

Film

Andrzej Pitrus

Wideoantropolog na Wyspach Salomona: o (niemal) zapomnianych dokumentach Billa Viola

Słowa kluczowe: Bill Viola, dokument, sztuka wideo, antropologia, film antropologiczny

Key words: Bill Viola, documentary, video art, anthropology, anthropological cinema

Bill Viola¹ jest bez wątpienia jednym z najważniejszych artystów, którzy przyczynili się do określenia wideo jako nowego i w pełni odrębnego środka artystycznego wyrazu. Debiutował wprawdzie nieco później niż słusznie uważani za fundatorów media artu Nam June Paik czy Bruce Nauman, ale spóźnił się niewiele, jego pierwsze profesjonalne prace, rzadko zresztą dziś pokazywane, datowane są na początek lat siedemdziesiątych. Były więc dziełem bardzo młodego człowieka, który ledwie przekroczył dwudziesty rok życia. Jednak te pierwsze próby, będące świadectwem zainteresowania uprawianą już przez Bruce'a Naumana, Vita Acconciego czy Johna Baldessario formułą wideoperformansu, nadal wydają się ciekawe, nie tylko jako świadectwo czasu i zmieniających się kategorii estetycznych, ale także jako punkt odniesienia dla współczesnej twórczości artysty.

Dziś Bill Viola, tylko pozornie zapominając o eksperymentach z lat siedemdziesiątych, nadal pozostaje świadomy narzędzi, jakimi się posługuje.

¹ Bill Viola (ur. 1951) – artysta amerykański, jeden z najbardziej znanych twórców sztuki mediów, nazywany niejednokrotnie „Rembrandtem elektronicznego obrazu”. Karierę rozpoczął na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku w pionierskim okresie rozwoju wideo-artu. Jego pierwsze prace miały charakter czysto eksperymentalny i zbliżały się do formuły określanej mianem *video performance*. W twórczości B. Viola spotykają się różne wątki: refleksja nad naturą medium, problemy egzystencjalne, w tym eschatologiczne, a także kwestia duchowości wczesnego człowieka. Niezwykle osobista praca zatytułowana *The Passing*, poświęcona śmierci jego matki i narodzinom syna (1991), wprowadza także, obecne do dzisiaj w dziełach artysty, motywy autobiograficzne. Obecnie Viola eksperymentuje z wykorzystaniem najnowszych technologii: wideo HD, a także wyświetlaczy OLED. Tworzy elektroniczne obrazy nawiązujące do malarstwa renesansu, a także konstruuje oryginalne instalacje pozwalające mu łączyć techniki analogowe i cyfrowe. Reprezentują go trzy galerie: w Nowym Jorku, Londynie oraz Seulu. Prace znajdują się w najbardziej znaczących galeriach sztuki współczesnej i osiągają ceny sięgające setek tysięcy dolarów, co stanowi ewenement w przypadku tego rodzaju sztuki. Jego instalacje można było oglądać także w Polsce, między innymi podczas indywidualnej wystawy w galerii „Zachęta” oraz 3. Biennale Sztuki w Poznaniu. Zamieszczony tu esej ma na celu prezentację i interpretację najmniej znanych prac artysty, które nie były nigdy szerzej omawiane w literaturze polskiej i światowej. Są też niezwykle rzadko prezentowane publiczności i niedostępne w komercyjnej dystrybucji. Zob. informacje o artyście: [online] <www.billviola.com>, dostęp: 4.03.2012.

Jednak to prace powstałe w pionierskim okresie mają największe znaczenie dla sztuki XX wieku, a także dla samego artysty. Choć obecnie amerykański twórca poszukuje inspiracji poza obszarem bliskim działaniom konceptualistów, jego sztuka nadal bardzo wyraźnie akcentuje samoświadomość medium.

