contact avec le monde est si fortement médiatisé par la télévision et la technique qui en dérive.

Nous voulons remercier madame Josée Bélisle, conservatrice responsable de cette exposition, et tout le personnel du Musée qui lui a apporté sa collaboration. Notre gratitude va également au public qui ne cesse de nous manifester son appui en fréquentant notre établissement.

MARCEL BRISEBOIS

DIRECTEUR

5



Bill Viola ou l'attention incandescente

Miracle des instantanés qui fixent l'image de l'eau jaillissante, fusant hors d'elle-même, rebondissant vers le haut, comme la gerbe d'écume d'une vague fracassée au bord d'un rocher. La vague morte engendre ce grand fantôme blanc qui dans un instant ne sera plus. L'espace d'un déclic, l'eau pesante monte comme une fumée, comme une vapeur, comme une âme'.

MARGUERITE YOURCENAR

Photo : Kira Perov 11

Dans *The Reflecting Pool*, un homme, l'artiste, effectue soudain un saut dans le vide qui le mènera, quoique à notre insu, dans les eaux semi-profondes d'un bassin rectangulaire, inscrit dans le verdoiement luxuriant d'un tissu sonore à la fois champêtre et industrialisé. Littéralement arrêtée, cette image de l'homme, suspendu, recroquevillé dans les airs, se dissoudra dans le cadre fixe d'un paysage unique, soumis aux passages du temps mobile et immobile. La bande vidéo de sept minutes, qui prête également son titre à un programme de vidéogrammes présentant quatre autres vidéos réalisés entre 1977 et 1980, contient somme toute l'essence d'une œuvre mouvante et lumineuse tout entière vouée à l'expression et à la résolution des paradoxes de l'existence. Ces réflexions magistrales de l'onde et de la lumière, le reflet de l'homme dans l'eau, évoquent entre autres la notion de renaissance baptismale ou encore la luminescence picturale d'un tableau vivant de Monet, et elles renvoient au processus de la pensée réflexive qui constitue les assises conceptuelles et formelles d'un cheminement artistique marqué par la brillance de l'intuition, la clarté du propos et, nécessité oblige, l'innovation des procédés techniques.

L'instantané photographique de Marguerite Yourcenar trouve presque naturellement écho dans cette traversée fulgurante et métaphysique du champ des apparences que propose, depuis le début des années 70, l'artiste américain Bill Viola. Éminemment personnelle et poétique, l'œuvre examine et outrepasse les limites de la perception et elle interpelle, à travers des images tantôt familières, tantôt déroutantes, les différents niveaux de la conscience. Conjuguant à dessein les émotions, la science et l'expérience, la quête esthétique expose une fonction rituelle et sociale de l'art. «Living within the frame is living within the experience. Art has to be part of one's daily life, or else it's not honest².»

Placidement, fébrilement, Bill Viola poursuit l'investigation du réel dans ses dimensions concrètes et spirituelles. Inlassable géographe-radiographe du territoire physique et psychique, il repère, construit et saisit des fragments de réalité — brefs ou prolongés — qu'il transpose en représentations factuelles et fantasmatiques excédant les bornes d'une narration extrêmement concise, voire minimale, et volontiers volatile. Chaque image contient potentiellement la suivante et puis leur somme rythmée, mélodique et discordante. Frappante alors, cette analogie entre la structure narrative de ce que Paul Auster qualifie de «good mystery» et la fluidité et l'exemplarité des méandres d'une trame vidéographique qui se résiste à elle-même en cherchant à percer le mystère des êtres et des choses. «What he liked about these books was their sense of plenitude and economy. In the good mystery there is

nothing wasted, no sentence, no word that is not significant. [...] Everything becomes essence; the center of the book shifts with each event that propels it forward. The center, then, is everywhere, and no circumference can be drawn until the book has come to its end³.»

L'attention entière que manifeste Viola pour ses sujets est véritablement incandescente. Agissant à titre de révélateur de ce qui est inéluctablement déjà là, la caméra vidéo matérialise, l'espace d'un instant, ou plutôt d'une succession d'instants, le regard et la vision de l'artiste. «At the same time, it was also the physical eye of the writer, the eye of the man who looks out from himself into the world and demands that the world reveal itself to him⁴. » Introspectif et scrutateur, ce regard cristallin se nourrit aux sources de la pensée universelle, de la mythologie, des enseignements du mysticisme judéo-chrétien et de ceux des cultures orientales. «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 seeing5.» Mémoire simultanée du passé et du futur, la vidéo capte en direct et de manière synchronique la perception de ce qui est vu et la projection de ce qui deviendra l'œuvre. Viola précise : «For me the most important thing to be developed in making video is the ability to sense these "other times" as they are contained in the primary time of experience. The act of recording as an experience for myself and the transformation of that recording as it becomes a part of a future event — both are real and both must exist at the same moment when I make a work6.»

La perméabilité et la fusion de ces différents moments et la qualité de transcendance qui en découle sont distinctement liées à une maîtrise exceptionnelle du médium. Dès l'époque de ses études au College of Visual and Performing Arts at Syracuse University, de 1971 à 1973, Bill Viola est en contact avec des artistes qui ont nettement marqué le champ de l'art contemporain et plus spécifiquement celui des débuts de la vidéo: Nam June Paik, Peter Campus, Bruce Naumann, etc.7. Il fut notamment artiste en résidence au WNET Channel Thirteen Television Laboratory à New York de 1976 à 1980 et eut accès aux légendaires studios de la Sony Corporation à Atsugi, près de Tōkyō, en 1981. Son œuvre ne comporte cependant aucun des possibles effets artificiels d'une virtuosité technique conquise. «C'est avec la fluidité de l'eau et la vitesse de la lumière que Bill Viola compose ses vidéos, comme un poème ou une musique, comme une expérience scientifique aussi. [...] Concernant l'ensemble des opérations de saisie et de diffusion de l'image et du son, le dispositif est à la fois le concept et la scénographie de l'œuvre; il est autant une stratégie

qu'un agencement spécifique. Et tout est là ou presque, dans cette proposition première où s'engendre la dynamique particulière d'une bande ou d'une installation⁸.» Dès lors, l'apparente simplicité de l'argument — visuel, sonore et idéel — supporté par un fluide énergétique voisin de l'immatériel prend force dans le seul pouvoir de conviction de l'image devenue plus vraie que vraie parce qu'élucidée, magnifiée et, ultimement, signée. L'écriture formelle de Bill Viola dérive naturellement de sa connaissance profonde d'un langage spécifique, de l'intuition lucide du poète et de la rigueur pénétrante du scientifique.

Qu'elles soient saisies en milieu urbain ou auprès de tribus primitives, à proximité de l'immensité océanique, dans le désert africain ou dans les prairies nord-américaines, qu'elles soient extraites de la froideur clinique de l'hôpital ou de la féroce félicité du jardin zoologique, toutes ses images, des signifiants imagés, constituent des rappels éphémères et mémorables de la fragilité de l'être, de l'aliénation individuelle, de l'extrême violence qui anime la psyché et hante nos sociétés, et elles précisent sous le couvert d'amples métaphores la prépondérance des forces contraires, l'alternance implacable du jour et de la nuit, des états de veille et de sommeil, et surtout l'inéluctable dynamisme des cycles de la nature. L'artiste possède une compréhension moléculaire et planétaire de l'univers, téléscopant avec sagacité le près et le loin, l'ici et l'ailleurs, le passé et le présent. Sobrement relayée par des voies de transmission ultra-sophistiquées, l'expression du geste ordinaire et de la pensée fondamentale offre un saisissant contrepoint aux délires quotidiens superficiels des médias de communication de masse.

Sujet de nombre de ses bandes vidéo, Viola n'en éprouve pas moins un attachement profond au paysage, vaste, sauvage ou policé dont il expose la magnificence et la pérennité menacée de la même manière qu'il s'attarde à de sobres et délicates natures mortes évoquant les aspects pratiques et symboliques de l'objet et l'immanence du temps qui s'écoule. L'on peut y voir des emprunts distants et délibérés aux grands genres de la tradition picturale (et photographique) et observer la persistance de l'art de performance, indissociable des développements de la vidéo. La récurrence d'images primaires — principalement l'eau, mais également le feu, la solitude, la vie et la mort — et de sons ambiants et troublants — cris, conversations étouffées, vent, moteurs — signale dans l'immédiateté du processus vidéographique la montée de tensions ionisées et l'éclatement de turbulences émotionnelles qui entraînent avec force le spectateur au fond de lui-même, au bout de la nuit.

Examinant l'union rompue de l'être et de la nature, l'unité perdue du corps et de l'esprit, Viola recrée les paysages intérieurs, les situations extrêmes et les grands archétypes qui nous façonnent et perdurent. Sa propre figure, constante de l'œuvre, établit, au delà des servitudes transgressées de l'auto-portrait, les prémisses d'un questionnement sur les lois physiques de la perception, sur les similitudes et les différences de fonctionnement entre l'œil (et l'oreille) et l'objectif (et le microphone) de l'appareil vidéo et sur la validité de l'image non verbale comme mode de réévaluation ontologique. Ces mots de William Blake, I'un des auteurs auxquels se réfère souvent l'artiste, définissent en somme le modus operandi de Viola. «If the doors to perception were cleansed, then everything would appear to man as it is - infinite⁹.» L'artiste retrace ainsi la genèse de ses travaux : «A lot of my pieces came from writing. I'd write them out before I did them, not in an instructional kind of way, but as poems and things like that. One of the most vital things for me is having an image to work from, not necessarily a specific visual image, but a conceptual image, a thought form. That's what the real heart of the piece is.".» La légèreté de l'être et la gravité des choses se retrouvant subséquemment atomisées, en suspension dans les fréquences électroniques qui les supportent.

À l'instar de l'opulence austère et discrète de ses vidéogrammes, les installations de Bill Viola sont dépouillées et riches de sens. Il confiait à Anne-Marie Duquet : «The rooms in the installations are black because this is the colour of the inside of your head. So the real location of all my installations is the mind, it's not really the landscape, the physical landscape".» La «chambre noire», c'est la galerie obscurcie, balayée par les rayons lumineux des projections vidéographiques sur moniteur, sur l'écran ou au mur. Les éléments de la scénographie se résument à l'essentiel : mobilier rudimentaire (chaise, lit, console) et menus objets (vases, horloge...). En rupture totale avec la notion élargie d'une écoute télévisuelle axée indifféremment sur l'information ou le divertissement, l'installation vidéo impose au spectateur un positionnement particulier et présuppose sa totale disponibilité à l'œuvre. Selon Vito Acconci, «Video-installation, then, places placelessness; videoinstallation is an attempt to stop time12.» Bill Viola ne chercherait cependant pas à arrêter le cours du temps, mais plutôt à y greffer le tissu de l'œuvre de manière à l'authentifier. Dans ses installations «schématiques» (l'expression est ici empruntée à Barbara London¹³), Viola irradie littéralement le côté obscur de la conscience, exacerbant en quelque sorte cette portion de soi si souvent niée. De manière succincte et directe, les titres des œuvres en tracent le

programme iconographique et phénoménologique. Citons notamment Reasons for Knocking at an Empty House (1982); Science of the Heart (1983); Passage (1987); The Sleep of Reason (1988); Slowly Turning Narrative (1992); Heaven and Earth (1992). Questions donc de la raison et du cœur, de la science et du sommeil, de la terre et du ciel. La notion de passage évoque le rite, initiatique ou festif, et convie à pénétrer dans le paysage mental qui défile sous nos yeux. Le regard giratoire recrée la périphérie du monologue intérieur. Empruntée à la réalité et à la conception chinoise yin-yang des principes vitaux, la dialectique des opposés resserre le filet sur un réel évanescent. Puisant dans le répertoire critique de ses voyages sur tous les continents, de ses lectures et de la méditation, Viola distingue pour nous, dans l'expérience, les signaux significatifs des bruits de fond et rend à ces derniers, par discrimination, la valeur sémantique qui leur revient.

Pour Gene Youngblood, Viola s'impose à l'évidence comme l'une des principales voix de l'art cinématographique. «Viola's contribution to cinematic language represents a synthesis of four traditions: the tradition of magic cinema begun by Georges Meliès; the tradition of structural cinema, particularly that of Michael Snow; the tradition of lyric or visionary cinema represented by Stan Brakhage; and the tradition of performance art, especially the early video performances of Peter Campus¹⁴.» Certes, mais aussi et surtout comme l'une des figures de l'art actuel dont l'apport profond et lumineux choque, bouleverse et importe. Dans l'œuvre de Bill Viola, la coïncidence parfaite de l'abîme mental dans l'acuité du non-verbal et d'un récitatif visuel ou textuel ponctuel suggère et célèbre avec éclat — et de manière incantatoire — la circularité de l'être, de l'anima et du corps. Les ressacs imprévisibles de la conscience y sont magistralement rescapés des flots du temps immémorial.

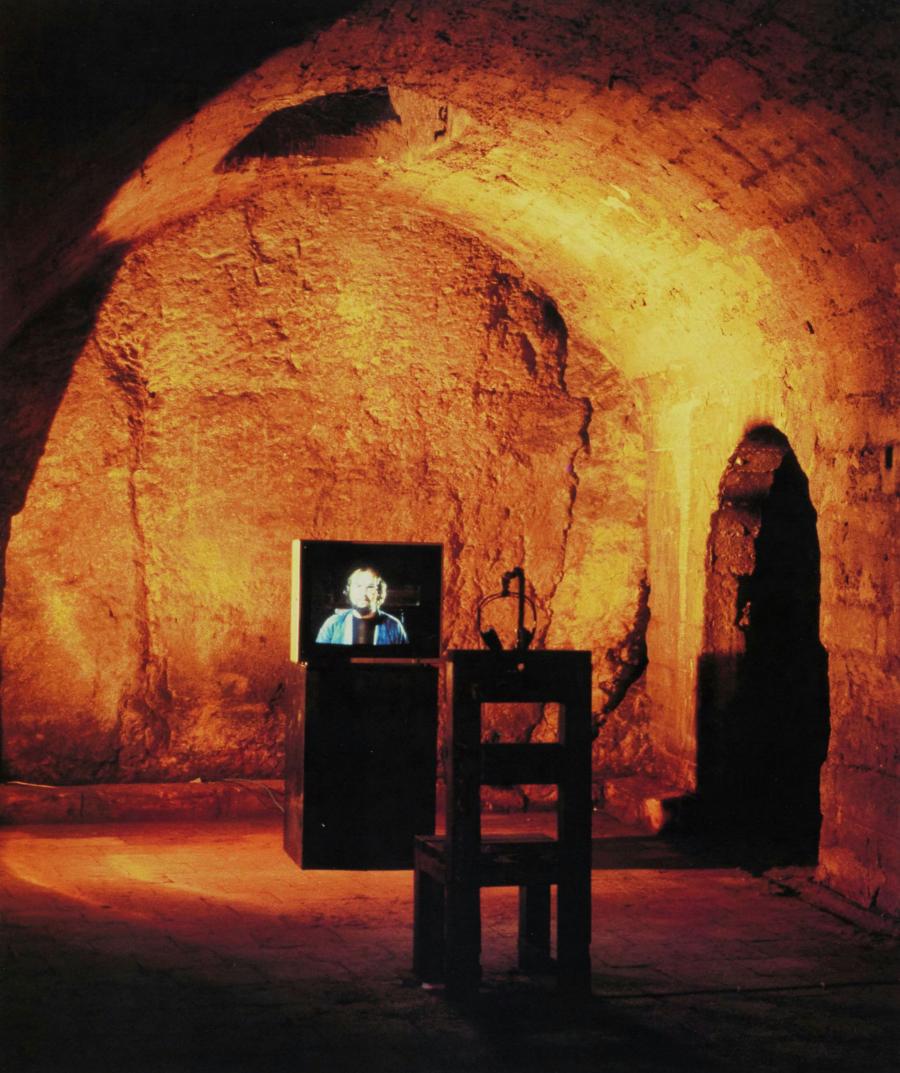
JOSÉE BÉLISLE

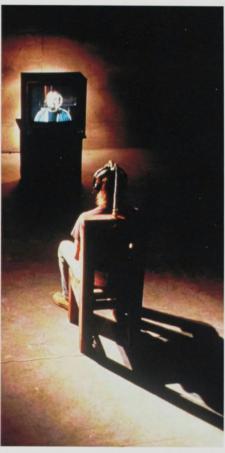
- 1. Marguerite Yourcenar, «Écrit dans un jardin», Le Temps, ce grand sculpteur, Paris, nrf Gallimard, 1983, p. 211.
- 2. Bill Viola, «Bill Viola», Journal of Contemporary Art, vol. 3, n° 2, Fall/Winter 1990, p. 63-73 (p. 65). Entretien mené par Michael Nash. «Vivre à l'intérieur de l'image, c'est vivre au sein de l'expérience. L'art doit participer de la vie de tous les jours, sinon cela n'est pas honnête.» Notre traduction.
- 3. Paul Auster, The New York Trilogy/City of Glass, New York, Penguin Books, 1990, p. 9. Ce roman a été traduit de l'américain par Pierre Furlaw, sous le titre de Cité de verre, aux éditions Actes Sud, Paris, 1987. L'extrait se retrouve aux pages 13-14. «Ce qui lui plaisait, dans ces livres, c'était leur sens de l'abondance et de l'économie. Dans un bon roman policier rien n'est perdu, il n'y a pas de phrase, ni de mots qui ne soient pas significatifs. [...] tout devient essentiel; le centre du livre se déplace avec chaque événement qui le pousse en avant. Le centre en est donc partout et on ne peut en dessiner la circonférence avant que le livre n'ait pris fin. »
- 4. Ibid., p. 10 pour l'original anglais et op. cit., p. 14 pour la traduction française. «C'était aussi l'œil (eye) de l'écrivain, l'œil de l'homme qui jette son regard sur le monde et exige que le monde se révèle à lui, »
- 5. Michael Nash, «Eye and I: Bill Viola's Double Visions», PARKETT, n° 20, June 1989, p. 6-11 (p. 6). «Viola remet la vision en présence d'ellemême, non pas vraiment pour critiquer le projet moderniste de domination, mais plutôt pour présenter les mystères de la vision sous la forme d'une enquête à l'ancienne, en mettant en lumière la double vision qui construit le soi dans l'acte même de voir.» Notre traduction.
- 6. Raymond Bellour, «An Interview with Bill Viola», October, n° 34, Fall 1985, p. 91-119 (p. 101). Cet entretien a été publié en version française dans les Cahiers du cinéma, n° 379, janv. 1986, p. 35-42, sous le titre «La sculpture du temps : Entretien avec Bill Viola par Raymond Bellour». «D'après moi, ce qu'il faut surtout développer quand on fait de la vidéo, c'est l'aptitude à sentir que ces "autres temps" sont déjà inclus dans le premier temps, celui de l'expérience sensorielle. L'acte d'enregistrer, qui est aussi un ici et maintenant, et la transformation de cet enregistrement, qui en fait l'objet d'un futur, sont tous deux réels et doivent coexister quand j'élabore une bande.»
- 7. «Disons d'abord que c'était une période privilégiée pour faire de la vidéo, j'ai eu beaucoup de chance d'être étudiant à ce moment-là. Et bien qu'encore étudiant, je participais à des manifestations en même temps que des gens comme Nam June Paik, Bruce Naumann, Richard Serra, Peter Campus tous les artistes les plus importants des débuts de la vidéo. Aucun n'avait fait plus de bandes qu'un autre, à cette époque. C'était encore tout nouveau : nous faisions ensemble les mêmes découvertes.» Propos de Bill Viola in Raymond Bellour, op. cit.
- 8. Anne-Marie Duguet, «Les vidéos de Bill Viola : une poétique de l'espace-temps», Parachute, nº 45, déc. 1986 janv. 1987, p. 10-15 (p. 11).
- 9. «Si les portes qui conduisent à la perception étaient plus ouvertes, alors chaque chose apparaîtrait à l'homme telle qu'elle est : "infinie".» Cette citation du poète William Blake constitue l'exergue de l'un des textes de Bill Viola publiés dans le catalogue de l'exposition Bill Viola préparé par l'ARC, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, en 1983. Voir également Barbara London, «Bill Viola : The Poetics of Light and Time», Bill Viola Installations and videotapes, Museum of Modern Art, New York, 1987, p. 9-22 (p. 14). «Viola has long been absorbed with how, during the eighteenth century, Blake was constructing a symbolic model of the universe that was freed from empirical observation. He has been particularly drawn to Blake's method of representing the world through symbols, ideas, and spiritual phenomena.»
- 10. Bill Viola, «Interview de Bill Viola par Deirdre Boyle», Bill Viola, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, p. 9-14 (p. 13). La traduction française de cet extrait se trouve à la page 10. «Un grand nombre de mes travaux sont nés de l'écriture. Je les écris avant de les réaliser, non pas d'une façon didactique, mais plutôt comme j'écrirais des poèmes, ou ce genre de choses. Ce qui est vital pour moi, c'est de travailler à partir d'une image, pas nécessairement une image visuelle, mais une image conceptuelle, une forme de pensée. C'est le vrai cœur du travail.»
- II. Anne-Marie Duguet, op. cit., p. 15. «Les chambres de mes installations sont noires parce que ceci est la couleur de l'intérieur de votre tête. Ainsi le véritable lieu de toutes mes installations est l'esprit, ce n'est pas vraiment le paysage, le paysage physique.» En français dans le texte à la page 14.
- 12. Vito Acconci, «Television, furniture & sculpture: the room with the American view», in *The Luminous Image*, catalogue d'exposition, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984, p. 13-23 (p. 20). «L'installation vidéo constitue un tentative d'arrêter le temps». Notre traduction.
- 13. Voir à ce sujet Barbara London, op. cit., p. 14.
- 14. Gene Youngblood, «Metaphysical Structuralism: the Videotapes of Bill Viola», Millenium Film Journal, nos 20-21, Fall/Winter 1988-1989, p. 80-114 (p. 83). «La contribution de Viola au langage cinématographique constitue en somme la synthèse de quatre traditions: la tradition du cinéma magique inaugurée par Georges Méliès; la tradition du cinéma structuraliste, plus précisément celui de Michael Snow; la tradition du cinéma lyrique ou visionnaire, représentée par Stan Brakhage; et la tradition de l'art de la performance, plus spécialement en ce qui a trait aux premières performances vidéo de Peter Campus.» Notre traduction.



Installations vidéographiques

TEXTES DE BILL VIOLA





Photos : Kira Perov

Au fond d'un long espace sombre, une grosse chaise massive est posée sous un réflecteur devant un moniteur vidéo. Sur l'écran, on voit un visage d'homme en gros plan. Il semble extrêmement fatigué, mais n'en fixe pas moins intensément

Reasons for Knocking at an Empty House la caméra.

De temps à autre, à l'arrière-plan, une personne s'engage dans un couloir éclairé, s'approche de l'homme par derrière, le frappe soudain sur la tête avec un magazine roulé, fait demi-tour et s'éloigne. Voilà ce qui se passe sur l'écran. La salle de visionnement est silencieuse, la chaise, vide. Un casque à écouteurs est fixé au dossier, invitant le spectateur à s'asseoir. Les écouteurs révèlent un espace intérieur phonique en stéréo. On peut percevoir le

son amplifié de chaque mouvement de l'homme sur l'écran — ses reniflements, sa déglutition.

Des voix et de vagues murmures se font à peine entendre derrière ces sons. Les voix chuchotent un dialogue ininterrompu. Lorsque l'homme se fait frapper par derrière, le son bruyant d'une clameur préenregistrée éclate dans les haut-parleurs.

La salle de visionnement redevient silencieuse, et les voix recommencent à envahir le casque.

En 1848, Phineas Gage, un contremaître de 25 ans, fut victime d'un terrible accident lorsqu'il travaillait sur une voie ferrée au Vermont. Une charge explosa prématurément et fit voler en l'air une barre de fer, d'un mètre de long et de près de six kilos, qui lui traversa la joue gauche pour ressortir par le front, laissant ainsi un trou béant «là où le devant du cerveau se trouvait». Quelques minutes plus tard cependant, M. Gage reprenait conscience et pouvait parler. Le médecin de l'endroit signala que M. Gage n'avait rien perdu de ses sens ni de sa mémoire, et qu'il était éveillé et parfaitement conscient lorsqu'il arriva pour le soigner. Plusieurs semaines plus tard, M. Gage était suffisamment rétabli pour retourner au travail. Même s'il semblait physiquement en forme, ses amis affirmèrent qu'il avait changé. Le contremaître de naguère, gentil et efficace, tenait désormais un langage grossier, avait mauvais caractère, était devenu têtu, impatient et irresponsable. Après l'avoir examiné, les médecins déclarèrent que «l'équilibre entre ses facultés intellectuelles et ses pulsions animales semblait avoir été rompu». Incapable de garder son emploi, M. Gage se mit à vagabonder dans tout le pays, s'exhibant, lui et sa barre de fer, comme une attraction de foire. De nos jours, son crâne et la barre de fer sont exposés au public dans le musée de la Faculté de médecine de Harvard.

Cette installation est dédiée à la mémoire de Phineas P. Gage



1983

Un lit en laiton, vide, se trouve dans une grande salle obscure. Seul un petit projecteur l'éclaire en plongée. À moins de deux mètres de la tête de lit est projetée, comme flottant dans l'espace, l'image vidéo couleur des pulsations d'un cœur humain. Le son du cœur qui bat emplit la salle.

Science of the Heart La bande vidéo a été manipulée dans le temps de façon qu'elle s'accélère pour atteindre une très grande intensité, près de vingt fois supérieure à la vitesse normale du cœur. Elle ralentit ensuite jusqu'au temps réel, pour passer à des battements simples, extrêmement lents, puis se fige dans le silence d'une image fixe. Après une longue pause, le cœur recommence à battre. C'est le début d'un autre cycle, et le tout se répète sans fin.

Le lit est un objet courant empreint de profondes références psychologiques, représentant à la fois la naissance, la sexualité, le sommeil et le rêve, la maladie et la mort. Le cœur est une image du rythme de la vie - le pouls humain, l'horloge et le générateur de la force vitale. L'immobilité peut représenter à la fois l'avant-vie et la mort. C'est la transition de l'immobilité au mouvement qui rappelle la naissance, tandis que la transition du mouvement à l'immobilité rappelle la mort. La trame de base du «crescendo, sommet, decrescendo» est la structure rythmique fondamentale de la vie qui se reflète dans un grand nombre de nos activités Le moment d'intensité extrême devient le point culminant, l'apogée des actions de la vie ou, dans un sens extrêmement physique, l'orgasme. La distinction entre le «début» et la «fin» est déterminée subjectivement par l'arrivée du spectateur dans l'espace. Les alternances entre l'intensification et le ralentissement sont structurées en boucle et ne deviennent qu'une suite d'étapes décisives à l'intérieur d'un cycle de répétitions plus grand, voire sans fin.

Photo : Kira Perov





Photos : Kira Perov

Un couloir étroit, d'environ 6 mètres de long, mène à une petite salle intérieure. Le grand mur noir de cette salle est en fait un écran de rétroprojection montrant une image vidéo couleur en mouvement, du plancher au plafond et d'un mur à l'autre, soit une surface de 4,57 m de large sur 3,35 m de haut. La bande vidéo d'une fête pour l'anniversaire d'un enfant de quatre ans se déroule à 1/16 de la vitesse normale. La scène, originalement de 26 minutes, dure maintenant 6 heures 1/2 et ne passe au complet qu'une fois par jour. L'architecture de la salle fait en sorte que le spectateur est inconfortablement rapproché de cette grande image, d'une échelle disproportionnée. L'événement original devient monumental, aussi bien dans le temps que dans l'espace.

Telle une structure architecturale renfermant le temps, *Passage* est une forme hybride entre l'installation et la bande vidéo. Construite à l'image physique d'un emblème archétypal de transition et de transformation, le tunnel ou le long couloir étroit, et renvoyant en fin de compte au passage originel dans le canal de la naissance, l'installation encadre une image qui transcende l'échelle humaine à la fois dans le temps et l'espace, la plaçant ainsi dans le domaine intérieur ou subjectif de la mémoire et de l'association émotive. La fête

Passage pour l'anniversaire de l'enfant, rite de passage familier et vestige contemporain d'un rituel vieux comme le monde, regagne de son prestige ritualiste et mythique grâce à la manipulation et à l'extrême extension du temps.

Collection : San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco: acquis grâce au Accessions Committee Fund



1988





Photos : William Stover

Sur une commode en bois, dans une grande pièce vide, un moniteur noir et blanc présente en gros plan l'image d'un dormeur. On entend doucement les sons de la nuit. Un vase de roses blanches, une lampe de chevet, un réveil à affichage numérique sont aussi posés sur la commode. Le plancher est recouvert de tapis, et l'espace éclairé. Soudainement, les lumières s'éteignent, la pièce est plongée dans l'obscurité. De grandes images colorées et mouvantes recouvrent alors trois murs; un son fort et troublant de gémissement et de grondement envahit l'espace. Puis les lumières réapparaissent de manière tout aussi soudaine et tout revient à la normale. C'est un peu comme si on avait pu entrevoir momentanément un monde parallèle, la face sombre et cachée d'un environnement clair et familier.

L'obscurité intervient à intervalles irréguliers, provoquant d'imprévisibles «attaques d'images», semblant être dues à une affliction schizophrénique incurable de la chambre. D'une durée de quelques secondes, elles peuvent se produire suivant des intervalles de quelques instants ou de plusieurs minutes, sans que l'on puisse les anticiper. Les trois projections sur les murs proviennent d'une seule

The Sleep of Reason bande vidéo. Ces images montrent des incendies incontrôlables dévorant des édifices urbains; des chiens féroces, éclairés par des projecteurs, qui aboient rageusement devant la caméra; des mouvements sauvages, la nuit, dans une forêt; des radiographies en mouvement d'êtres humains et d'animaux; un hibou affolé s'envolant vers l'objectif.

> Collection : The Carnegie Museum of Art. Pittsburgh: don de Milton Fine et du Gift Fund for Specific Acquisitions





Photos : Gary Mc Kinnis

Un grand écran (2,75 m x 3,60 m) pivote lentement sur lui-même au centre d'une grande salle obscure. Deux projecteurs vidéo sont dirigés vers lui de part et d'autre de la salle. Un côté de l'écran est recouvert d'un miroir, tandis que l'autre est un écran de projection normal. Un projecteur

Slowly Turning Narrative montre, en noir et blanc,

l'image constante d'un visage d'homme en gros plan, dans une lumière crue, semblant distrait et, à certains moments, tendu. L'autre projecteur montre, en couleur, une série d'images changeantes (de jeunes enfants dans un manège, une maison en feu, des gens dans un carnaval nocturne, des enfants s'amusant avec des feux d'artifice, etc.), toutes caractérisées par un mouvement continu et une profusion de lumière et de couleur. Du côté

noir et blanc, une voix psalmodie une longue liste de phrases décrivant des états d'âme et des actions personnelles. Du côté de l'image en couleur, on peut entendre les sons ambiants associés à chacune des images. Les faisceaux des deux projecteurs inondent d'images déformées l'écran qui se déplace et les murs de la salle, selon que l'angle de l'écran s'élargit ou se rétrécit au gré de son mouvement rotatoire. Le côté recouvert de miroir renvoie des images déformées qui cascadent continuellement sur les murs environnants en prenant des formes vaguement arachnéennes. De plus, les spectateurs voient leur propre image et la salle autour d'eux se refléter dans le miroir qui pivote lentement.

L'œuvre traite de la nature englobante de l'image de soi et de la circulation extérieure d'états d'âme virtuellement infinis (donc inaccessibles) tournant autour du point fixe du moi central. La salle entière et ses spectateurs deviennent un écran de projection en mouvement continu, délimitant l'image et ses réflexions, dont la réflexion même de l'espace et des spectateurs, et tous captés par la cadence régulière d'une voix monotone et par le mouvement rotatoire de l'écran. L'espace entier devient un intérieur pour les révélations d'un esprit en mouvement permanent et absorbé en lui-même. Les confluences et les conflits d'images, d'intentions, de contenus et d'émotions circulent continuellement à mesure que l'écran pivote lentement dans l'espace.

Œuvre commandée conjointement par l'Institute of Contemporary Art. Philadelphie, et le Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, grâce au soutien financier apporté par The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, le National Endowment for the Arts, un organisme fédéral, et les Circuit City Stores



1992

Une structure semblable à une colonne est installée dans une petite alcôve. Faite de bois, elle s'étend du plancher jusqu'au plafond. La colonne est

Heaven and Earth divisée en deux, au niveau

de l'œil, par un espace de plusieurs centimètres. À cet endroit, positionnés face à face mais sans se toucher, se trouvent les tubes-images exposés de deux moniteurs vidéo noir et blanc. Le moniteur du haut montre en gros plan l'image d'une vieille femme sur le point de mourir, tandis que celui du bas se concentre sur l'image d'un bébé n'ayant que quelques jours. Les images sont silencieuses. La surface de chaque écran de moniteur étant en verre, il est possible de voir, à la surface de chaque image, l'image réfléchie de l'écran qui lui fait face, à la manière de la vie et de la mort qui se reflètent et se contiennent l'une l'autre.

L'artiste a dédié son œuvre à sa mère, décédée en 1991, et à son deuxième fils, qui est né neuf mois plus tard.



Photos : Eduardo Calderon



Vidéogrammes

TEXTES DE BILL VIOLA



1977-1981

Une suite de cinq œuvres autonomes destinées à fonctionner comme un tout. Chacune d'entre elles relève de styles et de techniques venant soutenir

The Reflecting Pool — Collected Work 1977-1980 Pargument

de la suite : les étapes progressives d'un cheminement personnel de la naissance à la mort, décrites dans des images de transition, c'est-à-dire du jour à la nuit, de l'objet à sa réflexion, du mouvement à l'immobilité, du temporel à l'intemporel. Le propos de chaque œuvre prévaut aussi isolément.



Photos : Kira Perov

The Reflecting Pool, 1977-1979

Dans une scène, par ailleurs fixe, les seuls mouvements et changements se limitent aux réflexions et aux ondulations de la surface d'un étang dans les bois. Le temps y devient extensible, ponctué par une série d'événements perceptibles uniquement à travers leurs reflets dans l'eau. L'œuvre s'attarde à l'émergence de l'individu dans l'univers de la nature, un peu à l'image d'un baptême.

Moonblood, 1977-1979

Une expression du principe féminin. Le jour et la nuit se fondent au sein de la silhouette d'une femme; une chute rapide parcourt impétueusement son lit rocheux; les interactions sereines de l'ombre et la lumière se jouent dans un verre d'eau, à l'aube, dans le désert.

Silent Life, 1979

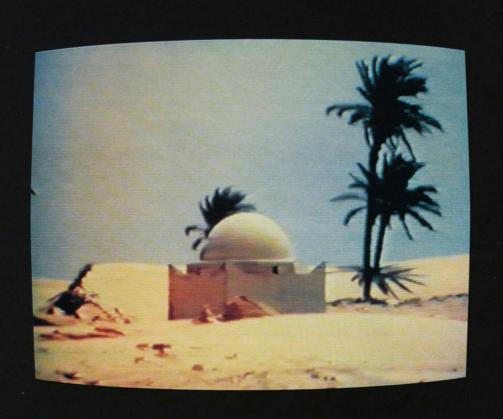
Un document sur les premières images de la vie.
Une série de portraits de nouveau-nés âgés de cinq minutes à un jour, enregistrés dans une pouponnière d'hôpital, mettant en lumière la nature de la naissance institutionnelle et la pureté d'ouverture de toute nouvelle vie individuelle.

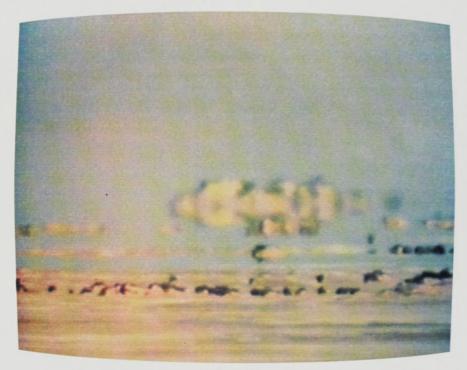
Ancient of Days, 1979-1981

Une suite de canons et fugues pour vidéo et l'expression du passage du temps. Divers rythmes de temps naturel et subjectif sont interreliés dans un tout complexe selon un procédé rappelant la composition musicale. Le temps se fait fluide pour décrire un monde où la destruction, présentée en marche arrière, devient la création. L'inexorable déroulement des cycles du temps mène à la scène feutrée d'une nature morte, où ce qui perdure des changements de la nature est retranché à l'intérieur d'un cadre, accroché sur le mur.

Vegetable Memory, 1978-1980

Comme une loupe temporelle qui étudie le phénomène de la vision répétitive cyclique dans le contexte de la mort et de la dissolution matérielle. Un cycle d'images qui se répète, enregistré au marché de poisson Tsukiji à Tōkyō, se développe et s'étend continuellement dans le temps, modifiant considérablement la forme, l'émotion et, ultimement, la signification des images originales, alors qu'elles en arrivent aux domaines du subjectif et du pictural.





Photos : Kira Perov

Chott el-Djerid est le nom d'un vaste lac salé asséché dans la partie tunisienne du désert du Sahara; c'est un lieu où se produisent des mirages, le plus souvent au soleil de midi. La chaleur intense du désert manipule, réfléchit et déforme les rayons de la lumière à un point tel qu'on peut voir des choses qui, en fait, n'existent pas. Des arbres et des dunes de sable flottent au-dessus du sol, les contours des montagnes et des édifices ondulent et vibrent, les couleurs et les formes se fondent en une danse miroitante. Ces images de mirage dans le désert sont juxtaposées à des images de froides prairies l'hiver dans l'Illinois et la Saskatchewan, certaines de ces images ayant été filmées pendant une tempête de neige. Ces conditions climatiques opposées créent pourtant une atmosphère similaire d'incertitude, de désorientation et d'étrangeté. Grâce à l'utilisation de téléobjectifs spéciaux adaptés pour la vidéo, la caméra confronte les dernières barrières aux limites de l'image.

Précisément, à quel point la perturbation de conditions normales et l'insuffisance de l'information visuelle nous obligent-elles à remettre en question

Chott el-Djerid notre perception de la réalité et à comprendre que nous observons quelque chose qui sort de l'ordinaire — une transformation du physique au psychologique? Si l'on croit que les hallucinations sont la manifestation d'un déséquilibre chimique ou biologique dans le cerveau, alors les mirages et les déformations dues à la chaleur du désert pourraient être envisagés comme des hallucinations du paysage. C'est comme si l'on se retrouvait à l'intérieur même du rêve d'un autre.







Photos : Kira Perov

Je pensais à la lumière et à ses relations avec l'eau et la vie, et aussi à ses contraires, l'obscurité, la nuit et la mort. J'ai aussi pensé que nous avons construit des villes entières de lumière artificielle en guise de refuge contre les ténèbres.

La vidéo traite la lumière comme de l'eau — elle

devient un fluide sur l'écran vidéo. L'eau est au

Hatsu Yume (First Dream) poisson ce que la lumière est à l'homme. La terre est la mort du poisson. L'obscurité est la mort de l'homme.







Photos : Kira Perov

Anthem tire son origine d'un seul cri aigu émis par une fillette de onze ans qui se tient debout dans le hall réverbérant de la Union Railroad Station à Los Angeles. Le cri original, d'une durée de quelques secondes, est prolongé et modifié dans le temps de manière à produire une gamme primitive de sept notes harmoniques constituant la bande sonore de la pièce. S'apparentant par sa forme et sa fonction au chant religieux, Anthem décrit une évocation rituelle contemporaine

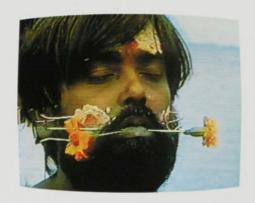
Anthem centrée sur la vaste notion de matérialisme — l'architecture de l'industrie lourde, la mécanique du corps, la culture de loisirs du Sud de la Californie, la technologie de la chirurgie, et leurs liens avec nos peurs originelles profondes, l'obscurité et la séparation du corps et de l'esprit.













Photos : Kira Perov

I Do Not Know What It Is I Am Like devient une investigation personnelle de nos états intérieurs et de ces rapports avec la conscience animale que nous entretenons en nous. L'œuvre se divise en cinq parties : sa structure reflète et évoque directement chez le spectateur le fait d'être l'objet d'une investigation. L'œuvre se lit comme une carte plutôt que comme une description de la psyché animale. L'imagerie animale permet d'effec-

I Do Not Know What It Is I Am Like tuer la transition du stade initial de la non-différenciation (l'être à l'état pur) à celui du rationnel et des ordres physiques, avant d'atteindre enfin cet état qui transcende la logique et les lois de la physique.





Photos : Kira Perov

Une réponse personnelle aux urgences spirituelles que sont la naissance et la mort dans une famille. Composée d'images nocturnes et de scènes tournées sous l'eau, cette œuvre en noir et blanc dépeint un monde crépusculaire aux confins de la percep-

The Passing tion et de la conscience humaines, là où se confondent les vies multiples de l'esprit (la mémoire, la réalité et l'imagination).







BILL VIOLA

Né à New York, N.Y., États-Unis, le 25 janvier 1951. Vit et travaille à Long Beach, Californie, États-Unis.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

Présentation de vidéogrammes : (V) Installation vidéographique : (I)

- 1993 Bill Viola, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 21 janv.-14 mars 1993. — Catalogue. — (V), (I).
- 1992 Bill Viola: Unseen Images, Städtische Kunsthalle Düsseldorf,
 Düsseldorf, Allemagne, 18 déc. 1992-28 févr. 1993 [itinéraire:
 Moderna Museet, Stockholm, Suède, 3 avril-23 mai 1993; Museo
 Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espagne, 6 juin22 août 1993; Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Suisse,
 18 sept.-21 nov. 1993; Whitechapel Art Gallery, Londres, Angleterre,
 Royaume-Uni, 10 déc. 1993-28 févr. 1994]. Catalogue. (V), (I).

Bill Viola, Donald Young Gallery, Seattle, Wash., États-Unis, 17 avril-23 mai 1992. — (1).

Bill Viola: Two Installations, Anthony d'Offay Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 21 oct.-20 nov. 1992.—(1).

Nantes Triptych, Chapelle de l'Oratoire, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, France, 3 juill.-31 août 1992. — (1).

Slowly Turning Narrative, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphie, Penn., États-Unis, 10 sept. -18 oct. 1992; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virg., États-Unis, 31 oct. -27 déc. 1992 [itinéraire: Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 21 janv. -14 mars 1993; Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Ind., États-Unis, 10 avril -27 juin 1993; Museum of Contemporary Art, San Diego, Calif., États-Unis, 13 août-23 oct. 1993; Center for the Fine Arts, Miami, Flor., États-Unis, 15 janv. -20 mars 1994]. — Catalogue. — (1).

- 1991 Bill Viola: Video Projects, Museum für Moderne Kunst, Francfort, Allemagne, 20-24 août 1991. Dépliant. (V).
 - Reasons for Knocking at an Empty House, North Dakota Museum of Art, Grand Forks, Dak. du N., États-Unis, 18 mars-21 avril 1991. (V), (I).
 - The Sleep of Reason, Dallas Museum of Art, Dallas, Tex., États-Unis, 14 nov. 1991-16 févr. 1992. Dépliant. (1).
- 1990 Bill Viola: He Weeps for You, La Box, Bourges, France, 26 oct.-!e" déc. 1990. Dépliant. (V), (I).