Dorobek Violi jest bardzo zróżnicowany. Składają się na niego i realizacje jednomonitorowe (ang. *single-channel video*), jak i instalacje, w których obraz elektroniczny jest tylko częścią większej całości, elementem kreatywnego zagospodarowania przestrzeni. Jego twórczość zachowuje także pewien rodzaj szczególnej ciągłości – niejednokrotnie zdarzało się bowiem, że dzieła, które można by zakwalifikować do obszaru „czystego” wideo, stawały się punktem wyjścia dla bardziej rozbudowanych instalacji. Choć w dorobku artysty znajdują się liczne dzieła „osobne”, uważny obserwator bez trudu dostrzeże rodzaj autorskiego piętna, znaku wrażliwości powtarzającego się w niemal wszystkich realizacjach, niezależnie od tematu konkretnego dzieła, techniki w nim użytej czy czasu, z jakiego dana praca pochodzi. W obszernym archiwum Violi znajdują się jednak dwie pozycje w sposób jednoznaczny odstające od całości, ukazujące inną, nieznaną, ale jakże ciekawą twarz twórcy *The Passing* (1991).

Już od początku swojej twórczości Viola traktował wideo jako narzędzie eksperymentów, a nie rejestracji rzeczywistości. Podobnie jak inni performerzy zdecydowanie występował przeciwko traktowaniu wideo jako elektronicznego filmu, w którym zmienia się nośnik, ale identyczne są rezultaty działań twórcy. W pracach z lat siedemdziesiątych znaczenie miały koncepty przekładane przez artystę na konkretne obrazy, najczęściej wykreowane od podstaw na użytek kamery, a nie zapisy jakichkolwiek stanów rzeczy. Viola nie interesował się także opowiadaniem historii, odchodził od narracji na rzecz budowania sytuacji i obrazów – rozciągniętych wprawdzie w czasie, ale pozbawionych fabuły w rozumieniu filmowym. W tym sensie jego prac, także z późniejszego okresu twórczości, zdecydowanie nie można określić mianem filmów, choć Viola czasem sięgał po technikę zapożyczoną od kina na pośrednich etapach produkcji wybranych realizacji.

W jego bogatym dorobku istnieją jednak wspomniane wyjątki powstałe w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, a więc w okresie, kiedy artysta prowadził już dojrzałe poszukiwania na obszarze zapośredniczonej medialnie percepcji. W sposób wyraźny różnią się one od innych dzieł z tego okresu, choć jednocześnie wpisują się w zainteresowania artysty dziełami związanymi z kulturami innymi niż zachodnia.

Prace zostały zrealizowane w formie kreatywnych, czy też „wizyjnych” dokumentów jako efekt wyprawy Violi na wyspy Salomona w południowo-wschodniej Oceanii. Artysta był tam w 1976 roku, a więc jeszcze za rządów Brytyjczyków, ale jednocześnie w momencie przyznania im autonomii, poprzedzającej ogłoszenie niepodległości w 1978 roku. Viola zainteresował się kulturą kraju, który z jednej strony starał się zachować własną tożsamość, z drugiej zaś – już w tamtym okresie podlegał silnym wpływom

cywilizacji zachodniej. W 1976 roku wyspiarze byli zapewne pełni optymizmu, licząc na rozwój własnej państwowości i ekonomii, co zresztą niestety nigdy nie nastąpiło, a kraj stopniowo pogrążył się w chaosie zakończonym międzynarodową interwencją w 2003 roku.

Dla Violi wyprawa na wyspy Salomona była także okazją testowania nowego sprzętu. Oglądając dzisiaj powstałe tam prace, powinniśmy o tym pamiętać, były to bowiem czasy pionierskie, a wynalazki pojawiały się bardzo często, w naturalny sposób zachęcając artystów do wypróbowania coraz to nowych rozwiązań. Dość przypomnieć, jak fundamentalna jest różnica między pierwszymi, pozbawionymi montażu taśmami Amerykanina, a jego pierwszym arcydziełem – zrealizowanym w latach 1977–1979 *The Reflecting Pool*, w którym zostały wykorzystane zaawansowane (jak na tamte czasy) techniki edycyjne, pozwalające montować obraz w obrębie jednego kadru, z pominięciem charakterystycznej dla filmu liniowości.