Bill Viola: Reasons for Knocking at an Empty House, Pyramid Arts Center, Rochester, N.Y., États-Unis, 1990.—(1).

Bill Viola: Room for St. John of the Cross, Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield, Mich., États-Unis, 1990. — (1).

Bill Viola: The Sleep of Reason, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Jouy-en-Josas, France, 1^{er} avril-20 mai 1990.
— Catalogue. — (V), (I).

1989 Bill Viola, Fukui Fine Arts Museum, Fukui, Japon, 29 juill.-20 août 1989. — Dans le cadre de l'événement 3rd Fukui International Video

Biennale: Expansion and Transformation. — Catalogue. — (1).

Bill Viola : The City of Man, Brockton Art Museum/Fuller Memorial, Brockton, Mass., États-Unis, 29 janv.-9 avril 1989. — Catalogue. — (1).

- Bill Viola: Sanctuary, Capp Street Project/AVT, San Francisco, Calif., États-Unis, 16 sept. 28 oct. 1989. (1).
- 1988 Bill Viola: Survey of a Decade, Contemporary Arts Museum, Houston, Tex., États-Unis, 13 févr.-17 avril 1988. — Catalogue. — (V), (I).

Bill Viola: Video Installation and Videotapes, Riverside Studios, Hammersmith, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 6 sept.-9 oct. 1988 [itinéraire (sous le titre Bill Viola): Douglas Hyde Gallery, Dublin, Irlande, 1er mars-1er avril 1989; Kunst Buffet, Badischer Bahnhof, Bâle, Suisse, 15 avril-4 mai 1989; Museo de Arte Contemporaneo de Sevilla, Séville, Espagne, 17 mai-7 juin 1989; Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbonne, Portugal, 14 juill.-6 août 1989]. — Dépliant. — (V), (1).

- 1987 Bill Viola: Installations and Videotapes, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis, 16 oct. 1987-3 janv. 1988 [itinéraire: The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.), 14 sept.-22 nov. 1989].

 Catalogue. (V), (I).
- 1986 Bill Viola: I Do Not Know What It Is I Am Like, Institute of Contemporary Art, Boston, Mass., États-Unis, 25 sept.-30 nov. 1986.

 Dans le cadre de la série d'expositions Currents. Dépliant. (V).
- 1985 Bill Viola, Moderna Museet, Stockholm, Suède, 27 avril-26 mai 1985. — (V), (1).

Bill Viola, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., États-Unis, 21 juin-29 sept. 1985. — Dans le cadre de l'exposition Summer 1985 [neuf expositions individuelles]. — Catalogue. — (V), (I).

Bill Viola, Institute of Contemporary Art, Boston, Mass., États-Unis, janv. 1985. — Dans le cadre de la série d'expositions *Transcendencies* — Dépliant. — (V).

"Heaven and Hell", Bill Viola: Video Installation Premiere, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., États-Unis, 11 avril-2 juin 1985. — (1).

Room for St. John of the Cross, Honolulu Academy of Arts, Honolulu, Hawaï, États-Unis, 27 déc. 1985-3 janv. 1986. — (1).

- 1983 Bill Viola, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France, 20 déc. 1983-29 janv. 1984. Catalogue. (V), (I).
 - Center for Media Art, American Center, Paris, France, 23–25 mars 1983. (V).
- 1982 Bill Viola, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis, 16-28 mars 1982. — Dépliant. — (V).
 - Bill Viola, Seibu Museum of Art, Studio 200, Tōkyō, Japon, 15 janv.-1^{er} févr. 1982. (V).
- 1981 *Bill Viola*, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), 11 déc. 1981-17 janv. 1982. (V).
 - Anthology Film Archives, New York, N.Y., États-Unis, 1981. (V).
- 1980 Bill Viola: Chott El-Djerid (A Portrait in Light and Heat), Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., États-Unis, 12 mars-13 avril 1980. — (V).
 - Bill Viola Selected Works, 1976-1980, Video Gallery Scan, Tōkyō, Japon, 3 oct. 1980. (V).
- 1979 Projects: Bill Viola, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis, 15 mars-24 avril 1979. (1).
 - Bill Viola: New Video Installation, Media Study/Buffalo, Buffalo, N.Y., États-Unis, 5-18 déc. 1979. (I), (V).

- 1977 Bill Viola, The Kitchen Center, New York, N.Y., États-Unis, 11-22 janv. 1977. (V), (1).
- 1975 Bill Viola: Videotapes, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., États-Unis, 6-30 nov. 1975. (V).
 Origins of Thought, Véhicule Art, Montréal (QC), nov. 1975. (I), (V).
 Rain Three Interlocking Systems, Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., États-Unis, déc. 1975. Catalogue. (V), (I).
 Anthology Film Archives, New York, N.Y., États-Unis, 1975.
- 1974 Bill Viola: Video and Sound Installations, The Kitchen Center, New York, N.Y., États-Unis, 19-23 févr. 1974.—(1). Bill Viola Videotapes, De Saisset Art Gallery & Museum, Santa Clara, Calif., États-Unis, 1974.—(V).
- 1973 New Video Work, Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., États-Unis, 1^{er}-21 déc. 1973. — (V), (I).

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1993 Chaos-Turbulence-Critical Points, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Danemark, 29 janv.-18 avril 1993. Catalogue. (1).

 Fire, Earth, Water, Air: The Four Elements, Deichtorhallen, Hambourg, Allemagne, 5 févr.-28 mars 1993. Catalogue. (1).
- 1992 Alternative Imaging: Dispossessed Installations, Florida State University Gallery and Museum, Tallahassee, Flor., 24 août-4 oct. 1992. Catalogue. (1).

Art at the Armory: Occupied Territory, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., États-Unis, 13 sept. 1992-23 janv. 1993.
— Catalogue.— (1).

Documenta IX, Cassel, Allemagne, 13 juin-20 sept. 1992. — Catalogue. — (1).

[Group Show], Donald Young Gallery, Seattle, Wash., États-Unis, 17 janv-8 avril 1992. — (1).

Inaugural Exhibition [Rivendell Collection], The Richard and Marieluise Black Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, N.Y., États-Unis, 3 avril 1992-.—(1).

Manifeste, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 18 juin-9 nov. 1992. — (1).

Pour la suite du Monde, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 26 mai-11 oct. 1992. — Catalogue. — (1).

21° Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal, Montréal (QC), 15-25 oct. 1992. — Catalogue. — (V).

David Ireland, Annette Messager, Bill Viola, Gallery Paule Anglim, San Francisco, Calif., États-Unis, 14 oct.-14 nov. 1992. — (V).

1991 Beyond Japan: A Photo Theater, Barbican Art Gallery, Londres,
Angleterre, Royaume-Uni, 11 juill. -22 sept. 1991. — Catalogue. — (V).

Individual Realities, Sezon Museum of Art, Tōkyō, Japon, 11 mai-10 juin 1991. — Catalogue. — (V).

Metropolis, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Allemagne, 20 avril-21 juill. 1991. — Catalogue. — (1).

Opening Exhibition, Museum für Moderne Kunst, Francfort, Allemagne, 6 juin 1991-. — (1).

The Pleasure Machine: Recent American Video, Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisc., États-Unis, 14 juin-18 août 1991. — Dépliant. — (1). Selections from the Permanent Collection 1975-1991,
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., États-Unis, 25 août-15 déc. 1991. — Dépliant. — (1).

Il Studio Internacional de Tecnologias de Imagem, SESC Pompéia, São Paulo, Brésil, 1et juin-6 août 1991. — (V).

4e Semaine internationale de vidéo, Maison des jeunes et de la culture, Centre Saint-Gervais, Genève, Suisse, 1991. — Catalogue. — (V).

1990 L'Amour de Berlin, Centre Culturel de Cavaillon, Cavaillon, France, 6 juill.-26 août 1990. — Catalogue. — (1).

Bienal de la Imagen en Movimiento '90, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espagne, 12-24 déc. 1990. — Catalogue. — (1).

Eye for I: Video Self-Portraits, organisée par le Independent Curators Incorporated, New York, N.Y., États-Unis [programmation circulant depuis le 4 mars 1990 aux États-Unis, au Canada, et en Europe; Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 25 oct.-22 nov. 1992]. — Catalogue. — (V).

Les Instants vidéo, Troisième Rencontre Internationale, Manosque, France, 1990. — Catalogue. — (V).

LIFE-SIZE: A Sense of the Real in Recent Art, The Israël Museum, Jérusalem, Israël, 4 sept.-19 déc. 1990. — Catalogue. — (1).

Passages de l'image, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 19 sept.-18 nov. 1990 [itinéraire : Fundació Caixa de Pensions, Barcelone, Espagne, 11 févr.-31 mars 1991 ; Wexner Center for the Visual Arts, Ohio State University, Columbus, Ohio, États-Unis, 12 juill.-27 oct. 1991 ; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., États-Unis, 6 févr.-12 avril 1992].

— Catalogue.— (1).

Das Regime der Bilder, Portikus et Institut für Neue Medien an der Städelschule, Francfort, Allemagne, 8 juin-8 juill. 1990. — (V).

Von der Natur in der Kunst, Wiener Festwochen, Vienne, Autriche, 3 mai-15 juill. 1990. — Catalogue. — (V).

1989 Continuum and the Moment, Main Art Gallery, California State
University, Fullerton, Calif., États-Unis, 1989. — Catalogue. — (V).

Einleuchten: Will, Vorstel und Simul in HH, Deichtorhallen, Hambourg, République fédérale d'Allemagne, 11 nov. 1989-18 févr. 1990. — Catalogue. — (1).

Eye of Nature 1, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.), 5 juin-10 juill. 1989. — Catalogue. — (1).

Image World: Art and Media Culture, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis, 8 nov.-18 févr. 1990. — Catalogue. — (1).

Ressource Kunst: Die Elemente neu gesehen, Künstlerhaus Bethanien; Akademie der Künste, Berlin, République fédérale d'Allemagne, 18 juin-30 juill. 1989 [itinéraire: Stadtgalerie, Saarbrücken, République fédérale d'Allemagne, 17 sept.-29 oct. 1989; Kunstraum München, Künstlerwerkstätten, Munich, République fédérale d'Allemagne, 25 nov. 1989-1^{er} janv. 1990; Mücsarnok, Budapest, Hongrie, 10 mai-17 juin 1990]. — Catalogue. — (V).

Video-Skulptur: Retrospektiv und Aktuell 1963-1989, Kölnischer Kunstverein, Cologne, République fédérale d'Allemagne, 18 mars-23 avril 1989 [itinéraire: 39. Berliner Festwochen, Kongreßhalle Berlin, Berlin, République fédérale d'Allemagne, 27 août-24 sept.; Kunsthaus Zürich, Zurich, Suisse, 13 oct.-12 nov. 1989]. — Catalogue. — (1).

1988 American Landscape Video: The Electronic Grove, The Carnegie
Museum of Art, Pittsburgh, Penns., États-Unis, 7 mai-10 juill. 1988
[itinéraire: San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco,
Calif., États-Unis, 17 janv.-19 févr. 1989; Newport Harbor Art
Museum, Newport Beach, Calif., États-Unis, 20 oct.-31 déc. 1989].
— Catalogue. — (1).

Carnegie International, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Penns., États-Unis, 5 nov. 1988-22 janv. 1989. — Catalogue. — (1).

Selections from the Permanent Collection, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, Calif., États-Unis, 7 oct. 1988-1^{er} janv. 1989. — (1).

Striking Distance, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., États-Unis, 22 mars-19 juin 1988 [itinéraire en Californie en 1988 : Triton Museum of Art, Santa Clara, 16 juill.-28 août (présentation partielle,photographies); Fresno Arts Center and Museum, Fresno, 17 sept.-30 oct.; University Art Gallery, Sonoma State University, Rohnert Park, 17 nov.-16 déc.]. — Dépliant. — (1).

...the thousand natural shocks that flesh is heir to..., Ikon Gallery, Birmingham, Angleterre, Royaume-Uni, 8 oct.-12 nov. 1988.

— Catalogue. — (V).

1987 The Arts for Television, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas, 4 sept.-18 oct. 1987; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., États-Unis, 6 oct.-15 nov. 1987 [programmation circulant en Europe et en Amérique du Nord, de 1987 à 1989; Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), 18 janv.-2 avril 1989]. — Catalogue. — (V).

Avant-Garde in the Eighties, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Calif., États-Unis, 23 avril-12 juill. 1987.
— Catalogue. — (V).

1a Biennal de Video Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, Barcelone, Espagne, 20 mai-3 juin 1987. — (1).

Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis, 31 mars-28 juin 1987. — Catalogue. — (V).

Documenta 7, Cassel, République fédérale d'Allemagne, 12 juin-20 sept. 1977. — Catalogue. — (V).

L'Époque, la mode, la morale, la passion : aspects de l'art d'aujourd'hui 1977-1987, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 21 mai-17 août 1987. — Catalogue. — (V).

Japan 87 Video Television Festival, Spiral Building, Tōkyō, Japon, 29 juill.-11 août 1987. — Catalogue. — (V).

Taormina Arte : Ritratti : Greenaway, Martinis, Pirri, Viola, Parco Duca di Cesaro, Taormina, Italie, 1987. — Catalogue. — (V).

Toyama Now '87 - New Art around the Pacific, Toyayma Museum of Modern Art, Toyama, Japon, 1987. — Catalogue. — (V).

Videokunst, Schleswig-Holsteinischer Kunstverein und Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität, Kiel, République fédérale d'Allemagne, 1987. — (V).

1986 II Festival Nacional Video, Círculo Bellas Artes, Madrid, Espagne, 17-22 déc. 1986. — Catalogue. — (V). — Exposition : 16 déc. 1986-7 janv. 1987. — (1).

New York City Video, Artspace, Visual Arts Center, Sydney, Australie, 30 juill.-16 août 1986. — Catalogue. — (V).

Où va la vidéo ?, La Chartreuse, Villeneuve-lès-Avignon, France, 11 juill.-6 août 1986. — Catalogue. — (V), (I).

Resolution: A Critique of Video Art, LACE - Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles, Calif., États-Unis, 18 avril-10 mai 1986. — Catalogue. — (V).

Utah Arts Festival '86, Utah Media Center, Salt Lake City, Utah, États-Unis, 25-29 juin 1986.—(1).

XLII Biennale di Venezia ("Technology and Informatics"), Corderie dell'Arsenale, Venise, Italie, 29 juin-28 sept. 1986. — Catalogue. — (1).

1985 Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis, 13 mars-9 juin 1985. — Catalogue. — (1).

Currents, Institute of Contemporary Art, Boston, Mass., États-Unis, 16 janv.-24 mars 1985. — Catalogue. — (1).

ière Semaine internationale de vidéo, Maison des jeunes et de la culture, Centre Saint-Gervais, Genève, Suisse, 1985. — Catalogue. — (V).

1984. California Video: 1984, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif. États-Unis, 25 mars-13 mai 1984. — (V).

From TV to Video e dal video alla TV, L'Immagine Elettronica, Palazzo dei Congressi, Bologne, Italie, 27-29 févr. 1984. — Catalogue. — (V).

Het Lumineuze Beeld = The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas, 14 sept. -28 oct. 1984. — Catalogue. — (I).

Recent Acquisitions, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis, 17 mai-3 sept. 1984. — (V).

Video : A Retrospective : 1974-1984, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., États-Unis, 9 sept.-4 nov. 1984 et 25 nov. 1984-20 janv. 1985. — Catalogue. (V).

Video Art: LBMA Retrospective Selections, American Film Institute, Los Angeles, Calif., États-Unis, 13-15 juill. 1984 [organisée par le Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., États-Unis, ; présentée au National Video Festival: Olympic Screenings].—(V).

13e Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal, Montréal (QC), 18-28 oct. 1984. — Catalogue. — (V).

1983 Art vidéo : rétrospective et perspectives, Palais des Beaux-Arts de Charleroi, Charleroi, Belgique, 5 févr.-27 mars 1983. — Catalogue. — (V).

Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis, 24 mars-29 mai 1983. — Catalogue. — (V).

International Ars 83, Ateneumin Taidemuseo, Helsinki, Finlande, 14 oct.-11 déc. 1983. — Catalogue. — (V).

Noel Harding, Bill Viola: Two Video Installations, Video Culture/Canada International Video Festival, The Art Gallery at Harbourfront, Toronto (Ont.), 21 oct.-6 nov. 1983. — Dépliant. — (1).

The Second Link: Viewpoints on Video in the Eighties, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, Banff (Alb.), 8-21 juill. 1983 [itinéraire: The Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis, 18 août-27 sept.1983; Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas, 9 sept.-16 oct. 1983; A Space, Toronto (Ont.), 1-29 oct. 1983; Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., États-Unis, 20 nov. 1983-15 janv. 1984; Institute of Contemporary Arts, Londres, Angleterre, Royaume-Uni, 16 déc. 1983-15 janv. 1984]. — Catalogue. — (V).

United States. Film and Video Festival, Park City, Utah, États-Unis, 1983. — Catalogue. — (V).

Video as Attitude, Museum of Fine Arts, Santa Fe, N.-M., États-Unis, 13 mai-26 juin 1983. — Dépliant. — (1).

Il Festival de Video, XXXI Festival de Cine de San Sebastián, Saint-Sébastien, Espagne, 19-24 sept. 1983. — Catalogue. — (V). 1982 Dreams and Nightmares, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., États-Unis, 12 sept.-31 oct. 1982 [itinéraire : Institute of Contemporary Art, Boston, Mass., États-Unis, 5 oct.-7 nov. 1982]. — (V).

Eighth Annual Ithaca Video Festival, Ithaca, N.Y., États-Unis, 1982 [programme présenté au Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., États-Unis, 21 nov. 1982-2 janv. 1983]. — (V).

National Video Festival, American Film Institute, Los Angeles, Calif., États-Unis, 1982; Washington, D. C., États-Unis, 24-27 juin 1982. — Catalogue. — (1).

Recent Video Archive Acquisitions, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis, 13 avril-11 mai 1982. — (V).

United States. Film and Video Festival, Park City, Utah, États-Unis, 1982. — Catalogue. — (V).

'60 '80 : Attitudes/Concepts/Images, Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas, 9 mai-11 juill. 1982. — Catalogue. — (V).

The 4th Biennale of Sydney: Vision in Disbelief, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australie, 7 avril-23 mai 1982.

— Catalogue.—(V).

- 1981 Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis, 4 févr.-12 avril 1981. Catalogue. (V).
 - International Video Art Festival, Theme Pavillion, Portopia '81, Kobé, Japon, 20 mars-15 sept. 1981. (V).
- 1980 Für Augen und Ohren: Von der Spieluhr zum akustischen
 Environment, Akademie der Kunste, Berlin, République fédérale
 d'Allemagne, 20 janv.-2 mars 1980. Catalogue. (Performance
 musicale avec le groupe de David Tudor).

Projects: Video XXXIII, The Museum of Modern Art, New York, 13 mars-20 avril 1980. — (V).

Sixth Ithaca Video Festival, Ithaca, N.Y., États-Unis, 1980 [programme présenté au Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., États-Unis, 30 nov. 1980-11 janv. 1981]. — (V).

Video from Tokyo, Fukui, New York, Seattle, Los Angeles, organisée par le Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis, Studio 200, Seibu, Tōkyō, Japon, 1980. — Catalogue. — (V).

1979 Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis, 1979. — Catalogue. — (V).

Dry Pool Soundings: Pieces for an Empty Swimming Pool, Media Study/Buffalo, Buffalo, N.Y., États-Unis, 7 mai 1979. — (performance).

Everson Video Review, Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., États-Unis, 1979 [exposition itinérante]. — Dépliant. — (V).

1978 Artist's Video, Biddick Farm Arts Centre, Washington, Angleterre, Royaume-Uni, 23 oct.-4 nov. 1978. — Catalogue. — (V).

International Open Encounter on Video, Tōkyō, Japon, 1978. — (Performance).

1978 Summer Video Archives, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., États-Unis, 25 juin-17 sept. 1978. — (V).

Video Art 78, Herbert Art Gallery and Museum, Jordan Well, Coventry, Angleterre, Royaume-Uni, 6-21 mai 1978. — (V).

Video Art: Made for TV?, The Kitchen, New York, N.Y., États-Unis, 30 sept.-21 oct. 1978 [itinéraire: Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., États-Unis, 3 nov. 1978-3 mars 1979]. — (V).

Videthos: Cross-Cultural Video by Artists, American Anthropological Association, Los Angeles, Calif., États-Unis, nov. 1978 [Itinéraire : Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., États-Unis, 4 févr.-11 mars 1979]. — Catalogue. — (V).

ioe Biennale de Paris à Strasbourg, Musée d'art moderne de Strasbourg, France, 3 mars-30 avril 1978. — Catalogue. — (V).

1977 Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis, 1977. — (V).

Documenta 6, Museum Friedericianum, Cassel, République fédérale d'Allemagne, 24 juin-2 oct. 1977. — Catalogue. — (V), (I).

Projects: Video XIII, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis, I^{er} août-16 oct. 1977. — (V).

Video Spectrum, La Trobe University Union Gallery, Melbourne, Australie, 12-16 sept. 1977. — (V).

100 Biennale de Paris, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France, 1977. — Catalogue. — (V).

1976 Beyond the Artist's Hand: Explorations of Change, Art Gallery, California State University, Long Beach, Calif., États-Unis, 13 sept.-10 oct. 1976. — Catalogue. — (1).

Composers Inside Electronics, Festival d'automne à Paris, Musée Galliera, Paris, France, 20-26 oct. 1976. — Dépliant. — (Performance).

Video Art - An Overview, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., États-Unis, 23 mars-18 avril 1976. — (V).

1975 Americans in Florence : Europeans in Florence, Long Beach Museum of Art, Long Beach, Calif., États-Unis, 12 janv.-16 févr. 1975. — Catalogue. — (V).

Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis, 1975. — Catalogue. — (V).

Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France, 1975. — Catalogue. — (V).

Camel Award Exhibition - Art Video, La Rotonda di Via Besana, Milan, Italie, 5-18 mars 1975.