Artysta zabrał ze sobą w podróż przenośny kolorowy zestaw video, będący w tamtym czasie absolutną nowością. Sprzęt ten pozwalał nie tylko na łatwą realizację materiału, ale także – z uwagi na prostotę obsługi – na włączenie miejscowych w proces realizacji prac. Ambicją twórcy było bowiem, aby struktura dzieła została określona przez mieszkańców wyspy. Nie był to oczywiście pomysł całkowicie nowy, bo wcześniej strategię tę realizowali filmowcy – czy to dla samego eksperymentu mającego na celu badanie możliwości kreowania kompetencji audiowizualnej (Sol Worth), czy z pobudek ideologicznych, dla podkreślenia demokratycznego i egalitarnego charakteru medium (Jean-Luc Godard, Chris Marker). Video dawało tu jednak nowe, znacznie większe możliwości. Zrealizowany materiał można było bowiem od razu obejrzeć i zweryfikować jego wartość. Co ciekawe jednak, wbrew przypuszczeniom, w opisanych poniżej pracach ważne jest to, co znajduje się przed kamerą, nie zaś eksploracja możliwości medium, oddanego – w pewnym zakresie – w ręce ludzi pozbawionych kompetencji audiowizualnej, charakterystycznej dla człowieka Zachodu.

Memories of Ancestral Power (1976) nawiązuje do mającej się odrodzić tożsamości mieszkańców należącej do archipelagu wyspy Guadalcanal (jej tradycyjna nazwa brzmiała Isatabu). Co ciekawe, wyspa zainspirowała w tym czasie także Nam June Paika, który niedługo później zrealizował tam jedną ze swych najbardziej politycznie zaangażowanych prac – *Guadalcanal Requiem* (1977).

„Bohaterem” pracy Violi jest ruch Moro² – zainicjowany w latach pięćdziesiątych XX wieku przez jego lidera, Pelise Moro. Jego zadaniem było odrodzenie społeczne, ekonomiczne i polityczne wyspy w oparciu o działania kooperatyw gospodarczych, ale także nawiązanie do tradycji – legend, wierzeń i zapomnianych opowieści. Idealistyczne założenia ruchu oraz kontestowanie zachodniego modelu porządku społecznego i ekonomicznego

² Por. na przykład M.G. Allen, *Resisting RAMSI: Intervention, Identity and Symbolism in Solomon Islands*, „Oceania” 2009, t. 79, nr 1.

wydawało się atrakcyjne wielu radykalnie nastawionym artystom. Zjawiskiem tym interesował się wspomniany Nam June Paik, jak również krytyk sztuki i malarz Russell Connor. To właśnie on pojawia się w umieszczonej na początku pracy czarno-białej sekwencji, w której rozmawia z Violą o Moro. Pozostałe fragmenty zrealizowano w kolorze już na wyspie. Przewodnikiem po wiosce jest tłumacz o imieniu Marcelin. Moro zaprasza Violę do chaty, gdzie artysta ogląda przedmioty i rysunki odnoszące się do legendy o stworzeniu świata, jak również jego odradzaniu się w akcie seksualnym. Są to kolejno: figury reprezentujące pierwszego mężczyznę, kobietę, psa, węża, siekiera oraz kamienie reprezentujące początek świętości oraz narządy płciowe kobiety i mężczyzny.

Ruch Moro nie mógł nie pobudzić wyobraźni młodego, zaledwie dwudziestopięcioletniego artysty, który nie ukrywał radykalnych, lewicowych sympatii. Jeszcze w czasach studenckich uczestniczył w projekcie kampusowej telewizji, mającej być alternatywą dla oficjalnych mediów, nie tylko z uwagi na prezentowane treści, ale także kolektywistyczny model produkcji, postulowany przez Moro. Z drugiej strony, podobnie jak wielu innych artystów zaczynających karierę na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, szukał natchnienia poza kulturą Zachodu, zwracając się ku tajemniczemu z punktu widzenia Amerykanina wierzeniom, rytuałom i obrzędowi religijnym. Niezależnie od młodego wieku twórcy film jest jednak świadectwem pogłębionego spojrzenia na fascynujący świat Guadalcanal.