Per Conoscènza, Zona, Florence, Italie, juin 1975. - (1).

Video Art, Institute of Contemporary Art, Philadelphie, Penn., États-Unis, 17 janv.-28 févr. 1975 [itinéraire aux États-Unis en 1975 : The Contemporary Art Center, Cincinnati, Ohio, 22 mars-30 mai; Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill, 28 juin-31 août; Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn., 17 sept.-2 nov.].

Video Art USA, São Paulo Biennal, São Paulo, Brésil, 1975. - (V).

Videotapes from Art/Tapes/22, The Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis, 1975.

1974 Art Now: A Celebration of the American Arts, John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Washington, D.C., États-Unis, 1974 — Catalogue. — (V).

Impact Art Video Art, Musée des Arts Décoratifs, Lausanne, Suisse, 8-15 oct. 1974. — (1).

Projekt '74, Wallraf-Richartz-Museum, Kunsthalle Köln, Kölnischer Kunstverein, Cologne, République fédérale d'Allemagne, juin 1974. — Catalogue. — (V).

- 1973 Circuits, Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield Hills, Mich., États-Unis, 1973 [itinéraire aux États-Unis: Everson Museum, Syracuse, N.Y.; Los Angeles County Museum, Los Angeles, Calif.; Museum of Fine Arts, Boston, Mass.; Henry Gallery, Seattle, Wash.]. — (V).
- 1972 St. Jude Invitational Exhibition, De Saisset Art Gallery and Museum, Santa Clara, Calif., États-Unis, 1972. (V).

BIBLIOGRAPHIE

Écrits de l'artiste

- "Le corps endormi". Pour la suite du monde : cahier propos et projets. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1992.
 P. 56-57. Version anglaise «The body asleep», p. 80-81
 - «Perception, technology, imagination, and the landscape».
 Enclitic. Vol. II, n° 3 (July 1992). P. 57-60. Originalement publié lors d'un colloque au Tokyo Spiral Festival, août 1989
 - «Lavorare con il tempo e con l'esperienza». Vedute tra film video televisione [Catalogue du festival Taormina Arte 1992]. Sous la direction de Valentina Valentini. Palermo : Sellerio, 1992. Transcription remaniée et traduite en italien d'une allocution publique au Museum of Modern Art, New York, 14 févr. 1992
- «The sound of one line scanning». Sound by artists.
 Sous la direction de Dan Lander et de Micah Lexier. Toronto:
 Art Metropole; Banff: Walter Phillips Gallery, 1990. P. 39-54.
 Repris en français dans Chimères, nº 11, printemps 1991, p. 98-120.
 Précédemment publié partiellement dans 1986 National Video Festival, Los Angeles: American Film Institute, 1986, p. 40-44
 - «Video black: the mortality of the image». Illuminating video: an essential guide to video art. Sous la direction de Doug Hall et de Sally Jo Fifer. New York: Aperture; San Francisco: Bay Area Video Coalition, 1990. P. 476-486, 520
- 485 "Bill Viola: statements by the artist". Summer 1985. Sous la direction de Julia Brown. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1985. Repris en espagnol sous le titre "Pasajes y tiempo" dans Telos-Cuadernos de Comunicación, Technología i Sociedad, nº 9 (1987), p. 135-138 nº
 - «An aid to the appreciation of video art». I^{ère} Semaine internationale de vidéo. Sous la direction de Alan McCluskey. Genève: Centre Saint-Gervais, Maison des jeunes et de la culture, 1985. P. 14-19
- "History, 10 years, and the dreamtime". Video: a retrospective,
 1974-1984. Sous la direction de Kathy Rae Huffman.
 Long Beach: Long Beach Museum of Art, 1984. P. 18-23
- 1983 «Some recommendations on establishing standards for the exhibition and distribution of video works». — The media arts in transition. — Minneapolis: Walker Art Center, 1983. — P. 50-57
- 1982 «Sight unseen: enlightened squirrels and fatal experiments».
 Video 8o. N° 4 (Spring/Summer 1982). P. 31-33. Repris en français dans Bill Viola, Paris: ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, p. 15-20
 - «[Note de présentation]». Bill Viola [program notes]. — New York : Whitney Museum of American Art, 1982. — N. p.
 - «Video as art». Video Systems. Vol. 8, nº 7 (July 1982). P. 26-35
 - «Will there be condominiums in data space ?». Video 8o. N° 5 (Fall 1982). P. 36-41. Repris sous le titre «Y aura-t-il copropriété dans l'espace de données ?» dans : *Communications*, n° 48, 1988, p. 61-74, numéro thématique sur la vidéo sous la direction de Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet
- 1981 "The porcupine and the car". Image Forum [Tökyö].
 Vol. 2, n° 3 (Jan. 1981). P. 46-55
- "The European scene and other observations". Video art.
 Sous la direction d'Ira Schneider et de Beryl Korot. New York:
 Harcourt Brace Jovanovich, 1976. P. 268-278

- «Amazing colossal man video piece». Video art. Sous la direction d'Ira Schneider et de Beryl Korot. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1976. P. 136-137
- 1974 "[A Series]". Americans in Florence/Europeans in Florence: videotapes produced by Art/Tapes/22. — Firenze: Centro Di, 1974

Notices descriptives par l'artiste Par ordre chronologique de production

- 1973 «Information». Bill Viola: installations and videotapes.
 New York: The Museum of Modern Art, 1987. P. 24
- «Il Vapore». Bill Viola: installations and videotapes.
 New York: The Museum of Modern Art, 1987. P. 26. Repris en français dans Bill Viola: the sleep of reason, Jouy-en-Josas: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1990, n. p.
- «He weeps for you». Documenta 6 : Vol. 2 : Fotografie, Film,
 Video. Kassel : Documenta, 1977. P. 322. Aussi en allemand :
 «Er weint für dich». Repris dans Bill Viola : installations and videotapes, New York : The Museum of Modern Art, 1987, p. 29.
 Repris en anglais et en japonais dans The 3rd Fukui International Video Biennale, Fukui : FIVB, 1989, p. 22. Repris en français dans Bill Viola : "he weeps for you", Bourges : La Box, 1990, n. p.
 - «[Olfaction]». Beyond the artist's hand: explorations of change. — Long Beach: Art Gallery, California State University, 1976. — P. 24-25
- 1977 "The tree of life". Bill Viola: installations and videotapes.
 New York: The Museum of Modern Art, 1987. P. 35
- "Chott el-Djerid (A portrait in light and heat)". Bill Viola.
 Paris: ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983.
 P. 29. Aussi en anglais. Repris dans Summer 1985,
 Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1985. Repris dans Bill Viola: installations and videotapes, New York: The Museum of Modern Art, 1987, p. 37
 - «The reflecting pool». Bill Viola. Paris : ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983. — P. 31. — Aussi en anglais
- "Hatsu Yume (First dream)". Bill Viola. Paris: ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983. P. 33. Aussi en anglais. Repris partiellement dans Summer 1985, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1985
- 1982 «Reasons for knocking at an empty house [vidéo]». National Video Festival. — Los Angeles; Washington, D. C.: American Film Institute, 1982. — Repris dans Bill Viola: installations and videotapes, New York: The Museum of Modern Art, 1987, p. 46
- 1983 «An instrument of simple sensation». Bill Viola. Paris:
 ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983. P. 23.
 Aussi en anglais
 - «Anthem». Bill Viola. Paris: ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983. P. 37. Repris dans Summer 1985, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1985. Repris dans Bill Viola: installations and videotapes, New York: The Museum of Modern Art, 1987, p. 52. Repris en allemand dans Documenta 8, Kassel, 1987, p. 322. Repris dans Bill Viola: the sleep of reason, Jouy-en-Josas: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1990, n. p.
 - «Reasons for knocking at an empty house [installation]».

 Summer 1985. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1985.

 Repris dans *Bill Viola: installations and videotapes*, New York:
 The Museum of Modern Art, 1987, p. 45

«Room for St John of the Cross». — Bill Viola. — Paris:
ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983. — P. 24-25.
— Aussi en anglais. — Repris dans Bill Viola: installations and videotapes, New York: The Museum of Modern Art, 1987, p. 45.
— Repris en anglais et en japonais dans The 3rd Fukui International Video Biennale, Fukui: FIVB, 1989, p. 24

«Science of the hearth». — Bill Viola: installations and videotapes. — New York: The Museum of Modern Art, 1987. — P. 49. — Repris en anglais et en allemand dans Einleuchten: Will, Vorstel & Simul in HH, Hamburg: Deichtorhallen, 1989, p. 221. — Repris en anglais et en japonais dans The 3rd Fukui International Video Biennale, Fukui: FIVB, 1989, p. 26

- 1985 «Heaven and hell». Bill Viola : installations and videotapes. — New York : The Museum of Modern Art, 1987. — P. 57
 - «The theater of memory». Bill Viola : installations and videotapes. New York : The Museum of Modern Art, 1987. P. 55
- «I do not know what it is I am like [notes pour vidéodisque laser]».
 Los Angeles: Voyager Press; Boston: The Contemporary Art
 Television Fund, 1986. Repris partiellement dans Bill Viola:
 installations and videotapes, New York: The Museum of Modern
 Art, 1987, p. 59. Repris en japonais dans Toyama Now '87 New
 Art from Around the Pacific, Toyama: Toyama Museum of Modern
 Art, 1987. Repris en français dans Genlock, n° 7 (déc. 1987)
- 1987 «Passage». The 3rd Fukui International Video Biennale. — Fukui : FIVB, 1989. — P. 28. — Aussi en japonais
- 1988 «The sleep of reason». Bill Viola : The sleep of reason. Jouyen-Josas : Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1990. — N. p.
- 1989 «The city of man». The 3rd Fukui International Video Biennale. — Fukui : FIVB, 1989. — P. 30. — Aussi en japonais
- 1992 «The arc of ascent». Documenta IX. Vol. 3. Kassel : Documenta, 1992. P. 577, 615. Aussi en allemand

Textes dans catalogues et dépliants d'expositions

- 1992 Nill, Annegreth T. «[The sleep of reason]».
 Dallas: Dallas Museum of Art, 1992. N. p.
- 1991 Augaitis, Daina. «Seeing nature : and the works of Bill Viola and Laurie Walker». Eye of nature. Banff : Walter Phillips Gallery, 1991. P. 1-12

Daniels, Dieter. — «Bill Viola». — Metropolis. — New York : Rizzoli, 1991. — P. 315. — Version allemande : Stuttgart : Cantz, 1991

Holborn, Mark. — Beyond Japan: a photo theatre. — London: Jonathan Cape, 1991. — [P. 194-197, 206-207]

Holborn, Mark. — Beyond Japan: a photo theatre [dépliant d'exposition]. — London: Barbican Art Gallery, 1991. — N. p.

Lauter, Rolf. — «Bill Viola: The stopping mind (1991)».

— Bill Viola: video projects. — Frankfurt: Museum für Moderne Kunst, 1991. — N. p. — Aussi en allemand

Nill, Annegreth T. — "The sleep of reason": a video installation by Bill Viola». — [Feuillet d'exposition]. — Dallas: Dallas Museum of Fine Art, 1991

Sobel, Dean. — «[Texte de présentation] [dépliant d'exposition]». — The pleasure machine : recent American video. — Milwaukee : Milwaukee Art Museum, 1991. — N. p.

1990 Bellour, Raymond. — «La double hélice». — Passages de l'image. — Sous la direction de Raymond Bellour, Catherine David et Christine Van Assche. — Paris : Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1990. — P. 37-56 [44, 51, 53, 56]

Chevrier, Jean-François ; David, Catherine. — «Actualité de l'image». — Passages de l'image. — Sous la direction de Raymond Bellour, Catherine David et Christine Van Assche. — Paris : Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1990. — P. 17-36 [28]

Duguet, Anne-Marie. — «Bill Viola: passage, 1987». — Passages de l'image. — Sous la direction de Raymond Bellour, Catherine David et Christine Van Assche. — Paris: Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1990. — P. 180–181

Foresta, Don. — «Bill Viola». — Bill Viola: "he weeps for you". — Bourges: La Box, École Nationale des Beaux-Arts, 1990. — N. p.

Loisy, Jean de. — «[Bill Viola]». — Bill Viola: The sleep of reason. — Jouy-en-Josas: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1990. — N. p.

Van Assche, Christine. — «De l'apport du vidéographique». — Passages de l'image. — Sous la direction de Raymond Bellour, Catherine David et Christine Van Assche. — París : Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1990. — P. 71-76

1989 Bellour, Raymond. — «Eye for I: video self-portrait». — Eye for I: video self-portrait. — New York: Independent Curators
Incorporated, 1989. — P. 7-20 [12, 18-19]. — Version française dans
Eye for I: video self-portrait, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 1992, p. 3-12 [6, 11-12]

Decker, Edith. — «Bill Viola». — Video-Skulptur : Retrospektiv und Aktuell 1963-1989. — Sous la direction de Edith Decker et Wulf Herzogenrath. — Köln : DuMont, 1989. — P. 294-297

Herzogenrath, Wulf. — «Die Closed-Circuit-Installationen oder: Die eigenen Erfahrungen mit dem Doppelgänger». — Video-Skulptur: Retrospektiv und Aktuell 1963-1989. — Sous la direction de Edith Decker et Wulf Herzogenrath. — Köln: DuMont, 1989. — P. 38-49 [46-47, 49]

Malsch, Friedemann. — «Das Verschwinden des Künstlers? Überlegungen zum Verhältnis von Performance und Videoinstallation». — Video-Skulptur: Retrospektiv und Aktuell 1963-1989. — Sous la direction de Edith Decker et Wulf Herzogenrath. — Köln: DuMont, 1989. — P. 24-34 [27, 29, 34]

Mayes, Catherine S. — «Meditations on "the city of man"».

— Bill Viola: the city of man. — Brockton: Brockton Art

Museum/Fuller Memorial, 1989. — N. p.

1988 Boyle, Deirdre. — «Bill Viola's phenomenology of the soul».
 — Bill Viola: survey of a decade. — Sous la direction de Marilyn
 Zeitlin. — Houston: Contemporary Arts Museum, 1988. — P. 9-13

Crichton, Fenella. — «[Introduction]». — ...the thousand natural shocks that flesh is heir to... — Birmingham : Ikon Gallery, 1988. — N. p.

Hanhardt, John G. — «The discourse of landscape video art: from Fluxus to post-modernism». — American landscape video: the electronic grove. — Sous la direction de William D. Judson. — Pittsburgh: The Carnegie Museum of Art, 1988. — P. 61-71 [65, 68, 70-71]

Hilty, Greg ; Macfarlane, Kate. — «A thoughtful gaze : the video of Bill Viola». — A thoughtful gaze : the video of Bill Viola. — London : Riverside Studios, 1988. — N. p.

Judson, William D. — «Confluence: landscape in a contemporary idiom». — American landscape video: the electronic grove. — Sous la direction de William D. Judson. — Pittsburgh: The Carnegie Museum of Art, 1988. — P. 23-27 [23-24, 26]

Judson, William D. — «Curator's statement». — American landscape video: the electronic grove. — Sous la direction de William D. Judson. — Pittsburgh: The Carnegie Museum of Art, 1988. — P. III

Robinson, Joan Seeman. — «A sybilline chant». — Bill Viola : survey of a decade. — Sous la direction de Marilyn Zeitlin. — Houston : Contemporary Arts Museum, 1988. — P. 47-48

Ross, David A. — «Postmodern station break: a provisional (historic) overview of video installation». — American landscape video: the electronic grove. — Sous la direction de William D. Judson. — Pittsburgh: The Carnegie Museum of Art, 1988. — P. 47-60 [56, 58-60]

Welsh, Jeremy. — «Introduction». — A thoughtful gaze: the video of Bill Viola. — London: Riverside Studios, 1988. — N. p.

Zeitlin, Marilyn. — «Light in la noche oscura». — Bill Viola: survey of a decade. — Sous la direction de Marilyn Zeitlin. — Houston: Contemporary Arts Museum, 1988. — P. 14-17

1987 Clark, Vicky A. — On the meaning of art at the end of the century».
— Carnegie International. — Pittsburgh: The Carnegie Museum of Art, 1987. — P. 8-15 [10-11]

Dubois, Philippe. — «La passion, la douleur et la grâce : note sur le cinéma et la vidéo dans la dernière décennie (1977-1987)».

— L'époque, la mode, la morale, la passion : aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987. — Sous la direction de Bernard Blistène, Catherine David et Alfred Pacquement. — Paris : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1987. — p. 74-87 [83]

Fagone, Vittorio. — «Archeologia de video in Italia : Vincenzo Agnetti e Gianni Colombo». — Video d'Autore [Taormina Arte 1987]. — Roma : De Luca, 1987. — Repris dans *L'immagine video : arti* visuali e nuovi media elettronici, Milano : Feltrinelli, 1990, p. 164-167

Hanhardt, John G. — «Introduction to film and video».
— 1987 Biennial Exhibition. — New York: Whitney Museum of American Art, 1987. — P. 147-152 [150]

Hanhardt, John G. — «Cartografando il visible : l'arte di Bill Viola». — Ritratti : Greenaway, Martinis, Pirri, Viola. — Sous la direction de Valentina Valentini. — [Taormina : Taormina Arte], 1987

Hoberman, J[im]. — «The reflecting pool: Bill Viola and the visionary company». — Bill Viola: installations and videotapes. — Sous la direction de Barbara London. — New York: The Museum of Modern Art, 1987. — P. 63-72

Kuspit, Donald. — «Bill Viola: deconstructing presence».

— Bill Viola: installations and videotapes. — Sous la direction de Barbara London. — New York: The Museum of Modern Art, 1987.

— P. 73-80. — Repris dans Donald B. Kuspit, The new subjectivism: art in the 1980s, Ann Arbor; London: UMI Research Press, 1988. p. 251-260

London, Barbara. — «Bill Viola». — Carnegie International. — Pittsburgh: The Carnegie Museum of Art, 1987. — P. 146-147

London, Barbara. — «Bill Viola: the poetics of light and time». — Bill Viola: installations and videotapes. — Sous la direction de Barbara London. — New York: The Museum of Modern Art, 1987. — P. 9-22

Mignot, Dorine. — «The image». — The arts for television. — Sous la direction de Kathy Rae Huffman et Dorine Mignot. — Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Amsterdam: Stedelijk Museum, 1987. — P. 18–28 [19–20, 28]

1986 Fargier, Jean-Paul. — «Conte d'effets : l'espace retrouvé».
 — Où va la vidéo ?. — Sous la direction de Jean-Paul Fargier.
 — Paris : Cahiers du cinéma, 1986. — P. 74-75

Taubin, Amy. — «For Nam June: notes on an oversight».
— Resolution: a critique of video Art. — Sous la direction de Patti Podesta. — Los Angeles: LACE-Los Angeles Contemporary Exhibitions, 1986. — P. 99-104 [102-103]

1984 Beeren, Wim. — «Video and the visual arts». — Het lumineuze beeld = The luminous image. — Sous la direction de Dorine Mignot. — Amsterdam : Stedelijk Museum, 1984. — P. 24-33 [29, 31]. — Aussi en néerlandais

Duguet, Anne-Marie. — « Bill Viola : room for St. John of the Cross».

— Het lumineuze beeld = The luminous image. — Sous la direction de Dorine Mignot. — Amsterdam : Stedelijk Museum, 1984.