Następna sekwencja ukazuje artystę w otoczeniu mieszkańców wioski, którzy witają go tańcem, on zaś dziękuje im za przyjęcie i wyjaśnia cel swojej wizyty. Niejako na zasadzie kontrastu ostatnie ujęcie pracy przedstawia monitor wideo ustawiony na nowojorskiej ulicy i wyświetlający fragmenty filmu zrealizowanego w wiosce Makaruka. Mamy tu do czynienia z rodzajem klamry: najpierw artysta zostaje podjęty przez tubylców, następnie on „zaprasza” ich – używając McLuhanowskiej strategii przedłużenia zmysłów – do świata, z którego sam przybył. Ujęcie to ma kluczowe znaczenie dla całości pracy, będącej z jednej strony wyrazem fascynacji utopijnymi ideami Moro, a z drugiej strony refleksją nad zderzeniem kultur. Monitor ustawiony na ulicy amerykańskiej metropolii dokonuje transmisji sygnału, medialnego „zbliżenia” odległej kultury, ale także uświadamia, że głos walczących o odzyskanie tożsamości wyspiarzy brzmi słabo w zgiełku zachodniej cywilizacji. Ponadto Viola dokonuje tu zestawienia dwóch zupełnie odrębnych przestrzeni publicznych – na Guadalcanal i na Manhattanie³ – tematyzując tym samym kwestię uczestnictwa artysty filmowca w wydarzeniach, które portretuje. Po raz kolejny potwierdza się znana wszystkim dokumentalistom prawidłowość: rzeczywistość nie pozostaje obojętna na obecność kamery, próba przybliżenia idei ruchu Moro pozostaje cenna, ale jednocześnie stanowi kolejną ingerencję zachodniego

³ Spostrzeżenie Herberta Gehra w: *Bill Viola, Europäische Einsichten / European Insights*, red. R. Lauter, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt 1999, s. 123.

świata w autonomiczną kulturę mieszkańców wysp Salomona. Zakończenie krótkiego filmu wydaje się otwarte, jakby zawieszone. Artysta zdaje sobie sprawę z faktu, że – niezależnie od intencji – pozostaje w świetle Guadalcanal intruzem, reprezentantem porządku doprowadzającego z czasem do rozpadu tożsamości mieszkańców wyspy.

Pozornie dokumentalny charakter ma też druga praca należąca do antropologicznego dyptyku Violi: *Palm Trees on the Moon* (1976). Została ona zmontowana z materiałów zrealizowanych na kilku wyspach w trakcie trwania festiwalu muzyczno-tanecznego organizowanego przez Solomon Island Museum, do którego Viola nawiązywał również w omówionej wcześniej realizacji. Ujęcia pojawiają się na ekranie na zasadzie strumienia świadomości i są montowane w kalejdoskopowy sposób. Znajdziemy tu sceny prezentujące tańce wykonywane między innymi przez Vanikoro Group oraz inne obrazy: chaty, kostiumy, dzieci i czaszki zmarłych. Powracającą dwukrotnie postacią jest Fred Kona – mężczyzna z wioski Vilu, który zaszczcił w swej wiosce palmę kokosową mającą upamiętniać lądowanie Amerykanów na księżycu; słyszymy wypowiedzi Dona Hendersona – misjonarza uczącego miejscowych czytać i pisać – i kapłana obwiniającego misjonarzy za rozpad lokalnej tożsamości, i wreszcie Ellisona Suri⁴ – muzyka i muzykologa propagującego etniczną muzykę z wysp Salomona. W pracy znajdują się również fragmenty ukazujące mieszkańców wysp uczących się obsługiwać sprzęt wideo, co pozwala domniemywać⁵, że część materiału została zrealizowana przez nich samych jedynie pod nadzorem Violi.

Palm Trees on the Moon to realizacja o wyrażnie bardziej impresyjnym charakterze. Herbert Gehr doszukuje się w niej – zdecydowanie zbyt pochopnie – elementów Eisensteinowskich⁶, w zwłaszcza „montażu atrakcji”. Choć wydaje się, że strategia Violi ma niewiele wspólnego z pracami radzieckiego awangardzisty, z całą pewnością opiera się ona na łączeniu tropów należących do różnych porządków kulturowych: związanego z etniczną kulturą Wysp Salomona i wywodzących się ze świata zachodniego. Kluczowy jest tu obraz tytułowych palm, będących rodzajem spontanicznego hołdu jednego z wyspiarzy dla Stanów Zjednoczonych. Gest Freda Kony jest efektem specyficznego rodzaju kulturowego kolonializmu – procesu rozgrywającego się w sposób niemal niezauważalny dla zagrożonych nim kultur etnicznych. Praca Violi opowiada o paradoksach zderzenia kultur, z którego nikt nie wychodzi bez szwanku. Świat zachodni dokonuje tu przetworzenia oryginalnych form wyrazu kultury etnicznej w jej skomercjalizowaną wersję, będącą przede wszystkim skierowanym do turystów produktem. Jednocześnie przybysze z zamożnych krajów stają się dla ginącej kultury jedyną dostępną siłą napędową.