— P. 168-171 — Aussi en néerlandais

Hanhardt, John G. — «Video art: expanded forms, notes toward a history». — Het lumineuze beeld = The luminous image. — Sous la direction de Dorine Mignot. — Amsterdam: Stedelijk Museum, 1984. — P. 54-65 [61]. — Aussi en néerlandais

1983 Duguet, Anne-Marie. — «[Sans titre]». — Bill Viola. — Paris : ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983. — P. 5-6. — Aussi en anglais

Huffman, Kathy. — «Video-art: a personal medium». — The second link: viewpoints on video in the eighties. — Banff: Walter Phillips Gallery, The Banff Centre, 1983. — P. 30-32. — Repris en partie en français dans Bill Viola, Paris: ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, p. 35. — Repris et augmenté dans Bill Viola: survey of a decade, Houston: Contemporary Arts Museum, 1988, p. 45

Youngblood, Gene. — «A medium matures: video and the cinematic enterprise». — The second link: viewpoints on video in the eighties. — Banff: Walter Phillips Gallery, 1983. — P. 9-13 [11-13]

1982 Hanhardt, John G. — «[Notes de présentation]». — Bill Viola. — New York : The Whitney Museum of American Art, 1982. — N. p. — Repris et traduit dans *Bill Viola*, Paris : ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, p. 27

1978 Connor, Russel. — «[Vidéo]». — 10° biennale de Paris à Strasbourg. — Strasbourg : Musée d'Art Moderne, 1978. — P. 59-63 [61]. — Aussi en anglais

Textes dans livres et notices d'accompagnement de vidéogrammes

1992 Emmerling, Leonhard ; Kaeppele, Susanne. — Bill Viola : videos 1976-1991. — Mannheim : Cinema Quadrat e. V., 1992

Nash, Michael. — «Bill Viola: "The passing" [notes pour vidéodisque laser]». — Los Angeles: Voyager Company, 1992. — Repris en italien dans *Vedute tra film video televisione* [Catalogue du festival Taormina Arte 1992], sous la direction de Valentina Valentini, Palermo: Sellerio, 1992

1990 Bellour, Raymond. — «Video writing». — Illuminating video :
an essential guide to video art. — Sous la direction de Doug Hall et
de Sally Jo Fifer. — New York : Aperture ; San Francisco : Bay Area
Video Coalition, 1990. — P. 420-443, 520 [428-431]

Morse, Margaret. — «Video installation art: the body, the image, and the space-in-between». — Illuminating video: an essential guide to video art. — Sous la direction de Doug Hall et de Sally Jo Fifer. — New York: Aperture; San Francisco: Bay Area Video Coalition, 1990. — P. 152-167, 505-507 [161-162]

- 1989 Lovejoy, Margot. Postmodern currents: art and artists in the age of electronic media. — Ann Arbor; London: U.M.I. Research Press, 1989. — [P. 26, 151]
- 1986 Bellour, Raymond. «L'utopie vidéo : être ou ne pas être d'avant-garde». Où va la vidéo ?. Sous la direction de Jean-Paul Fargier. Paris : Cahiers du cinéma, 1986. P. 90-95 [92-93]. Repris dans Raymond Bellour, *L'Entre-images : photo : cinéma : vidéo*, Paris : La Différence, 1990, p. 52-65 [60-63]

Bloch, Dany. — «La vidéo en France». — Vidéo. — Sous la direction de René Payant. — Montréal : Artextes, 1986. — P. 66-77 [73]. — Aussi en anglais

Boyle, Deirdre. — «Hatsu Yume (First dream)». — Video classics: a guide to video art and documentary tapes. — Phoenix: Oryx Press, 1986. — P. 25-26. — Repris dans *Bill Viola: survey of a decade*, Sous la direction de Marilyn Zeitlin, Houston: Contemporary Arts Museum, 1988, p. 39-42

Boyle, Deirdre. — «Chott el-Djerid (A portrait in light and heat)». — Video classics : a guide to video art and documentary tapes. — Phoenix : Oryx Press, 1986. — P. 58-60

Duguet, Anne-Marie. — «Quelles méthodologies pour un "nouvel" objet?». — Vidéo. — Sous la direction de René Payant. — Montréal : Artextes, 1986. — P. 173-177 [175-177]

Hanhardt, John G. — «Introduction». — Video culture : a critical investigation. — Sous la direction de John G. Hanhardt. — Rochester : Visual Studies Workshop Press, 1986. — P. 9-23 [21]

Mignot, Dorine. — «Bill Viola's room for St. John of the Cross». — Vidéo. — Sous la direction de René Payant. — Montréal : Artextes, 1986. — P. 252-254. — Aussi en français

Millard, Guy. — «Les conditions d'accès à la vidéo : ou comment décrire un art inaccessible?». — Vidéo. — Sous la direction de René Payant. — Montréal : Artextes, 1986. — P. 232-237 [236]

Sturken, Marita. — «La vidéo aux États-Unis : quelques notes sur l'évolution d'un mode d'expression». — Vidéo. — Sous la direction de René Payant. — Montréal : Artextes, 1986. — P. 55-65 [61, 63]. — Aussi en anglais

Youngblood, Gene. — «Metaphysical structuralism: the videotapes of Bill Viola [notes pour vidéodisque laser]». — Bill Viola: selected works [vidéodisque laser]. — Los Angeles: Voyager Press, 1986. — Repris partiellement dans Bill Viola: survey of a decade, sous la direction de Marilyn Zeitlin, Houston: Contemporary Arts Museum, 1988, p. 22-33. — Repris dans Millenium Film Journal, 10°5 20/21 (Fall/Winter 1988/1989), p. 80-114

- 1983 «Bill Viola». Kunst und video: internationale Entwicklung und Künstler. — Sous la direction de Bettina Gruber et de Maria Vedder. — Köln: DuMont Buchverlag, 1983. — P. 204-207
- Bellour, Raymond. «Les bords de la fiction». Actes du colloques vidéo, fiction, et C°. Montbéliard : C. A. C. de Montbéliard, 1982. Repris dans Video by artists 2, sous la direction de Elke Town, Toronto : Art Metropole, 1986, p. 49-57 [49-50, 57], en anglais et en français. Repris dans Raymond Bellour, L'Entre-images : photo : cinéma : vidéo, Paris : La Différence, 1990, p. 150-159 [151-152, 159]
- 1981 Belloir, Dominique. Vidéo art explorations. Paris: Éditions de l'étoile, 1981. — P. 12, 85. — Numéro hors série des Cahiers du cinéma

Articles de périodiques

1992 «"Nantes Triptych": une œuvre vidéo de Bill Viola à l'Oratoire».
— Ouest-France. — (7 juill. 1992)

Amouroux, Éric. — «Pour la suite du monde». — Galeries Magazine. — N° 51 (oct./nov. 1992). — P. 154. — Aussi en anglais

Ante, Spencer E. — «Poetics for the space-time continuum». — Reflex [Seattle]. — (July/Aug. 1992). — P. 18

Barcott, Bruce. — «This is not television». — Seattle Weekly. — (May 13, 1992). — P. 40–41

Bogardi, Georges. — «Pour la suite du monde : Musée d'art contemporain de Montréal». — Canadian Art. — (Fall 1992). — P. 94-96

Breerette, Geneviève. — «Kassel pêle-mêle : la IXº Documenta, plus belge qu'allemande, expose cent quatre-vingts artistes». — Le Monde. — (19 juin 1992). — P. 12

Cron, Marie-Michèle. — «Des paroles assoupies au creux des murs : Pour la suite du monde : Musée d'art contemporain de Montréal». — Le Devoir. — (21 juin 1992). — P. C-9

Ditlea, Steve. — «Video nouveau». — Video Magazine. — Vol. 16, nº 1 (Apr. 1992). — P. 34-37, 62

Fargier, Jean-Paul. — «L'accélérateur de certitudes». — Art Press. — N° 172 (sept. 1992). — P. 64

Gauville, Hervé ; Lebovici, Élisabeth. — «L'incontinence de l'art». — Libération. — (17 juin 1992). — P. 38-39

Haynes, D. J. — «Ultimate question». — Artweek [Oakland]. — Vol. 23 (May 21, 1992). — P. 5

Mousseau, Michèle-Andrée. — «À la vie, à la mort». — Télérama [Paris]. — N° 2222 (12 août 1992). — P. 18

Nouveau, P. — «À la chapelle de l'Oratoire, l'art vidéo de Bill Viola». — Presse-Océan [Nantes]. — (5 août 1992)

Soutif, Daniel. — «Bill Viola, le mystère par les deux bouts». — Libération. — (Août 1992)

Sozanski, Edward J. — «At ICA, a video exhibit by Bill Viola is a meditation on time and memory». — The Philadelphia Inquirer. — (Sept. 20, 1992). — P. F-1, F-5

Tee, Ernie. — «De nachtzijde van de beelden: "The passing" van Bill Viola». — Skrien [Amsterdam]. — (June/July 1992). — P. 70-71

1991 Auer, James. — «Truly modern art : video artists stretch limits of the medium». — The Milwaukee Journal. — (June 1991)

Booth, Greg. — «Video turbulence». — Grand Forks Herald. — (Apr. 5, 1991). — P. 2-E, 7-E

Campeau, Sylvain. — «Hors foyer? : passages de l'image : Centre Georges Pompidou». — ETC Montréal. — N° 14 (avril 1991 = printemps). — P. 36-39 [36-37]

Cornwell, Regina. — «Passages de l'image : Wexner Center for the Arts». — Canadian Art. — Vol. 8, nº 4 (Winter 1991). — P. 72-74

Geer, Suvan. — «Noisemakers: selections from the permanent collection: 1975-91 at the Temporary Contemporary». — Artweek. — (Oct. 24, 1991)

Kutner, Janet. — «The video palette: Denton exhibit captures state of medium's art». — The Dallas Morning News. — (Mar. 1991). — P. 5-C

Lynch, Kevin. — «Video truly offers a TV fun machine». — The Capital Times. — (June 20, 1991). — P. 1-D, 8-D

McAulay, Tony. — «Sound by artists». — Site Sound [London (Ont.)]. — Vol. 3, n° 1 = 23 (Jan./Feb. 1991). — P. 12-13

Paine, Janice T. — «No boob tubes here: museum surveys recent American video». — Milwaukee Sentinel. — (June 14, 1991)

Phillips, Christopher. — «Between pictures». — Art in America. — Vol. 79, n° 11 (Nov. 1991). — P. 104-115, 173 [107-109]

Ricca, Regina. — «Memórias do mundo esculpidias por uma câmara». — Journal da tarde [São Paulo]. — (20 jul. 1991)

Sarrazin, Stephen. — «Bill Viola, la chaise et l'ordinateur». — Art Press. — Hors série nº 12 (1991). — P. 34-37. — Numéro thématique : Nouvelles technologies : un art sans modèle ?

Wolff, Thomas A. — «Zeichen der Bewegung. Ein Gespräch mit dem Video-Künstler Bill Viola». — Frankfurter Rundschau. — (Aug. 24, 1991). — P. 18

1990 Alcala, Bruno. — «Arrêt sur images». — Beaux Arts Magazine. — N° 82 (sept. 1990). — P. 94-99

Bigot, Gilles. — «La Box : une galerie pour l'art actuel».
— La Nouvelle République du Centre-Ouest [France]. — (19 sept. 1990)

Cologan, Guy; Simoni, Jean-Bernard. — «Passages de l'image». — Petit Journal. — N° 24 (19 sept./19 nov. 1990). — N. p. — Publié par le Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Fargier, Jean-Paul. — «Défense de doubler». — Art Press. — N° 147 (mai 1990). — P. 70

Geer, Suvan. — «Sound as sculpture: art finds the fourth dimension». — Artspace [Albuquerque]. — Vol. 14, n° 2 (Jan./Feb. 1990). — P. 60-61

Louppe, Laurence. — «Passages de l'image : Musée national d'art moderne». — Art Press. — N° 152 (nov. 1990). — P. 80

Nash, Michael. — «Bill Viola [interview]». — Journal of Contemporary Art. — Vol. 3, n° 2 (Fall/Winter 1990). — P. 63-72

Nuridsany, Michel. — «Centre Georges-Pompidou : l'image métisse». — Le Figaro. — (13 nov. 1990). — P. 31

Nyo, Paula Tin — «The language of modernity: videos by Gary Hill and Bill Viola at Oakland Museum». — Artweek [Oakland]. — Vol. 21 (Nov. 1st, 1990). — P. 16

Piguet, Philippe. — «Jouy-en-Josas : Bill Viola / lignes de mire». — L'Œil. — N° 418 (mai 1990). — P. 85

Porges, Maria. — «San Francisco». — Contemporanea. — Vol. 3, nº 1 (Jan. 1990). — P. 28-29

Richardson, Nan. — «The past becoming future». — Aperture. — N° (19 (Summer 1990). — P. 44-49 [46-47]

Tazi, Nadia. — «Bill Viola : L'image intérieure [interview]». — L'Autre Journal. — Nº 7 (déc. 1990). — P. 130-133

Van Assche, Christine. — «Bill Viola». — Beaux Arts Magazine. — N° 78 (avril 1990). — P. 122-123

1989 Bonetti, David. — «Earth works». — The Boston Phoenix. — (Mar. 10, 1989). — P. 9

Cubitt, Sean. — «Video art and colonialism: an other and its others: Sean Cubitt reviews retrospectives of Bill Viola and Nam June Paik». — Screen. — Vol. 30 (Autumn 1989). — P. 66-79

Giuliano, Charles. — «Bill Viola : heaven and hell in real time». — Art New England. — Vol. 10, n° 8 (Sept. 1989). — P. 6-8

Giuliano, Charles. — «Bill Viola's city of man : video installation as art». — The Journal of Art [View]. — Vol. 1, n° 6 (June/July 1989). — P. 77-79

Hagen, Charles. — «Video art : the fabulous chameleon». — Artnews. — Vol. 88, n° 6 (Summer 1989). — P. 118-123 [118, 120]

Milroy, Sarah. — «Fast forward». — Canadian Art. — Vol. 6, nº 3 (Fall 1989). — P. 46-54 [54]

Morgan, Stuart. — «Skinned eyes». — Artscribe International. — N° 73 (Jan./Feb. 1989). — P. 7

Morse, Margaret. — «Interiors: a review of the American video landscape». — Video Network [San Francisco]. — (Mar. 1989). — P. 15-19

Nakajima, Takashi. — «Spiritual time tunnel». — Image Forum [Tōkyō]. — N° 114 (Oct. 1989). — P. 12-14

Nash, Michael. — «Eye and I : Bill Viola's double visions». — Parkett. — N° 20 (June 1989). — P. 6-13. — Aussi en allemand, p. 14-21

Nash, Michael. — «AFI Video Festival». — Artscribe International. — N° 76 (Summer 1989). — P. 86-87

O'Brien, Paul. — «Bill Viola : Douglas Hyde Gallery, Dublin». — Circa Magazine. — N° 45 (May/June 1989). — P. 44-45

Reveaux, Tony. — «Video places in the mind». — Artweek [Oakland]. — (Feb II, 1989). — P. 8-9

Tanner, Marcia. — «Fetal attraction: seeing through the body». — Artweek [Oakland]. — Vol. 20 (Oct. 21, 1989). — P. 3

Tarkka, Minna. — «Viestintapolitiikan taidetta [Les politiques de la communication dans l'art]». — Taide [Finlande]. — Vol. 29, n° 4 (1989). — P. 14-17

Tourigny, Maurice. — «Art et média : image world au Whitney Museum». — Le Devoir. — (16 déc. 1989). — P. C-7

Tousley, Nancy. — «Natural dilemma examined : eye of nature I». — Calgary Herald. — (July 2, 1989). — P. E6

Tousley, Nancy. — «Second look at nature reflects our lost ideals: eye of nature II». — Calgary Herald. — (Aug. 16, 1989)

Velthoven, Willem. — «In memoriam videokunst: Een leerzame tentoonstelling = an instructive exhibition». — Mediamatic. — Vol. 3, n° 4 (Summer 1989). — P. 218-221 [219]. — Aussi en néerlandais

Zahm, Olivier. — «La renaissance de l'image».
— New Art International. — N° 1 (Janv. 1989). — P. 73-77 [76]

Zaya, Octavio. — «Bill Viola [interview]». — El Paseante. — N° 12 (1989). — P. 22-27

Bellour, Raymond. — «Autoportraits». — Communications.
 — N° 48 (1988). — P. 327-387 [344, 347-348, 354, 356, 368, 371-378, 384, 386-387]. — Numéro thématique sur la vidéo sous la direction de Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet. — Repris dans Raymond Bellour, L'Entre-images: photo: cinéma: vidéo, Paris: La Différence, 1990, p. 270-337 [291, 294-296, 303, 305, 318-319, 321-330]

Birnbaum, Alfred. — «Japan video : remembering an art of memory». — Mediamatic. — Vol. 3, n° I (Sept. 1988). — P. 42-45 [43, 45]. — Aussi en néerlandais

Bode, Steven. — «Video». — City Limits [Londres]. — (Sept. 29/Oct. 6, 1988)

Boyle, Deirdre. — «Bill Viola: womb with a view». — Artnews. — Vol. 87, nº 1 (Jan. 1988). — P. 160

Burkhart, Dorothy. — «Scaled-down L. A. road show shakes up Triton». — San Jose Mercury News. — (July 15, 1988)

Chadwick, Susan. — «Video project gives intimate look at world : Bill Viola exhibit offers technology with a passion». — The Houston Post. — (Feb. 21, 1988). — P. 3-F

Currah, Mark. — «Reviews: Bill Viola». — City Limits [Londres]. — (Sept. 29/Oct. 6, 1988)

Duguet, Anne-Marie. — «Dispositifs». — Communications. — N° 48 (1988). — P. 221–242 [226, 232–233, 237, 241]. — Numéro thématique sur la vidéo sous la direction de Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet

Evans, Helen. — «Shocks at gallery». — Evening Mail [Birmingham, U.K.]. — (Oct. 19, 1988). — P. 22

Fargier, Jean-Paul. — «Les effets de mes effets sont mes effets : (intime conviction)». — Communications. — N° 48 (1988). — P. 93-100 [95, 97]. — Numéro thématique sur la vidéo sous la direction de Raymond Bellour et Anne-Marie Duquet

Goldberg, Vicki. — «Video art that matters: two catalogs of Bill Viola's emotional tour de force». — American Photographer. — (Oct. 1988). — P. 24–26

Gottlieb, Shirle. — «The wonder of life». — Visions. — Vol. 2, n° 3 (Summer 1988). — P. 20-23

Hamlyn, Nicky, — «Worlds in reflection». — The Guardian. — (Sept. 19, 1988)

James, Claudia. — «Video art at the International». — Carnegie Magazine [Pittsburgh]. — Vol. 59, n° 6 (Nov./Dec. 1988). — P. 9

Johnson, Patricia C. — «Video exhibit easy to see but hard to "feel"». — Houston Chronicle. — (Mar. 6, 1988). — P. 22

Jones, Bill. — «Bill Viola : Museum of Modern Art». — Flash Art. — N° 138 (Jan./Feb 1988). — P. 124–125

Kent, Sarah. — «Bill Viola : Riverside Studios». — Time Out [Londres]. — (Sept. 21/28, 1988)

Knight, Christopher. — «Contemporary art concerns: spatial imbalance strikes a blow at county museum». — Los Angeles Herald Examiner. — (Apr. 3, 1988). — P. F-4

Kuspit, Donald B. — «Crowding the picture: notes on american activist art today». — Artforum. — Vol. 26, n°9 (May 1988). — P. III-II7 [II5, II7]. — Repris dans Donald B. Kuspit, *The New Subjectivism: Art in the 1980s*, Ann Arbor; London: UMI Research Press, 1988, p. 417-429 [426]

McBride, Elizabeth. — «Artist transmogrifies to video». — Public News [Houston]. — (Apr. 6, 1988). — P. II

Mèredieu, Florence de. — «L'implosion dans le champ des couleurs». — Communications. — N° 48 (1988). — P. 247-259 [252]. — Numéro thématique sur la vidéo sous la direction de Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet

Muchnic, Suzanne. — «Cohesive show looks at life from "distance"». — Los Angeles Times. — (Apr. 27, 1988). — P. 1, 6 (part VI)

Raczka, Robert. — «MOCA sights local art in "striking distance"». — New Art Examiner. — Vol. 15, nº 10 (June 1988). — P. 39-40

Rice, John. — «Conversation with Bill Viola». — Videography. — (Jan. 1988). — P. 52-56

Smith, Paul. — «Bill Viola at MOMA». — Art in America. — Vol. 76, n° 3 (Mar. 1988). — P. 152-153

Stracey, Clare. — «Natural shocks». — What's On [Angleterre]. — (Oct. 29/Nov. 11, 1988)

Sturken, Marita. — «Les grandes espérances et la construction d'une histoire : paradoxes de l'évolution d'une forme artistique». — Communications. — N° 48 (1988). — P. 125-148 [127, 142, 145, 148]. — Numéro thématique sur la vidéo sous la direction de Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet

Unnützer, Petra. — «Bill Viola at the MOMA». — Mediamatic. — Vol. 2, n° 3 (1988). — P. 115-119. — Aussi en néerlandais

Watson, Gray. — «Bill Viola: Riverside Studios, London». — Flash Art. — N° 143 (Nov/Dec. 1988). — P. 125-126

Westbrook, Bruce. — «"Viola" video art exhibit reflects exciting new trend». — Houston Chronicle. — (Mar. 24, 1988). — P. 4

1987 Baker, Kenneth. — «Video art that tunes in reality».
— San Francisco Chronicle. — (Nov. 29, 1987)

Brodsky, Allyn; Dunn, David; Viola, Bill. — «From Eisenstein to Einstein: the video of Bill Viola: a conversation between Bill Viola, David Dunn and Allyn Brodsky». — IS Journal [International Synergy]. — Vol. 2, n° 2 (Dec. 1987). — P. 65-83

Daniels, Dieter. — «Bill Viola : installations and videotapes : Museum of Modern Art». — Kunstforum International. — Vol. 92 (Dez. 1987/Jan. 1988). — P. 247-250

Durland, Steven. — «Bill Viola : "passage" : The Museum of Modern Art». — High Performance. — Vol. 10, n° 4 = 40 (1987). — P. 84

Nash, Michael. — «Bill Viola's re-visions of mortality».

— High Performance. — Vol. lo, n° I = 37 (1987). — P. 60-65.

— Repris partiellement dans *Bill Viola : survey of a decade*, sous la direction de Marilyn Zeitlin, Houston : Contemporary Arts Museum, 1988, p. 50-54

Nash, Michael. — «Video poetics: a context for content». — High Performance. — Vol. 10, nº 1 = 37 (1987). — P. 66-68 [68]

Reidy, Robin. — «Epiphanies : I do not know what it is that I am like [sic]». — Afterimage. — Vol. 14, n° 7 (Feb 1987). — P. 19

Riddle, Mason. — «Minneapolis : UCVideo Electronic Arts Gallery». — New Art Examiner. — Vol. 14 (Feb. 1987). — P. 63

Shewey, Don. — «An artist finds poetry in videotape».
— The New York Times. — (Nov. 8, 1987). — P. 22, 41

Sterritt, David. — «Bill Viola : art demands creativity from viewers, too». — Christian Science Monitor. — (Dec. 21, 1987). — P. 21

Taubin, Amy. — «The electronic spike». — The Village Voice. — (Nov. 10, 1987). — P. 53

Tazzi, Pier Luigi. — «Bill Viola: Taormina Arte 1987, Parco Duca di Cesaro». — Artforum. — Vol 26, nº 4 (Dec. 1987). — P. 128

Valentini, Valentina. — «Bill Viola: un osservatore devoto». — Artics [Espagne]. — (Dic. 1987/enero 1988). — P. 64-68

1986 Amtzen, Knut Ove. — «Fra meditasjon til video». — Arbeiderbladet [Oslo]. — (30 juill., 1986)

Baker, Kenneth. — «Viola's video quest for his animal self». — San Francisco Chronicle. — (Sept. 26, 1986). — P. 81

Drohojowska, Hunter. — «LA Art : Bill Viola». — LA Style. — (July 1986). — P. 26

Drohojowska, Hunter. — «The visual music of Bill Viola: a video artist's work finally hits the home market». — Los Angeles Herald Examiner. — (Oct. 2, 1986). — P. B-5

Duguet, Anne-Marie. — «Les vidéos de Bill Viola : une poétique de l'espace-temps». — Parachute. — N° 45 (déc. 1986/janv./févr. 1987). — P. 10-15. — Aussi en anglais p. 50-53. — Repris partiellement dans le catalogue *The 3rd Fukui International Video Biennale*, Fukui : FIVB, 1989, p. 16-19, en anglais et en japonais

Fagone, Vittorio. — «Il modello di videographie: un'intervista a Jean-Paul Trefois». — Video Magazine. — N° 54 (1986). — Repris dans *L'immagine video: arti visuali e nuovi media elettronici*, Milano: Feltrinelli, 1990, p. 88-96 [92, 94]

Gregersen, Alison. — «An interview with Bill Viola: "It's just my life"». — Notes in the Dark. — (Apr./June 1986). — P. 6

Hoberman, J[im]. — «This island earth». — The Village Voice. — (Sept. 30, 1986). — P. 61

Lalanne, Dorothée. — «La vidéo va à Villeneuve-lès-Avignon». — Libération. — (5 août 1986)

Reveaux, Tony. — «Visual meditations: I do not know what it is I am like ». — Artweek [Oakland]. — Vol. 17 (Nov. 1, 1986). — P. 9

Orme, Terry. — «Video environments creates unusual worlds for viewers». — The Salt Lake Tribune. — (June 22, 1986). — P. 4-E

Sitowska, Joanna. — «Video lat osiendziesiatych». — Sztuki [Varsovie]. — (Mai 1986)

Takahama, Valerie. — «Inner world is explored in Bill Viola's videos: cambodian culture lives in Keo Koth's music».
— Press-Telegram. — (June 20, 1986)

Tee, Ernie. — «Een daad van verhulling». — Skrien [Amsterdam]. — N° 135 (avril/mai 1986). — P. 43-45

1985 Bellour, Raymond. — «An interview with Bill Viola». — October. — N° 34 (Fall 1985). — P. 91-119. — Version française publiée en deux parties dans : *Cahiers du cinéma*, n° 379, janv. 1986, p. 35-42 sous le titre «La sculpture du temps» [1^{ère} partie], et dans *Où va la vidéo?*, Cahiers du cinéma hors série, 1986, p. 64-73 sous le titre «L'espace à pleine dent» [2^e partie], numéro sous la direction de Jean-Paul Fargier. — Repris partiellement dans *L'époque*, *la mode*, *la morale*, *la passion : aspects de l'art d'aujourd'hui*, 1977-1987, sous la direction de Bernard Blistène, Catherine David et Alfred Pacquement, Paris : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1987, p. 354

Drohojowska, Hunter. — «Bill Viola : televisionary». — L. A. Weekly. — (June 28/July 4, 1985). — P. 27–30

Frick, Thomas. — «Bill Viola at the ICA». — Art in America. — Vol. 73, n° 6 (June 1985). — P. 145-146

Giuliano, Charles. — «Visionary video». — Artnews. — Vol. 84, nº 5 (May 1985). — P. 11

Hornbacher, Sara. — «Review». — Art Journal. — Vol. 45, nº 3 (Fall 1985). — P. 263-269 [264]

Knight, Christopher. — «"Theater of memory", like a palpable dream». — Los Angeles Herald Examiner. — (Aug. 4, 1985). — P. E-2. — Repris dans *Bill Viola*: survey of a decade, sous la direction de Marilyn Zeitlin, Houston: Contemporary Arts Museum, 1988, p. 19-20

Liebmann, Lisa. — «At the Whitney Biennial: almost home».
— Artforum. — Vol. 23, nº 10 (Summer 1985). — P. 57-61 [59-60]

London, Barbara. — «Video : a selected chronology, 1963-1983». — Art Journal. — Vol. 45, nº 3 (Fall 1985). — P. 249-262 [256, 262]

Moffarts, Eric de. — «Bill Viola : la vidéo et l'image-temps [interview]». — Artefactum. — Vol. 2, n^{o} 11 (Nov./Dec. 1985 / Janv. 1986). — P. 36-39

Nittve, Lars. — «Poetiska projectioner». — Svenska Dagbladet [Stockholm]. — (May 4, 1985). — P. 14

Ross, David. — «The success of the failure of video art». — Videography. — (May 1985). — P. 64, 69-70

Taylor, Robert. — «St. John's cell tops ICA "currents' shows"». — The Boston Sunday Globe. — (Jan. 20, 1985)

Torphy, Will. — «Caught between worlds». — Artweek [Oakland]. — Vol. 16 (May 4, 1985). — P. 7

Wasserman, Abby. — «An electronic sculptor: heaven and hell: a video/sound installation by Bill Viola». — San Francisco Chronicle. — (May 12, 1985). — P. 12-13

Wilson, William. — «Browsing in the "Summer 1985" boutique».
— Los Angeles Times. — (Aug. 18, 1985). — P. 97

Wooster, Ann-Sargent. — «Manhattan shortcuts: Video at the Whitney Biennial: [...] reverse TV by Bill Viola: The Kitchen, N.Y. [...]». — Afterimage. — Vol. 13, n°5 1/2 (Summer 1985). — P. 34-36

Wooster, Ann-Sargent. — «Why don't they tell stories like they used to?». — Art Journal. — Vol. 45, n° 3 (Fall 1985). — P. 204-212 [208-209]

1984 Bellour, Raymond. — «La vidéo selon Saint Jean». — Cahiers du cinéma. — N° 356 (Févr. 1984). — P. XIV. — Repris dans Raymond Bellour, *L'Entre-images : photo : cinéma : vidéo*, Paris : La Différence, 1990, p. 222–225

Bloch, Dany. — «Les vidéo-paysages de Bill Viola [interview]». — Art press. — N° 80 (avril 1984). — P. 24-26

Fagone, Vittorio. — «"L'immagine luminosa": installazioni allo Stedelijk di Amsterdam». — Video Magazine. — N° 37 (1984). — Repris dans *L'immagine video: arti visuali e nuovi media elettronici*, Milano: Feltrinelli, 1990, p. 143-149 [143, 145-146]

Jonsson, Darrell L. — «Surveying today's video». — Artweek [Oakland]. — Vol. 15 (Apr. 28, 1984). — P. 7

Libbenga, Jan. — «Het televisiescherm als een venster op het leven». — NRC Handelsblad [Pays-Bas]. — (27 sept. 1984). — P. 10

Moffarts, Eric de. — «Sonorités d'images». — Vidéodoc. — N° 66 (janv. 1984). — P. 31-32

Nio, Maurice. — «Kwetsbare videobeelden, het werk van Nam June Paik en Bill Viola». — Skrien [Amsterdam]. — N° 136 (été 1984). — P. 50-52

Ornia, José Ramon Perez. — «La materia basica del video es el tiempo - los "poemas visuales" de Bill Viola». — El Pais. — (24 sept. 1984)

Perrée, Rob. — «Bill Viola en de waarneming». — Kunstbeeld [Amsterdam]. — Vol. 8, n° II (Sept. 1984). — P. 56-57

Rice, Shelley. — «The luminous image: video installations at the Stedelijk Museum». — Afterimage. — Vol. 12, n° 5 (Dec. 1984). — P. 12-15 [12-14]

Rousseau, Francis. — «Mon corps est un Viola». — Libération. — (9 janv. 1984). — P. 30

Sebastiani, Florence. — «Un certain interactif...». — Sonovision. — N° 270 (avril 1984). — P. 18

1983 Abril, Anabel. — «Bill Viola, poeta del vídeo». — Vídeo Actualidad [Barcelone]. — N° 28 (nov. 1983). — P. 30-32

Boyle, Deirdre. — «Who's who in video: Bill Viola». — Sightlines. — Vol. 16, n° 3 (Spring 1983). — P. 22-24. — Repris en français et en anglais dans le catalogue *Bill Viola*, Paris: ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, p. 9-14

Dellabough, Robin. — «Video samuraï [interview]». — Cal Arts Today. — Vol. 8, nº 5 (May 1983). — P. 5-7

Drohojowska, Hunter. — «Whispers and cries: Bill Viola at AFI». — Video 80. — N° 6 (Winter 1983). — P. 48

Hagen, Charles. — «1983 Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art; video». — Artforum. — Vol. 22, n° 1 (Sept. 1983). — P. 76-77

Hoberman, Jim. - «Video: the arts». - Omni. - (May 1983). - P. 32, 147

Leydon, Joe. — «Video artist Viola trying to do "work that exists in and of itself"». — Houston Post. — (Jan. 18, 1983)

Lord, Catherine. — «It's the thought that counts: Video as attitude». — Afterimage. — Vol. II, n° 3 (Oct. 1983). — P. 9-II

Orme, Terry. — «Video screen is Bill Viola's canvas». — Salt Lake City Tribune. — (Jan. 18, 1983)

Riedel, Fred. — «1983 Whitney Biennial film/video exhibition: interview». — The American Federation for the Arts Newsletter. — (May 1983). — P. 2-4

Sebastiani, Florence. — «Viola à l'American Center». — Sonovision. — N° 259 (avril 1983). — P. 10-11

Seid, Steve. — «One from the heart». — Artweek [Oakland]. — Vol. 14, n° 24 (July 2, 1983). — P. 5

Sturken, Marita. — «A Whitney sampler: 1983 Biennial exhibition». — Afterimage. — Vol. II, n° 3 (Oct. 1983). — P. 17-18

1982 Ancona, Victor. — «Bill Viola : video visions from the inner self [11th partie]». — Videography. — Vol. 7, nº 12 (Dec. 1982). — P. 69-73. — Suite de l'article dans la livraison suivante : vol. 8, nº 1 (Jan. 1983), p. 61-63

Drohojowska, Hunter. — «Dreams and nightmares». — L. A. Weekly. — (Oct. 15/22, 1982)

Hamamoto, Darrell. — «Bill Viola». — LBMA Video Newsletter. — Vol. 2, n° 2 (Mar./Apr. 1982). — Publié par le Long Beach Museum of Art

Hoberman, J[im]. — «White light, white heat». — The Village Voice. — (Mar. 23, 1982). — P. 50

Hoberman, J[im]. — «Juxtapositions». — The Village Voice. — (Mar. 23, 1982). — P. 54

Norklun, Kathi. — «Men dreaming». — Artweek [Oakland]. — Vol. 13 (Oct. 23, 1982). — P. 13

Sturken, Marita. — «Temporal interventions: the videotapes of Bill Viola». — Afterimage. — Vol. 10, n^{ot} 1/2 (Summer 1982). — P. 28-31

Taubin, Amy. — «Video art». — Film Comment. — Vol. 18 (May/June 1982). — P. 42-43

Tee, Ernie. — «Concrete mystiek». — Skrien [Amsterdam]. — N° 156 (Nov./Dec. 1982). — P. 48-49

1981 Ancona, Victor. — «Bill Viola : video visions from the inner self [2° partie]». — Videography. — Vol. 8, n° 1 (Jan. 1983). — P. 61-63. — Première partie de l'article dans la livraison précédente : vol. 7, n° 12 (Dec. 1982), p. 69-73

Hoberman, J[im]. — «Vidiot's delight». — The Village Voice. — (Feb. 4, 1981)

Hoberman, J[im]. — «Video art: paradoxes and amusement parks». — American Film. — Vol. 6, n° 6 (Apr. 1981). — P. 17, 20-21

Minkowsky, John. — «Bill Viola's video vision». — Video 81. — (Fall 1981). — P. 32-34

Sturken, Marita. — «Curatorial quirks and the camera arts». — Afterimage. — Vol. 9, nos 1/2 (Summer 1981). — P. 6-7

Taubin, Amy. — «Reel video syncrasies». — Soho Weekly News. — (Apr. II, 1981). — P. 28-29

Wooster, Ann-Sargent. — «Flicks and tapes». — Art in America. — Vol. 69, n° 5 (May 1981). — P. 123-128 [123, 125]

1980 Drohojowska, Hunter.— «Artbeat».— L. A. Weekly. — (Mar. 28/Apr. 3, 1980)

Stofflet, Mary. — "Quick stop festival". — Artweek [Oakland]. — Vol. II (Dec. 20, 1980). — P. 2

Yonemoto, Bruce; Yonemoto, Norman. — «Reality as mirage». — Artweek [Oakland]. — Vol. II (May 3, 1980). — P. 14

1977 Claus, J. — «Kassel Documenta 6 : l'arte degli anni 70 fra video e design utopico - la crisi degli organizzatori [Documenta 6, Cassel : l'art de la vidéo et du "design utopique" des années 1970 : la crise des organisateurs]». — D'Ars [Italie]. — Vol. 18, nº 85 (dic. 1977). — P. 4-17

VIDÉOGRAPHIE

Vidéogrammes

- 1991 The Passing, noir et blanc, son, 54 min
- 1989 Angel's Gate, couleur, son, 4 min
- 1986 I Do Not Know What It Is I Am Like, couleur, son stéréo, 89 min
- 1984 Reverse Television Portraits of Viewers, Compilation Tape, couleur, son, 15 min
- 1983 Reasons for Knocking at an Empty House, noir et blanc, son, 19 min II s

Anthem, couleur, son, 11 min 30 s

Reverse Television - Portraits of Viewers (projet de télédiffusion), couleur, son, 44 capsules de 30 s

- 1981 Hatsu Yume (First Dream), couleur, son stéréo, 56 min
- 1980 The Reflecting Pool Collected Work 1977-80, (programme de vidéogrammes) couleur, son, 62 min, comprenant : The Reflecting Pool (1977-1979), 7 min; Moonblood (1977-1979), 12 min 148 s, (en collaboration avec Kira Perov); Silent Life (1979), 13 min 148; Ancient of Days (1979-1981), 12 min 21 s; Vegetable Memory (1978-1980), 15 min 13 s, (en collaboration avec Garry Berteig)

Event Horizon, couleur, son, 7 min 42 s

- 1979 Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat), couleur, son, 28 min Sodium Vapor (including Constellations and Oracle), couleur, son, 15 min 14 s
- 1978 Memories of Ancestral Power (The Moro Movement in the Solomon Islands), couleur, son, 35 min 19 s

Palm Trees on the Moon, couleur, son, 26 min 6 s

1977 Memory Surfaces and Mental Prayers, (programme de vidéogrammes) couleur, son, 29 min, comprenant: The Wheel of Becoming, 7 min 40 s; The Morning After the Night of Power, 10 min 44 s; Sweet Light, 9 min 8 s

1976 Migration, couleur, son, 7 min

Four Songs, (programme de vidéogrammes) couleur, son, 33 min, comprenant: Junkyard Levitation, 3 min 11 s; Songs of Innocence, 9 min 34 s; The Space Between the Teeth, 9 min 10 s; Truth Through Mass Individuation, 10 min 13 s

1975 A Million Other Things, noir et blanc, son, 8 min

Gravitational Pull, noir et blanc, son, 10 min

Red Tape, (programme de vidéogrammes) couleur, son, 30 min, comprenant: Playing Soul Music to My Freckles, 2 min 46 s; A Non-Dairy Creamer, 5 min 19 s; The Semi-Circular Canals, 8 min 51 s; A Million Other Things 2, 4 min 35 s; Return, 7 min 15 s

1974 August '74, (programme de vidéogrammes) couleur, son,
11 min 22 s, comprenant : Instant Breakfast, couleur, 5 min 5 s;
Olfaction, couleur, 2 min 34 s; Recycle, couleur, 3 min
Eclipse, noir et blanc, son, 22 min

1973 Passage Series, noir et blanc, son, 7 min 50 s (extrait d'une bande originale de 90 min)

Composition "D", noir et blanc, son, 9 min 42 s

Vidicon Burns, couleur, son, 8 min 2 s (extrait d'une bande originale de 30 min) (en collaboration avec Bob Burns)

Information, couleur, son, 30 min

Polaroid Video Stills, couleur, son, 2 min 36 s (extrait d'une bande originale de 10 min)

Level, noir et blanc, son, 8 min 28 s

Cycles, noir et blanc, son, 7 min 7 s

In Version, couleur, son, 4 min 24 s

1972 Wild Horses, noir et blanc, son, 15 min (en collaboration avec Marge Monroe)

Tape I, noir et blanc, son, 6 min 50 s

Instant Replay, noir et blanc, son, 20 min

Installations vidéographiques

1992 The Arc of Ascent, 3 vidéogrammes noir et blanc synchronisés par ordinateur pour former une seule image composite, 3 projecteurs vidéo, écran de toile suspendue (6,71 x 2,74 m), sonorisation amplifiée (2 canaux). Documenta IX, Cassel, Allemagne

Nantes Triptych, triptyque: 3 vidéogrammes couleur, 3 projecteurs vidéo couleur, écran central de toile translucide (projection frontale), 2 écrans latéraux de rétroprojection, sonorisation amplifiée (4 canaux). Musée des Beaux-Arts de Nantes, France. Collection: Musée des Beaux-Arts de Nantes

The Sleepers, 7 vidéogrammes noir et blanc, 7 moniteurs noir et blanc, 7 caissons submersibles, 7 barils de métal (88 x 60 cm de diamètre chacun), 385 gallons d'eau. Pour la suite du Monde, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC).
Collection: Musée d'art contemporain de Montréal

To Pray Without Ceasing, vidéogramme couleur, projecteur vidéo couleur, écran de rétroprojection translucide installé dans une fenêtre donnant sur l'extérieur, sonorisation amplifiée (2 canaux), projection de 12 heures présentée en continu. Donald Young Gallery, Seattle, Wash., États-Unis

Heaven and Earth, 2 vidéogrammes noir et blanc, 2 moniteurs noir et blanc (15 po), 2 colonnes de bois. Donald Young Gallery, Seattle, Wash., États-Unis

Threshold, 3 vidéogrammes noir et blanc, 3 projecteurs vidéo, sonorisation amplifiée (2 canaux), panneaux électroniques d'affichage en déroulement. Donald Young Gallery, Seattle, Wash., États-Unis

Wound, vidéogramme couleur, projecteur vidéo couleur, vidéogramme noir et blanc, moniteur vidéo noir et blanc, pièces d'équipements audio et vidéo suspendues au plafond. Donald Young Gallery, Seattle, Wash., États-Unis

What Is Not And That Which Is, 7 vidéogrammes couleur, 7 projecteurs vidéo couleur, 7 petits écrans de rétroprojection, sonorisation amplifiée (7 canaux), 7 structures d'acier en rangée supportant projecteurs et écrans. Donald Young Gallery, Seattle, Wash., États-Unis

Slowly Turning Narrative, vidéogramme couleur, vidéogramme noir et blanc, 2 projecteurs vidéo, sonorisation amplifiée (4 canaux), écran rotatif double face (écran et miroir) (2,44 x 3,66 m), moteur électrique, support et arbre de transmission, système de contrôle. Institute of Contemporary Art, Philadelphia, Penn., États-Unis; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virg., États-Unis

- 1991 The Stopping Mind, 4 vidéogrammes couleur, 4 projecteurs vidéo couleur, 4 écrans de projection formant un carré ouvert suspendu, sonorisation amplifiée (5 canaux), durée et arrêt sur image programmé par ordinateur. Museum für Moderne Kunst, Francfort, Allemagne. Collection: Museum für Moderne Kunst, Francfort
- 1989 The City of Man, triptyque: 3 vidéogrammes couleur, 3 projecteurs vidéo couleur, 3 écrans de rétroprojection (panneau central: 2,13 m; panneaux latéraux: 15 cm x 2,13 m), sonorisation amplifiée (4 canaux), encadrement de bois. Brockton Art Museum/Fuller Memorial, Brockton, Mass., États-Unis. Collection: Richard et Marieluise Black Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, N.Y., États-Unis

Sanctuary, vidéogramme couleur, projecteur vidéo couleur, petit écran de projection, 16 pins vivants, éclairage en lumière naturelle, sonorisation amplifiée (2 canaux). Capp Street Project/AVT, San Francisco, Calif., États-Unis

- 1988 The Sleep of Reason, vidéogramme couleur, 3 projecteurs vidéo, vidéogramme noir et blanc, moniteur vidéo noir et blanc (12 po), sonorisation amplifiée (3 canaux), éclairage programmé, commode en bois, horloge à affichage numérique, lampe, fleurs artificielles, vase. Carnegie International, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, États-Unis. Collection: The Carnegie Museum of Art
- 1987 Passage, vidéogramme couleur présenté en ralenti, projecteur vidéo, écran de rétroprojection (3,66 x 4,88 m), sonorisation amplifiée (2 canaux). Museum of Modern Art, New York, N.Y., États-Unis. Collections: San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
- 1985 The Theater of Memory, vidéogramme couleur, projecteur vidéo couleur, écran de projection, sonorisation amplifiée (2 canaux), arbre déraciné de 9,14 m de longueur, lanternes électriques, carillons à vent. 1985 Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York, N.Y., États-Unis. Collection: Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, Calif., États-Unis

Figure and Ground, vidéogramme couleur, moniteur vidéo couleur, cube noir de 3,67 m avec 2 haut-parleurs incorporés, sonorisation. Tele-visions, Nexus Contemporary Art Center, Atlanta, Georgie, États-Unis

Heaven and Hell, vidéogramme couleur, 2 pièces octogonales identiques: la première contenant i moniteur vidéo couleur, i fauteuil, i lampe sur pied, i récepteur de radio FM; la seconde: i projecteur vidéo couleur, des murs-miroirs, sonorisation amplifiée (2 canaux). San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., États-Unis

1983 Room for St. John of the Cross, vidéogramme noir et blanc, projecteur vidéo, vidéogramme noir et blanc, moniteur couleur (3,7 po), sonorisation amplifiée (3 canaux), cubicule noir avec fenêtre. Video As Attitude, Museum of Fine Arts, Santa Fe, N.-M., États-Unis. Collection: Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., États-Unis

An Instrument of Simple Sensation, vidéogramme couleur, moniteur vidéo couleur (17 po), sonorisation amplifiée (2 canaux), bol d'eau en acier inoxydable, grosse pierre, petit vase avec son image projetée à travers un verre grossissant, fil vibrant.