⁴ Tradycyjne pieśni z wysp Salomona zostały przezeń opisane w: E. Suri, *Ten Traditional Dances from Solomon Islands*, University of the South Pacific, Solomon Islands Centre, Honiara 1980.

⁵ Tak było w istocie, ale w samym filmie nie znajdziemy informacji na ten temat.

⁶ Por. H. Gehr, dz. cyt., s. 124.

Z antropologicznego punktu widzenia kreatywne dokumenty Violi mają zapewne pewien wspólny mianownik, choć ich forma jest zdecydowanie odmienna. *Memories of Ancestral Power* zachowuje paradoksalną formę spointowaną jedynie autotematycznym finałem, stanowiącym przy tym swego rodzaju autorską sygnaturę. *Palm Trees on the Moon* to natomiast praca o charakterze bardziej intuicyjnym, w której przebieg obrazów nie tyle odzwierciedla rozpoznany porządek czasoprzestrzeni, ile rekonstruuje emocje towarzyszące spotkaniu z kulturą Wyp. Salomona i uświadomieniu sobie jej uwikłania w dominujące wzorce zachodnie. Jednak w obydwu realizacjach mamy do czynienia z rozwiązaniami przywodzącymi na myśl ustalenia antropologów zajmujących się zarówno filmową praktyką, jak i teorią.

Niewątpliwie wzorem dla Violi mógłby stać się Jean Rouch, który już w latach czterdziestych i pięćdziesiątych wyznaczył podstawowe ramy i standardy filmu etnograficznego. Bernard Surugue⁷ przytacza interesującą anegdotę dotyczącą „wynalezienia” formuły kina uczestniczącego, przełamującego barierę między twórcami i bohaterami. Zgodnie z późniejszymi zapewnieniami samego Roucha jego ekipa filmowa w sposób przypadkowy została zmuszona do rezygnacji ze zdjęć ze statywu – podczas realizacji zdjęć na wartkiej rzece Niger uległ on uszkodzeniu, a filmowcy bardzo szybko przekonali się, że osiągają znacznie lepsze i bardziej przekonujące rezultaty, kręcąc kolejne ujęcia z ręki. Statywowi urządzono podobno nawet symboliczny pogrzeb... Podobnego „rytuału” mógłby dokonać także Viola. Jego prace wideo również opierają się na zasadzie zanegowania bariery między rejestrowanym obiektem a ekipą twórców. Realizuje ona też inny postulat Roucha przywołany przez Surugue’a⁸: film etnograficzny zyskuje swój ostateczny wymiar dzięki samym bohaterom. Legitymizacja materiału następuje dzięki sprzężeniu zwrotnemu, w którym uczestniczą wszyscy obecni na planie.

Zasady sformułowane przez Roucha miały w pewnym sensie idealistyczny charakter. Ten wybitny twórca wierzył, że kamera może w sposób pozytywny kształtować rzeczywistość – widoczne jest to na przykład w jego słynnym filmie pod tytułem *Piramida ludzka* (*La pyramide humaine*, 1961), w którym temat rasizmu został wpisany w rodzaj eksperymentu mającego uświadomić uczestnikom złożoność międzyrasowych relacji. Rouch, miast po prostu zaprezentować własny ogląd sprawy, dokonał aranżacji określonego układu społecznego, pozwalając uczestnikom tej filmowej psychodramy bezpośrednio doświadczyć problemów związanych z odmiennością rasową.

Filmy Jeana Roucha zachowują wysoki poziom samoświadomości, a jednocześnie charakteryzują się wspomnianym wcześniej optymizmem i wiarą w twórczą i transformacyjną moc kamery. Viola, choć zapewne nie brako-

⁷ B. Surugue, *Jean Rouch and the Sacred Cattle*, w: *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*, red. J. ten Brink, London–New York 2007, s. 14.