Museo Italo-Americano, San Francisco; et le San Francisco International Video Festival

Science of the Heart, Vidéogramme couleur, projecteur vidéo, écran de projection (1,83 × 2,74 m), sonorisation amplifiée (2 canaux), projecteur d'éclairage, lit de laiton format "Queen", literie. Video Culture/ Canada International Video Festival, The Art Gallery at Harbourfront, Toronto (Ont.)

- 1982 Reasons for Knocking at an Empty House, Vidéogramme couleur, moniteur vidéo couleur (25 po), bande audio, sonorisation amplifiée (4 canaux), casque d'écoute, projecteur d'éclairage, chaise de bois. National Video Festival, American Film Institute, Los Angeles, Calif., États-Unis
- 1979 Moving Stillness (Mt. Rainier 1979), vidéogramme couleur, projecteur vidéo couleur, écran de rétroprojection, sonorisation amplifiée (2 canaux), bassin d'eau, aérateur d'aquarium avec minuterie programmée. Media Study/Buffalo, Buffalo, N.Y., États-Unis
- 1978 Olfaction, projection vidéographique en direct mixée avec un vidéogramme noir et blanc, caméra vidéo noir et blanc, sonorisation, fauteuil avec haut-parleurs incorporés, cloche de bronze. Change: Beyond the Artist's Hand, California State University at Long Beach, Long Beach, Calif., États-Unis
- 1976 He Weeps for You, projection vidéographique en direct, caméra vidéo couleur avec objectif macro, sonorisation amplifiée, gouttes d'eau tombant d'un tuyau de cuivre sur un tambour. Synapse Video Center, Syracuse, N.Y., États-Unis
- 1975 Il Vapore, transmission vidéographique en direct mixée avec un vidéogramme noir et blanc enregistré précédemment dans le même espace : caméra vidéo noir et blanc, moniteur vidéo noir et blanc, chaudron d'eau bouillante avec feuilles d'eucalyptus. Per Conoscènza, Zona, Florence, Italie

Origins of Thought, vidéogramme noir et blanc, moniteur vidéo noir et blanc, sonorisation amplifiée, chandelle se déplacant sur un rail, gouttes d'eau tombant du plafond dans 170 bols de cuivre reflétant un motif d'ondes lumineuses sur un mur. Véhicule Art, Montréal (QC) Rain, projection vidéographique en direct mixée avec un vidéogramme noir et blanc, caméra vidéo noir et blanc, sonorisation amplifiée (avec tonalité sinusoïdale), gouttes d'eau tombant du plafond sur un plateau métallique reflétant un motif d'ondes lumineuses sur un mur, pierres, lampe chauffante. Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., États-Unis

1974 Bank Image Bank, 8 caméras vidéo noir et blanc, 6 moniteurs noir et blanc reliés en circuit fermé, 2 escaliers mécaniques. Lincoln First Bank, Rochester, N.Y., États-Unis

Decay Time, projection vidéographique en direct et en circuit fermé, caméra vidéo noir et blanc, flash stroboscopique programmé. Bill Viola: Video and Sound Installation, The Kitchen, New York, N.Y., États-Unis

Peep Hole, projection vidéo en direct et en circuit fermé, caméra vidéo noir et blanc encastrée dans un mur. Bill Viola: Video and Sound Installation. The Kitchen, New York, N.Y., États-Unis

Mock Turtles, transmission vidéographique en direct, différée par un magnétoscope, caméra vidéo noir et blanc, 3 moniteurs vidéo noir et blanc, 3 carapaces de tortue. Bill Viola: Video and Sound Installation, The Kitchen, New York, N.Y., États-Unis

The Amazing Colossal Man, rétroprojection vidéographique : projecteur vidéo noir et blanc, écran de rétroprojection, sonorisation amplifiée (I canal). Studio de l'artiste, Syracuse, N.Y., États-Unis

Separate Selves, projection vidéographique en direct d'une image composite réalisée à partir de 3 signaux vidéo : 3 caméras vidéo noir et blanc (2 avec balayage automatique motorisé), sonorisation (3 tonalités sinusoïdales). Synapse Video Center, Syracuse, N.Y., États-Unis

Trapped Moments, transmission vidéographique en direct et en circuit fermé de la surveillance d'une trappe à souris installée dans un sous-sol, caméra vidéo noir et blanc, moniteur vidéo noir et blanc. Impact Art Video Art '74, Musée des Arts Décoratifs, Lausanne, Suisse

1973 Walking Into the Wall, projection vidéographique en direct et en circuit fermé : caméra vidéo noir et blanc, projecteur vidéo noir et blanc. Synapse Video Center, Syracuse, N.Y., États-Unis

Localization, échange vidéographique et sonore entre 2 lieux par l'entremise de 2 systèmes vidéo reliés par câbles, 2 caméras vidéo noir et blanc, 2 moniteurs vidéo noir et blanc, Syracuse University, Syracuse, N.Y., États-Unis

Quadrants, 2 caméras vidéo noir et blanc et 4 moniteurs vidéo noir et blanc reliés en circuit fermé avec système de délai, sonorisation (1 canal). Everson Museum of Art, Syracuse, N.Y., États-Unis

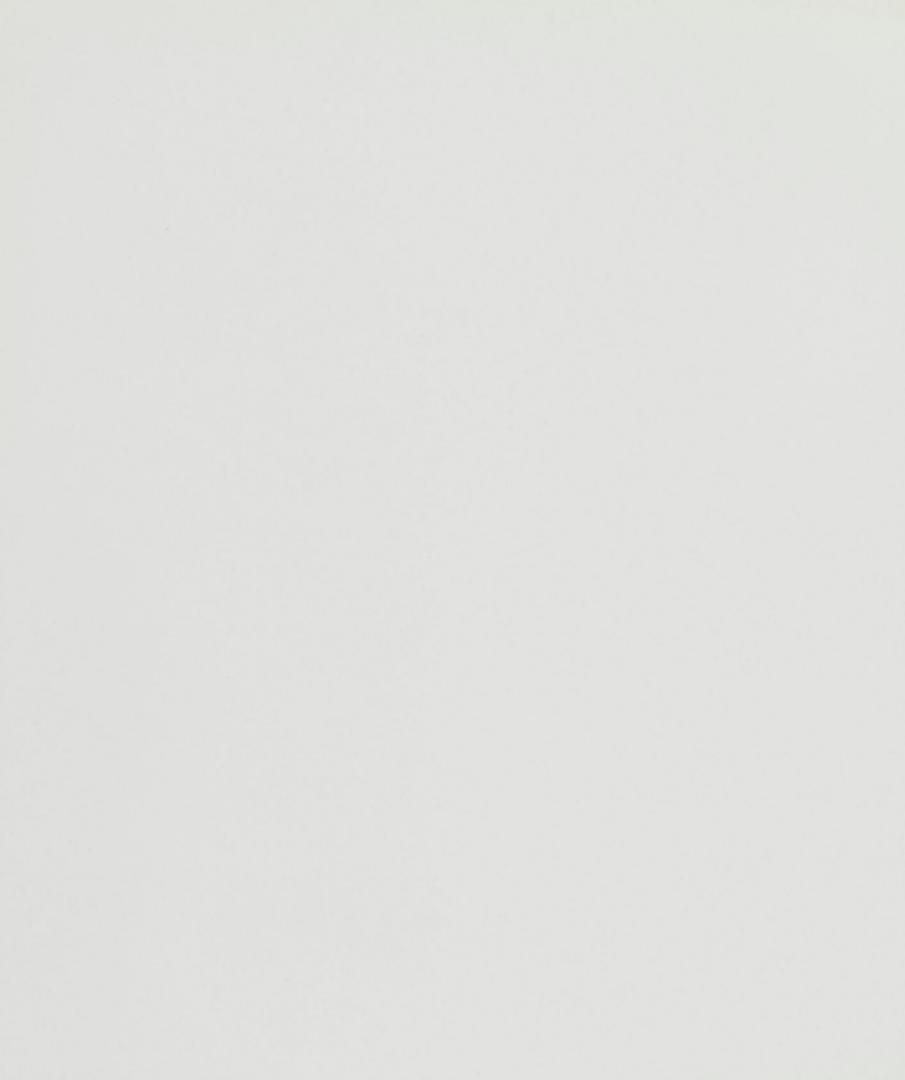
1972 Instant Replay, transmission vidéographique en direct, retardée par un magnétoscope, caméra vidéo noir et blanc, 2 moniteurs noir et blanc, sonorisation (1 canal). Experimental Studio, School of Art, Syracuse University, Syracuse, N.Y., États-Unis

Installations et performances sonores

- 1980 Tunings from the Mountain, construction d'un instrument musical à 8 voix; performance avec une bande audio-magnétique, 8 transducteurs audio avec cordes de résonnances accordées, et un ensemble "Taiko" de tambours traditionnels japonais. Fog Sculpture A Fog, Sound and Light Festival, Kawaji Onsen, Japon
- 1979 The Talking Drum [avec Ralph Jones], 2 performeurs tapent sur une grosse caisse dans une piscine extérieure vide afin d'interagir avec les réverbérations ambiantes, et avec des sons naturels préenregistrés et électroniquement modifiés. Fait partie de Dry Pool Soundings, Media Study/Buffalo, Buffalo, N.Y., États-Unis
- 1976 Gong [avec Linda Fischer], résonances d'un gong métallique suspendu amplifiées par un microphone et diffusées par des hautparleurs. Festival d'automne, Musée Galliera, Paris, France
- 1975 Hornpipes [avec Alan Sondheim], 2 performeurs produisent une tonalité continue en souflant dans des tubes d'aluminium coupés à des longueurs spécifiques pour produire des fréquences en résonances avec l'architecture ambiante. Art/Tapes/22, Florence, Italie
- 1974 Moose, amplification en direct de sons émis par des souris (4 canaux). Bill Viola: Video and Sound Installation, The Kitchen, New York, N.Y., États-Unis
 - River, sonorisation de tonalités sinusoïdales (2 canaux), pierres, projecteur d'éclairage. Studio de l'artiste, Syracuse, N.Y., États-Unis
 - Sunrise Semester, "reprogrammation" de l'heure d'éveil d'oiseaux, les entraînant à se réveiller 5 minutes plus tôt chaque matin, durant une semaine, par l'entremise d'une retransmission sonore : bande audio-magnétique, sonorisation amplifiée. Arbres à l'extérieur du studio de l'artiste, Syracuse, N.Y., États-Unis
- 1973 Hallway Nodes, 2 canaux d'ondes sinusoïdales accordés avec un couloir de 6,7 m de longueur. Synapse Video Center, Syracuse, N.Y. États-Unis
 - The Breathing Space, reconstitution d'un environnement sonore extérieur, réalisée d'après un réseau variable de microphones (4 canaux). Synapse Video Center, Syracuse, N.Y., États-Unis
 - Sound Field Insertion, espace sonore capté par 4 microphones et retransmis en direct dans un autre espace par 4 haut-parleurs. Syracuse University, Syracuse, N.Y., États-Unis

Performances

- 1978 Olfaction, projection vidéographique en direct mixée avec un vidéogramme noir et blanc, caméra vidéo noir et blanc, chaudron d'eau bouillante, xylophone jouet, sonorisation amplifiée (2 canaux). International Open Encounter on Video, Sogetsu Kaikan, Tokyo, Japon
- 1977 The Tree of Life, Projecteur illuminant un grand arbre, de l'après-mide à la nuit. Fort Edward, N.Y., États-Unis
- 1975 Free Global Distribution, tentative pour apparaître furtivement sur un maximum de photographies de touristes, durant une journée à Florence, en Italie







In our presentation this year of a collection of works by American artist Bill Viola, the Musée d'art contemporain de Montréal recalls that in November 1975, very early in this artist's career, Véhicule gallery first introduced his work to the Montréal public. And just lately, the organizers of *Pour la suite du Monde*, which inaugurated the temporary exhibition galleries in our new building, included Viola's *The Sleepers*, which has since entered our collection. Clearly, interest in Bill Viola's work by Quebecers and Canadians has persisted over the years. It is not surprising, then, that several European museums and galleries are also holding exhibitions of his work this year. To what can this fascination be attributed? To popular demand alone? No one can deny the tremendous success achieved by this artist, particularly since he won the Maya Deren award from the American Film Institute in 1987 and took part in *Carnegie International* in June 1988. But this

Foreword does not explain the whole story. We have no choice but to recognize that Viola's work is disconcerting. Without a doubt, it initially seduces the viewer through its formal qualities, its ability to instil each piece with a special atmosphere and internal dynamic. But even more, it awakens in us the existential questions posed by Gauguin in his work: Where do we come from? What are we? Where are we going? These questions, while metaphysical, are not all that abstract. They take on, depending on the circumstances, a particular weight, an internal necessity. As Herodotus said, one never bathes twice in the same river.

More recently, Michel Serres wondered if bodies, which have changed so quickly in less than half a century, inhabited the same world, sensed through the same senses, accommodated the same soul as the *flesh* discussed in the past by the philosophers. It seems to me that these are the same types of questions that arise from Bill Viola's work. And it is undoubtedly why, consciously or unconsciously, we feel involved, we whose contact with the world is so strongly mediated by television and its derivative technologies.

We wish to thank Josée Bélisle, the curator responsible for this exhibition, and the entire Musée staff, for their cooperation. We also wish to express our gratitude to the public, which continues to show its support by visiting our institution.

MARCEL BRISEBOIS
DIRECTOR

The miracle of snapshots which fix the image of spurting water, jetting upward, rebounding on high, like the spray of foam from a wave broken on the edge of a boulder. The dead wave gives birth to this great white ghost which in an instant will cease to exist. At the click of a shutter, the heavy water rises like smoke, like vapor, like a soul.'

MARGUERITE YOURCENAR

In The Reflecting Pool, a man — the artist — suddenly leaps into the void, a move which leads him, without our actually seeing him, into the depths of a rectangular pool, set against a luxuriantly verdant sonic background that is both rural and industrialized. This image of the man, suspended, literally curled up in midair, gradually fades into the fixed frame of a unique landscape, subject to the passage of time, stationary and in motion. The seven-minute videotape, which is

Bill Viola: Incandescent Awareness also the title piece of a series of

four other videos produced between 1977 and 1981, contains the very essence of a moving and luminous body of work that has continually sought to express and resolve the paradoxes of human existence. These masterly considerations of light and shadow, the reflection of the man in the water, evoke, among other things, the concept of baptismal rebirth or the pictorial luminescence of a *tableau vivant* by Monet. They refer to the reflective thought process that forms the conceptual and formal basis of a creative endeavour marked by his lightning intuition, the clarity of his ideas, and of course, the innovation of the many processes he applies.

An echo of the "miraculous snapshot" suggested by Marguerite Yourcenar is found almost naturally in this impressive and metaphysical crossing of the realm of appearances proposed by American artist Bill Viola since the early 1970s. Essentially personal and poetic, his work examines and exceeds the limits of perception. Using images that are sometimes familiar and other times disconcerting, it questions the different layers of consciousness. Intentionally combining emotions, science and experience, his aesthetic quest exposes a ritual and social function of art. "Living within the frame is living within the experience. Art has to be part of one's daily life, or else it's not honest." 2

Self-possessed and intense, Bill Viola pursues his investigation of reality in its concrete and spiritual dimensions. A tireless geographer-radiographer of physical and psychological terrains, he extracts and grasps fragments of reality — brief or lengthy — which he transposes into factual and fantasized representations that go far beyond the mere limits of a concise, indeed minimal and deliberately volatile, narrative thread. A striking analogy can be seen between the narrative structure of what Paul Auster calls a "good mystery" and the fluidity

and exemplary nature of the meanderings of a video framework that resists itself by seeking to pierce the mystery of beings and things. "What he liked about these books was their sense of plenitude and economy. In the good mystery there is nothing wasted, no sentence, no word that is not significant. [...] Everything becomes essence; the center of the book shifts with each event that propels it forward. The center, then, is everywhere, and no circumference can be drawn until the book has come to its end."³

Bill Viola's focus on his subjects is truly incandescent. Like the photographic developer of that which is already inescapably there, the video camera, in the space of an instant, or rather a series of instants, concretizes the artist's gaze and outlook. "At the same time, it was also the physical eye of the writer, the eye of the man who looks out from himself into the world and demands that the world reveal itself to him."4 Introspective and searching, this crystalline perspective is inspired by universal thinking, mythology, the teachings of Judeo-Christian mysticism and those of oriental cultures. "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." 5 A simultaneous memory of past and future, video is a live, synchronous recording of the perception of what is seen and the projection of what will become the work. As Viola explains, "For me the most important thing to be developed in making video is the ability to sense these 'other times' as they are contained in the primary time of experience. The act of recording an experience for myself and the transformation of that recording as it becomes a part of a future event — both are real and both must exist at the same moment when I make a work."6

The permeability and fusion of these different moments and their resulting quality of transcendency are clearly related to an exceptional mastery of the medium. As a student at the College of Visual and Performing Arts at Syracuse University from 1971 to 1973, Bill Viola was in touch with artists who have left a significant mark on contemporary art and more specifically, on early video: Nam June Paik, Peter Campus, Bruce Naumann, etc.⁷ He was artist in residence at WNET/ Channel Thirteen Television Laboratory in New York from 1976 to 1980, and had access to the legendary Sony Corporation studios in Atsugi, near Tokyo, in 1981. Yet his work contains none of the possible artificial effects of technical virtuosity. "It is with the fluidity of water and the speed of light that Bill Viola composes his videos, like poetry or music but like a scientific experiment as well. [...] With respect to the entire operation of capturing and projecting image and sound, this novel

utilization [of a technical device] is both the concept and the scenography of the works, a strategy as well as a specific ordering element. Everything, or almost everything, stems from this; it provides the particular dynamic of each tape or installation." Hence the apparent simplicity of the argument — audio, visual and conceptual — supported by an energizing flow akin to the intangible, that takes its strength from the sole power of conviction of the image becoming more real than reality, because it has been elucidated, magnified, and ultimately, signed. Bill Viola's visual manner is naturally derived from his in-depth understanding of a specific language, the lucid intuition of a poet and the penetrating rigour of a scientist.

Whether taken in an urban setting or among primitive tribes, near oceanic immensities, in the African desert or the North American prairies, whether drawn from the clinical coldness of a hospital or the savage bliss of a zoo, all these images — meanings in images — constitute ephemeral yet lasting reminders of the fragility of being, of personal alienation, of the extreme violence that drives the psyche and haunts our societies; they disclose, with broad metaphors, the preponderance of opposing forces, the relentless alternation of day and night, of the states of wakefulness and sleep, and above all, the inescapable dynamism of the cycles of nature. The artist has a molecular and planetary understanding of the universe, wisely mixing near and far, here and there, past and present. Soberly relayed by ultrasophisticated transmission channels, the expression of ordinary gestures and fundamental thought offers a gripping counterpoint to the superficial day-to-day assumptions of the mass media.

Himself the subject of many of his videos, Viola nonetheless feels a deep attachment to vast, wild or civilized landscapes whose magnificence and threatened preservation he displays, in the same way that he dwells on sober, delicate still lifes that evoke the practical and symbolic aspects of the object and the inevitable passage of time. In his works, we observe distant and deliberate borrowing from the great genres of the pictorial (and photographic) tradition as well as the persistence of performance art, indissociable from the developments of video art. The recurrence of primary images (water in particular, but also fire, solitude, life and death) and that of ambient and troubling sounds (screams, stifled conversations, wind, engines) signals, in the immediacy of the video process, the rise of ionized tensions and the explosion of emotional turbulences that draw the viewers deep into themselves, at the close of the night.

Examining the broken link between humans and nature, the lost unity of body and mind, Viola recreates the lasting interior land-scapes, extreme situations and grand archetypes which shape us. His

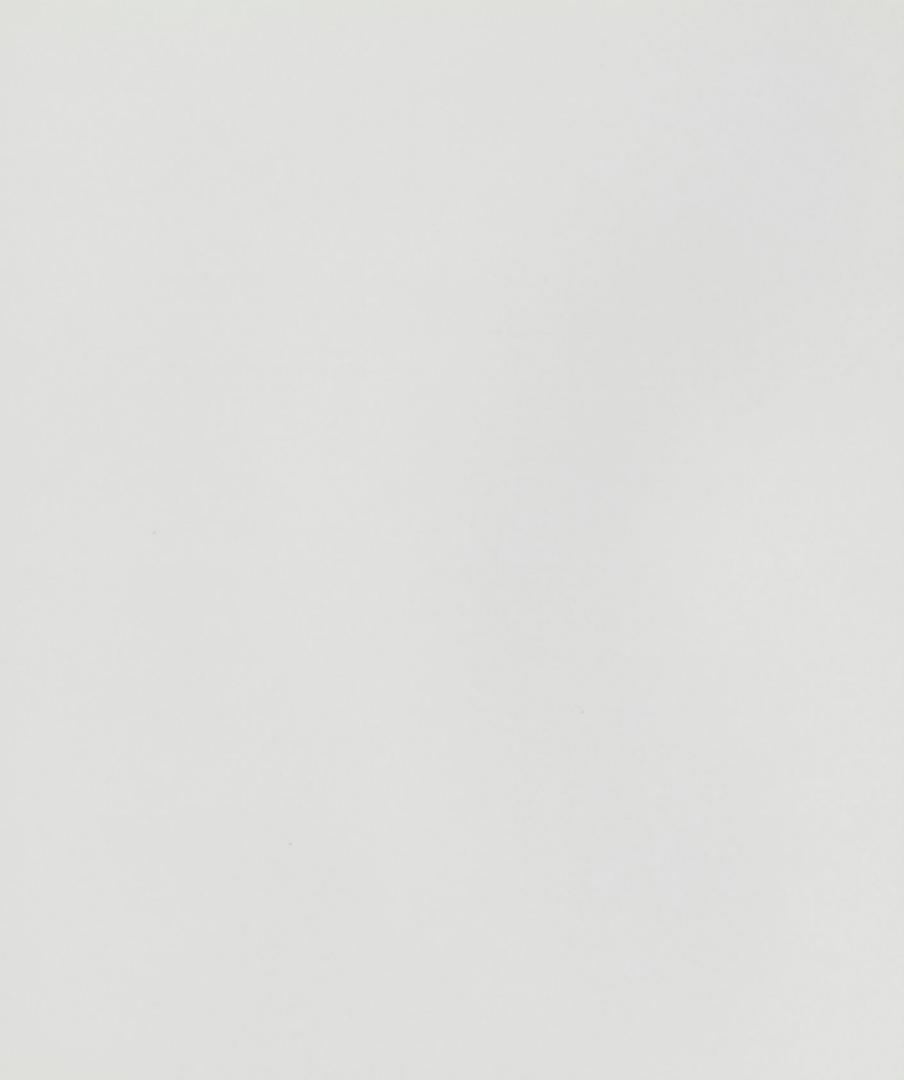
own figure, a constant in his work, establishes, beyond the transgressed constraints of self-portrait, the premises of a questioning of the physical laws of perception, the similarities and differences between the functioning of the eye (and ear) and that of the lens (and microphone) on a video camera, and the validity of the nonverbal image as a means of ontological reevaluation. "If the doors to perception were cleansed, then everything would appear to man as it is - infinite."9 These words of William Blake, often referred to by the artist, provide a definition of Viola's modus operandi. The artist traces the source of his works as follows. "A lot of my pieces come from writing. I'd write them out before I did them, not in an instructional kind of way, but as poems and things like that. One of the most vital things for me is having an image to work from, not necessarily a specific visual image, but a conceptual image, a thought form. That's what the real heart of the piece is."10 The lightness of being and the gravity of things then find themselves atomized, suspended within the electronic frequencies that carry them.