⁸ Por. tamże, s. 15.

wało mu młodzieńczego entuzjazmu, w sposób wyraźniejszy demonstrował przekonanie, że kamera narusza porządek rzeczywistości. Jego prace dotyczą kulturowego kolonializmu, którego nieuchronnym uczestnikiem staje się także on sam i jego ekipa zdjęciowa. Dlatego zakończenie *Memories of Ancestral Power* można odczytywać na różne sposoby – również jako autorefleksję na temat zawłaszczania autentycznej kultury Wysp Salomona przez zachodnią cywilizację. To właśnie tam media elektroniczne są jednym z najistotniejszych obszarów komunikowania międzyludzkiego.

Zanim Viola pojechał na wyspy Salomona, kino antropologiczne zyskało nowy wymiar. Stało się tak za sprawą badań prowadzonych w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Wyniki tych badań ogłoszono w słynnej do dziś książce Sola Wortha i Johna Adaira *Through Navajo Eyes*⁹. Zdaniem jej autorów, film nie posiada własnego „języka”, lecz jedynie konkretne uwarunkowane kulturowo aktualizacje. Ludzie nie tylko posługują się innymi językami naturalnymi, ale też w różny sposób używają mediów. Uczestniczący w eksperymentach Indianie Navajo bardzo szybko uczyli się obsługi sprzętu filmowego, ale jednocześnie mieli trudności ze zrozumieniem filmów realizowanych przez białych. Inaczej budowali własne wypowiedzi, dostosowując je do „wizualnego języka” charakterystycznego dla ich kultury.

Bill Viola, znając zapewne wyniki badań filmoznawców-antropologów, postanowił połączyć dwie perspektywy: własną i przynależną mieszkańcom Wysp Salomona. Stąd obecność w *Palm Trees on the Moon* strategii przypominającej wizualny strumień świadomości kontrapunktujący fragmenty zrealizowane w „zachodnim” stylu. Strategię Violi można więc uznać za odwróconą metodę majeutyczną, w której to posługujący się kamerą twórca staje przed wyzwaniem mającymi uwolnić nieuświadamiane idee. Artysta nie jest tu mistrzem, ale raczej uczniem pobierającym lekcje od mieszkańców wyspy. To oni powinni pokazać mu możliwości wykorzystania medium, obciążonego w rękach człowieka Zachodu bagażem ideologii, strategiami, które wydają się nam naturalne, podczas gdy w istocie wynikają z replikowanego przez kolejnych użytkowników porządku technologii wideo.

Obecność tej szczególnej dialektyki sprawia, że marginesowe z pozoru prace zyskują nowy wymiar. Stają się nie tylko dokumentami z egzotycznego kraju, dającymi świadectwo spotkania kultur, ale również przynoszą refleksję na temat granic narzucanych twórcy przez technologię. Nawet jeśli uznamy, że ranga dwóch realizacji z Wysp Salomona jest niższa od tej, którą posiadają realizowane w tym samym czasie eksperymenty związane z percepcją, ich znaczenie w kontekście całości dokonań artysty wydaje się niebagatelne. Warto bowiem zauważyć, że wątki zawarte w dokumentach z Wysp Salomona powrócą w późniejszym okresie, kiedy artysta wyraźniej zaznaczy swoje zainteresowanie egzotycznymi kulturami, filozofią Wschodu i tradycją estetyczną nawiązującą do nieeuropejskich tradycji.

⁹ S. Worth, J. Adair, *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Bloomington–London 1974.

W artystycznej biografii Violi znajdziemy wiele momentów, w których rodzą się idee przechowywane potem przez czas jakiś w formie uśpionej. Być może bez wyprawy na Wyspy Salomona nie byłoby wielu prac należących do kanonu sztuki mediów.

S u m m a r y

A video-anthropologist visits the Salomon Islands: (almost) forgotten documentaries by Bill Viola

This article focuses on the lesser-known works by the famous video artist Bill Viola. In the mid-1970s he visited the Salomon Islands, where he made two anthropological works combining the formulas of a documentary cinema with the strategies of video art. Andrzej Pitrus interprets the works in the tradition of anthropological documentaries of the French filmmaker Jean Rouch. However, the strategies of the American artist seem a bit different. Surprisingly, they also correspond with the other works of Bill Viola. *Memories of Ancestral Power* and *Palm Trees on the Moon* both deal with the subject of the disappearance of ethnic cultures, but they also relate to the question of the ideological apparatus of video.