Like the austere, restrained richness of his videos, Bill Viola's installations are spare and meaningful. As he said to Anne-Marie Duguet, "The rooms in the installations are black because this is the colour of the inside of your head. So the real location of all my installations is the mind, it's not really the landscape, the physical landscape."" The "black room" is the darkened gallery, swept by the light rays of the video projected onto the monitor, screen or wall. The elements in the set are reduced to the essentials: basic furniture (chair, bed, console) and commonplace objects (vases, clock...). Breaking completely with the widespread notion of television watching for information or entertainment, the video installation imposes a particular position on viewers and presupposes their total receptiveness to the work. According to Vito Acconci, "Video installation, then, places placelessness; video installation is an attempt to stop time."12 However, Bill Viola does not seek to stop time, but rather to incorporate it into the body of the work, in order to authenticate it. In his "schematic" installations (the term here is borrowed from Barbara London¹³), Viola literally irradiates the dark side of consciousness, in a way exacerbating this part of self that is so often denied. Succinctly and directly, the titles of his works outline their iconographic and phenomenological program: Reasons for Knocking at an Empty House (1982); Science of the Heart (1983); Passage (1987); The Sleep of Reason (1988); Slowly Turning Narrative (1992); Heaven and Earth (1992). Issues, then, involving reason and the heart, science and sleep, paradise and earth. The concept of passage is evocative of initiation or festive rites, an invitation to enter the mental landscape passing before our eyes. The gyrating vision recreates the periphery of an internal monologue. Borrowed from reality and from the Chinese complementary poles of yin and yang, the dialectic of opposites tightens the net on an evanescent reality. Delving into the critical repertoire of his travels on all the continents, his reading and his meditation, Viola distinguishes between significant signals and background noise, interprets them for us through experience, and confers on them their due semantic value.

Gene Youngblood sees Viola as one of the most important voices in cinematographic art. "Viola's contribution to cinematic language represents a synthesis of four traditions: the tradition of magic cinema begun by Georges Meliès; the tradition of structural cinema, particularly that of Michael Snow; the tradition of lyric or visionary cinema represented by Stan Brakhage; and the tradition of performance art, especially the early video performances of Peter Campus." Bill Viola is also, and most importantly, a contemporary artist whose profound and luminous œuvre shocks, disturbs and matters. In Viola's works, the perfect congruence of the mental abyss and the intensity of the nonverbal and the visual or textual recitative, brilliantly suggests and celebrates — in an incantatory manner — the circularity of being, anima, and body. In them, unpredictable waves of consciousness are amazingly rescued from time immemorial.

JOSÉE BÉLISLE

- Marguerite Yourcenar, "Written in a Garden," That Mighty Sculptor, Time, translated by Walter Kaiser in collaboration with the author, first edition 1992.
- 2. Bill Viola, "Bill Viola," Journal of Contemporary Art, Vol. 3, No. 2, Fall/Winter 1990, p. 63-73
- 3. Paul Auster, The New York Trilogy/City of Glass, New York, Penguin Books, 1990, p. 9.
- 4. Ibid., p. 10
- 5. Michael Nash, "Eye and I: Bill Viola's Double Visions," PARKETT, No. 20, June 1989, p. 6-11 (p.6).
- 6. Raymond Bellour, "An Interview with Bill Viola," October, No. 34, Fall 1985, p. 91-119 (p.101).
- 7. Ibid.
- Anne-Marie Duquet, "The Videos of Bill Viola: A Space-time Poetic," Parachute, No. 45, Dec.-Jan. 1987, p. 50-53 (p. 50-51).
- 9. This quotation from the poet William Blake is the heading used on one of Bill Viola's texts published in the exhibition catalogue Bill Viola prepared by the ARC, at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1983. Also see Barbara London, "Bill Viola: The Poetics of Light and Time," Bill Viola Installations and Videotapes, Museum of Modern Art, New York, 1987, p. 9-22 (p.14). "Viola has long been absorbed with how, during the eighteenth century, Blake was constructing a symbolic model of the universe that was freed from empirical observation. He has been particularly drawn to Blake's method of representing the world through symbols, ideas, and spiritual phenomena."
- Bill Viola, "Interview with Bill Viola by Deirdre Boyle," Bill Viola, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, p. 9-14 (p.13).
- II. Anne-Marie Duguet, op. cit., p.15.
- Vito Acconci, "Television, furniture ε sculpture: the room with the American view," in The Luminous Image, exhibition catalogue, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984, p. 13-23 (p.20).
- 13. See Barbara London, op.cit., p. 14, for more on the subject.
- 14. Gene Youngblood, "Metaphysical Structuralism: the Videotapes of Bill Viola," Millenium Film Journal, Nos. 20-21, Fall/Winter 1988-1989, p. 80-114 (p.83).



Video Installations

Reasons For Knocking at an Empty House, 1982

At the end of a long dark space, a large heavy wooden chair is spotlit before a TV monitor. On the screen a close-up of a man's face appears. He looks extremely tired, yet he is staring intensely at the camera. Every so often, a figure enters through a lit entranceway in the background and approaches the man from behind. Suddenly, he strikes the man over the head with a rolled up magazine, and turns and walks away. This is what appears on the video monitor. The viewing room is silent. The chair empty. A set of stereo headphones is mounted on the chairback, inviting the viewer to sit down. The headphones reveal an area of inner stereo sound space. The sound of every movement of the man on the screen is audible, even exaggerated - his sniffing, his swallowing. Voices and vague murmurings are barely heard beneath these sounds. The voices whisper in continuous dialogue. When the man is struck from behind, the speakers in the room emit a loud burst of prerecorded clamouring sound. The outer room immediately returns to silence, and the voices in the headphones begin again.

In 1848 a 25-year-old foreman named Phineas Gage suffered a terrible accident while working on a Vermont railroad. A blasting charge went off prematurely and sent a 3 1/2-foot, 13-pound iron bar through his left cheek and out the top of his forehead, leaving a large gaping hole where the front of his brain had been. A few minutes later however, Gage was conscious and able to speak. The local doctor reported that his senses and memory seemed unimpaired, and he was alert and conversant when arriving for treatment.

After several weeks, Gage had recovered sufficiently to return to work. Although he seemed physically fit, friends said he had changed. The former likable and efficient foreman had now become foul-mouthed, bad-tempered, obstinate, impatient and irresponsible. Doctors who examined him stated that "the balance between his intellectual faculties and animal propensities seems to have been destroyed." Unable to hold a job, Gage drifted around the country exhibiting himself and the iron rod as a sideshow attraction. His skull and iron bar are still on display to the public in the museum of the Harvard Medical School. This installation is dedicated to the memory of Phineas P. Gage.

Science of the Heart, 1983

An empty brass bed sits in a large dark room. It is illuminated by a small overhead spotlight. A few feet behind the headrest, floating above in space, is a colour video-projected image of a living beating human heart. The sound of the pounding heart fills the room. The videotape of the heart beating has been manipulated in time so that it gradually speeds up to a high-pitched intensity of about 20 times normal speed, and then slows down through real time to extremely slow single beats, finally coming to rest in silence as a still image. After a long pause, the heart begins beating again and another cycle is initiated, continuing in this manner in endless repetition.

The bed is a common form containing deeper psychological references, simultaneously representing birth, sex, sleep and dreaming, illness, and death. The heart is an image of the rhythm of life — the human pulse, clock, and generator of the life force. Stillness can simultaneously be pre-birth and death. It is the transition from stillness to motion which recalls birth — the transition from motion to stillness which recalls death. The basic pattern of "crescendo — peak — decrescendo" is the basic rhythmic structure of life itself, and reflexively of many of our activities within it. The moment of peak intensity becomes the climax, the peak of life's actions or, as extreme physical exertion, the orgasm. The places between "beginning" and "ending" are subjectively determined by the viewer's entry into the space. The alternations of intensification and slowing are structured in a loop, and become only turning points along a larger never-ending cycle of repetitions.

Passage, 1987

A narrow corridor 20 feet long leads to a small inner room. The large back wall of this room is actually a rear projection screen displaying a colour moving video image, floor to ceiling, wall to wall, 15 feet wide by 11 feet high. A videotape of a four-year-old child's birthday party is being played back at 1/16th normal speed. The original duration of the material, 26 minutes, now takes 6 1/2 hours to unfold, playing through once a day. The room architecture places the viewer uncomfortably close to this large image, overwhelming in its scale. The original event becomes monumental, in time as well as space.

An architectural structure enclosing time, *Passage* is a hybrid between the forms of installation and single-channel videotape. Constructed in the physical form of an archetypal emblem of transition and transformation, the tunnel or long narrow passageway, and ultimately referring to the original passage through the birth canal, the installation frames an image that transcends human scale in both time and space, thus placing it in the internal or subjective domain of memory and emotive association. The child's birthday party, a familiar rite of passage and contemporary vestige of an ancient perennial ritual, regains some of its ritualistic and mythic stature through the manipulation and extreme extension of time.

The Sleep of Reason, 1988

On a wooden chest in a large empty room, a black-and-white monitor shows a close-up view of a person sleeping, whose Their night sounds are softly heard. A vase with white roses, a small lamp, and digital clock are also on the chest tabletop. The floor of the room is carpeted and the space illuminated. Suddenly, the lights cut out and the room is plunged into total darkness. Large colour moving images are seen covering three of the walls and a loud disturbing sound of moaning and roaring fills the space. Just as suddenly, the lights come back on and the room returns to normal. It is as if a momentary glimpse to another, parallel world had appeared, the dark underside of a familiar well-lit environment.

The blackouts occur at random periods, behaving like unpredictable "image seizures" from some incurable schizophrenic affliction of the room. Lasting only seconds, they can occur anywhere from several seconds to several minutes apart, being impossible to anticipate. The three projections of imagery on the walls are from a single videotape. Images include fires burning out of control through city buildings, fierce attack dogs spotlit and lunging at the camera, wild movement through a forest at night, moving X-rays of human beings and animals, and a provoked owl flying into the camera lens.

Slowly Turning Narrative, 1992

A large screen (2.75 × 3.60 metres) is slowly rotating on a central axis in the centre of a large dark room. Two video projectors are facing it from opposite sides of the space. One side of the screen is a mirrored surface, the other side a normal projection screen. One projector shows a constant black-and-white image of a man's face in close-up, in harsh light, appearing distracted and at times straining. The other projector shows a series of changing colour images, (young children moving by on a carousel, a house on fire, people at a carnival at night, kids playing with fireworks, etc.), characterized by continuous motion and turbulent light and colour. On the black-and-white side, a voice can be heard reciting a rhythmic repetitive chant of a long list of phrases descriptive of states of being and individual actions. On the colour image side, the ambient sounds associated with each image are heard.

The beams from the two projectors distort and spill out images across the shifting screen surface and onto the gallery walls as the angle of the screen alternately widens and narrows during the course of its rotations. The mirrored side sends distorted reflections continually cascading across the surrounding walls as indistinct gossamer forms. In addition, viewers in the space see their own self-image and the room around them reflected in the mirror as it slowly moves past.

The work concerns the enclosing nature of self-image and the external circulation of potentially infinite (and therefore unattainable) states of being all revolving around the still point of the central self. The entire room and all persons within it become a continually shifting projection screen, enclosing the image and its reflections, including a self-reflection of the space and viewer, and all locked into the regular cadences of the chanting voice and the rotating screen. The entire space becomes an interior for the revelations of a constantly turning mind absorbed with itself. The confluences and conflicts of image, intent, content, and emotion perpetually circulate as the screen slowly turns in the space.

Videotapes

Heaven and Earth, 1992

A column-like structure is enclosed in a small alcove. It is made of wood and extends from floor to ceiling. There is a gap of several inches at eye level in the column, dividing the structure in two. At this gap, positioned facing each other and not touching, are the exposed tubes of two black-and-white video monitors. The upper monitor shows a close-up image of an old woman on the verge of death, and the lower monitor shows a close-up image of a new baby only days old. The images are silent. Since the surface of each monitor screen is glass, a reflected image of the screen opposite to it can be seen through the surface of each image, as life and death reflect and contain each other. The work is dedicated to the artist's mother who passed away in 1991, and his second son who was born nine months later.

The Reflecting Pool — Collected Work 1977-80, 1977-1981

A collection of five independent works composed to function as a whole. Each uses varying styles and techniques to advance the theme of the collection: the progressive stages of the personal journey from birth to death, described through images of transition — i.e. from day to night, object to reflection, motion to stillness, time to timelessness, etc. Each work remains an individual statement capable of being seen on its own.

The Reflecting Pool, 1977-1979

All movement and change in an otherwise still scene are limited to the reflections and undulations on the surface of a pond in the woods. Time becomes extended and punctuated by a series of events seen only as reflections in the water. The work concerns the emergence of the individual into the natural world, a kind of baptism.

Moonblood, 1977-1979

An expression of the feminine principle. Day and night converge within the silhouette of a woman; a rushing waterfall sweeps over underlying rocks with disorienting violent motion; and the serene interplay of light and shadow unfolds within a glass of water at dawn in the desert.

Silent Life, 1979

A document of the first images of life. A series of portraits of newborn babies from five minutes to one day old recorded in a hospital nursery that reveals both the nature of institutional birth and the pure open being of individual newborn life.

Ancient of Days, 1979-1981

A series of canons and fugues for video and an expression of the passage of time. Diverse rhythms of natural and subjective time are interwoven into a complex whole in a process similar to music composition. Time becomes fluid to describe a world where destruction, run in reverse, becomes creation. The inexorable winding down of time cycles leads to a muted scene of a still life in which remaining natural change is confined within a picture frame hanging on the wall.

Vegetable Memory, 1978-1980

A kind of temporal magnifying glass exploring the phenomenon of repetitive cyclical viewing in the context of death and material dissolution. A repeating cycle of images recorded at the Tsukiji fish market in Tokyo becomes continually extended in time, greatly changing the form, feeling and ultimately, the meaning of the original shots as they move further into the domain of the subjective and the pictorial.

Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat), 1979

Chott el-Djerid is the name of a vast dry salt lake in the Tunisian Sahara Desert, where mirages are most likely to form in the midday sun. Here, the intense desert heat manipulates, bends, and distorts the light rays to such an extent that you actually see things which are not there. Trees and sand dunes float off the ground, the edges of mountains and buildings ripple and vibrate, colour and form blend into one shimmering dance. The desert mirages are set against images of the bleak winter prairies of Illinois and Saskatchewan, some of them recorded in a snowstorm. The opposite climactic conditions induce a similar aura of uncertainty, disorientation, and unfamiliarity. Through special telephoto lenses adapted for video, the camera confronts the final barrier of the limits of the image.

At what point does the breakdown of normal conditions, or the lack of adequate visual information, cause us to reevaluate our perceptions of reality and realize that we are looking at something out of the ordinary—a transformation of the physical into the psychological? If one believes that hallucinations are the manifestation of some chemical or biological imbalance in the brain, then mirages and desert heat distortions can be considered hallucinations of the landscape. It was like physically being inside someone else's dream.

Hatsu Yume (First Dream), 1981

its opposite — darkness, or the night and death. I thought about how we have built entire cities of artificial light as refuge from the dark. Video treats light like water — it becomes a fluid on the video tube. Water supports the fish as light supports man. Land is the death of the fish — Darkness is the death of man.

I was thinking about light and its relation to water and to life, and also

Anthem, 1983

Anthem originates in a single piercing scream emitted by an II-year-old girl standing in the reverberant hall of Union Railroad Station in Los Angeles. The original scream of a few seconds is extended and shifted in time to produce a primitive "scale" of seven harmonic notes, which constitute the soundtrack of the piece. Related in form and function to the religious chant, Anthem describes a contemporary ritual evocation centred on the broad theme of materialism — the architecture of heavy industry, the mechanics of the body, the leisure culture of southern California, the technology of surgery, and their relation to our deep primal fears, darkness, and the separation of body and spirit.

I Do Not Know What It Is I Am Like, 1986

I Do Not Know What It Is I Am Like is a personal investigation of the inner states and connections to animal consciousness we all carry within. The work is in five parts, and its structure reflects and directly evokes in the viewer the states of being under investigation. It functions like a map rather than a description of the animal psyche. Images of animals mediate a progression from an initial stage of non-differentiation (pure being), proceeding through stages of the rational and then the physical orders, finally arriving at a transcendent state beyond logic and the laws of physics.

The Passing, 1991

A personal response to the spiritual extremes of a birth and death in the family. Utilizing black-and-white nocturnal imagery and underwater scenes, it depicts a twilight world on the borders of human perception and consciousness, where the multiple lives of the mind (memory, reality and fantasy) merge.

TEXTS OF BILL VIOLA



Liste des œuvres

Installations vidéographiques

Reasons for Knocking at an Empty House, 1982

Vidéogramme couleur, moniteur vidéo couleur (25 po), bande audio, sonorisation amplifiée (4 canaux), casque d'écoute, projecteur d'éclairage, chaise de bois

Dimensions minimales de la salle : 3,66 x 4,57 x 8,53 m

Science of the Heart, 1983

Vidéogramme couleur, projecteur vidéo, écran de projection (1,83 x 2,74 m), sonorisation amplifiée (2 canaux), projecteur d'éclairage, lit de laiton format "Queen", literie Édition de deux et épreuve d'artiste

Dimensions minimales de la salle : 3,66 x 7 x 9,14 m

Passage, 1987

Vidéogramme couleur présenté au ralenti, projecteur vidéo, écran de rétroprojection (3,66 x 4,88 m), sonorisation amplifiée (2 canaux) Édition de deux et épreuve d'artiste

Dimensions de la salle : 3,66 x 4,88 x 16,76 m

(couloir d'accès de 6,1 m de long)

Œuvre présentée dans l'exposition : collection San Francisco

Committee Fund Seconde édition : collection Musée national d'art moderne,

Museum of Modern Art, San Francisco; acquis grâce au Accessions

The Sleep of Reason, 1988

Centre Georges Pompidou, Paris

Vidéogramme couleur, 3 projecteurs vidéo, vidéogramme noir et blanc, moniteur vidéo noir et blanc (12 po), sonorisation amplifiée (3 canaux), éclairage programmé, commode en bois, horloge à affichage numérique, lampe, fleurs artificielles, vase

Dimensions de la salle: 4,29 x 5,84 x 6,71 m

Collection: The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh;
don de Milton Fine et du Gift Fund for Specific Acquisitions

Slowly Turning Narrative, 1992

Vidéogramme couleur, vidéogramme noir et blanc, 2 projecteurs vidéo, sonorisation amplifiée (4 canaux), écran rotatif double face (écran et miroir) (2,44 × 3,66 m), moteur électrique, support et arbre de transmission, système de contrôle Édition de deux et épreuve d'artiste

Dimensions de la salle: 3,66 x 6,01 x 12,80 m

Œuvre commandée conjointement par l'Institute of Contemporary Art, Philadelphie, et le Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, grâce au soutien financier apporté par The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, le National Endowment for the Arts, un organisme fédéral, et les Circuit City Stores

Heaven and Earth, 1992
2 Vidéogrammes noir et blanc, 2 moniteurs noir et blanc
(15 po), 2 colonnes de bois
Édition de deux et épreuve d'artiste
Dimensions minimales de la salle : 2,40 x 4,50, 3,10 m

Vidéogrammes

The Reflecting Pool - Collected Work 1977-80, 1977-1981 (programme vidéo), couleur, son stéréo, 62 min, comprenant les bandes suivantes :

- The Reflecting Pool, 1977-1979, couleur, son mono, 7 min
- Moonblood, 1977-1979, couleur, son stéréo, 12 min 48 s, coréalisation : Kira Perov
- · Silent Life, 1979, couleur, son stéréo, 13 min 14 s
- · Ancient of Days, 1979-1981, couleur, son stéréo, 12 min 21 s
- Vegetable Memory, 1978-1980, couleur, son mono, 15 min 13 s, coréalisation : Gary Berteig

Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat), 1979, couleur, son mono, 28 min

Hatsu Yume (First Dream), 1981, couleur, son stéréo, 56 min

Anthem, 1983, couleur, son stéréo, 11 min 30 s

I Do Not Know What It Is I Am Like, 1986, couleur, son stéréo, 89 min

The Passing, 1991, noir et blanc, son mono, 54 min

